



**HAL**  
open science

**“ Composizioni delle guerre e battaglie ” : enquête sur la  
scène de bataille dans la peinture italienne du XVIe  
siècle**

Pauline Laffille

► **To cite this version:**

Pauline Laffille. “ Composizioni delle guerre e battaglie ” : enquête sur la scène de bataille dans la peinture italienne du XVIe siècle. Art et histoire de l’art. Université Paris sciences et lettres, 2017. Français. NNT : 2017PSLEP058 . tel-04368897

**HAL Id: tel-04368897**

**<https://theses.hal.science/tel-04368897>**

Submitted on 2 Jan 2024

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

# THÈSE DE DOCTORAT

de l'Université de recherche Paris Sciences et Lettres  
PSL Research University

Préparée à l'École Pratique des Hautes Études

« Composizioni delle guerre e battaglie » : enquête sur la scène de bataille dans la peinture italienne du XVI<sup>e</sup> siècle

**École doctorale n°472**

École doctorale de l'École Pratique des Hautes Études

**Spécialité** Histoire de l'art

**Soutenue par Pauline LAFILLE**  
**le 12 décembre 2017**

Dirigée par **Michel HOCHMANN**

## COMPOSITION DU JURY :

Mme. LANEYRIE-DAGEN Nadeije  
École Normale Supérieure, Rapporteur

M. KIRCHNER Thomas  
Centre Allemand d'Histoire de l'art,  
Rapporteur

M. BRIOIST Pascal  
Université François Rabelais de Tours,  
Membre du jury

M. DELAPLANCHE Jérôme  
Académie de France à Rome, Villa  
Médicis, Membre du jury

M. MOREL Philippe  
Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne  
Membre du jury

M. HOCHMANN Michel  
École Pratique des Hautes Études  
Directeur de thèse

« Composizioni delle guerre et battaglie »  
Enquête sur la scène de bataille dans la peinture  
italienne du XVI<sup>e</sup> siècle



## *Remerciements*

Au moment d'achever ce travail, je souhaite remercier les personnes qui m'ont accompagnée tout au long de son élaboration.

Mes premiers remerciements vont à mon directeur de thèse, Michel Hochmann, pour avoir su me guider dans cette recherche depuis plusieurs années, avec une rigueur bienveillante. Je lui sais gré de sa confiance, de sa patience et de ses remarques. Son séminaire de doctorants à l'École Pratique des Hautes Études a notamment été un lieu d'échanges fructueux pour l'évolution de ma réflexion.

Je remercie Pascal Brioist, Jérôme Delaplanche, Nadeije Laneyrie-Dagen, Philippe Morel, Thomas Kirchner d'avoir bien voulu accepter de faire partie du jury.

Je suis heureuse ici de dire ma reconnaissance à Nadeije Laneyrie-Dagen, qui a été mon premier professeur d'histoire de l'art et qui a soutenu d'abord mes réflexions sur la question de la bataille, menées sous la direction compréhensive d'Anne-Laure Imbert. Je pense également à Jean Habert qui, avec grande érudition et gentillesse, lors d'un stage au musée du Louvre, a orienté mon intérêt vers le domaine vénitien.

Jérôme Delaplanche m'a accompagnée au long de ce travail et je le remercie pour ses conseils sincères et nos échanges réguliers au sujet de la peinture de bataille.

Je remercie Joana Barreto, Antonella Fenech Kroke et Jérémie Koering qui ont accepté de relire des passages de ce travail et de me donner leurs conseils, que ce soit dans le sens d'un approfondissement ou d'une plus grande mesure.

Je remercie également ceux qui ont bien voulu, à certaines occasions, partager leurs savoirs sur des points précis du sujet :

Maurizio Arfaoli, Mathilde Bert, Louis-Gabriel Bonicoli, Patrick Boucheron, Agustin Bustamante Garcia, Benjamin Deruelle, Maria Monica Donato (†), Frédérique Dubard, Blaise Ducos, Vincenzo Farinella, Armelle Fémelat, Massimo Ferretti, Naïma Ghermani, Julian Kliemann (†), Jean-Marie Le Gall, Eckhardt Leuschner, Corinne Lucas Fiorato, Pieter Martens,

Emilie d'Orgeix, Walter Pagnotta, Cecilia Paredes, Anne Perrin Khelissa, Sandra Provini, François Robichon, Valentina Sapienza, Philippe Sénéchal.

Je pense également au séminaire d'histoire militaire de l'université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, dirigé par Hervé Drévilhon, dont l'ambiance collégiale m'a permis d'aborder sans crainte l'étude de la culture de la guerre de l'époque moderne.

Je remercie la Villa Médicis et la Casa de Velázquez d'avoir bien voulu m'accorder des bourses pour poursuivre mes recherches sur certains décors, ainsi que ceux, bibliothécaires et conservateurs, qui m'ont accueillie pour certaines visites : Mme Valérie Guillot à la bibliothèque de l'Ordre de Malte à Rome, Mme Almudena Perez à l'Escorial, Mme Elisabetta Vannocchi au Palazzo Vitelli a Sant'Egidio à Città di Castello, Mme Ludmila Virassamynaken au musée des Beaux-Arts de Lyon. Je remercie également la direction des musées du Vatican, qui m'a permis d'effectuer une visite à la Sala Regia.

Les échanges avec Gwladys Le Cuff ont été toujours stimulants, comme ceux avec Olivier Chiquet, et je garde de beaux souvenirs de certaines visites italiennes en compagnie de Michel Tabur et de Pierre Taillefer.

Je remercie Pierre Martin et Luc Renaut pour leurs encouragements confiants, ainsi que Xavier Paroutaud, pour son amitié, son enthousiasme et son aide sur les images.

Pauline Duclos-Grenet a été une amie décisive.

Je pense également à tous mes amis doctorants qui, au quotidien, ont permis à ce travail d'abord solitaire de devenir une entreprise quasiment collective – et qui bien qui ont été bien plus que des compagnons de travail : Anne Boiché, François Bompaire, Pierre-Alain Caltot, Matthieu Courseau, François Crampe, Julia Del Treppo, Myriam Diarra, Cécile Dubois, Mélanie Jecker, Florian Réveilhac, Hamidou Richer, David Stidler.

À mes amis, Serge Dmitrieff, Marie Duchêne, Célia Justin et Antoine Blondel, Marie Garraut, Maïté Metz, Charles-Henri Peretti, Hermeline Tardy, pour leur soutien.

Enfin, je tiens particulièrement à remercier ma famille, dont les encouragements sans faille m'ont permis de mener à bien ce travail. Que ma mère, tout particulièrement, ainsi que ma grand-mère trouvent ici la reconnaissance de leur attention et de leur présence complice. Je regrette que mon père et mon grand-père ne puissent pas voir ce travail achevé, dont ils ont encouragé les débuts. Il leur est dédié.

## *Introduction*

### **La bataille en peinture : terminologies et catégories artistiques**

Le terme de « peinture de bataille » est souvent employé pour désigner les représentations de batailles dans la peinture. Si l'expression est commode, elle suggère cependant que ce sujet donne lieu à un type de peinture spécifique, ce qui n'est en réalité le cas que ponctuellement dans l'histoire de cet art, notamment aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles, ce qui n'est pas le cas durant la Renaissance<sup>1</sup>. L'étude des scènes de guerre du XVI<sup>e</sup> siècle demande ainsi de revenir, en préambule, sur la terminologie utilisée pour nommer ces représentations peintes, largement déterminée par le vocabulaire et la théorie artistiques qui se cristallisent au XVII<sup>e</sup> siècle, au moment où apparaît une production picturale attachée particulièrement à ce sujet.

L'expression « peinture de bataille »<sup>2</sup> désigne en effet un genre pictural autonome qui,

---

<sup>1</sup> L'historiographie anglo-saxonne contemporaine a forgé le terme de « War Art » pour désigner de manière transhistorique le lien entre sujet militaire et forme artistique : le caractère englobant du concept vise davantage à proposer une lecture anthropologique du sujet qu'à offrir une lecture historique des productions artistiques. L. Brandon, *Art and War*, Londres, Tauris, 2007.

<sup>2</sup> Ce genre est moins étudié que d'autres, comme la nature morte ou le paysage ; il a fait l'objet d'expositions thématiques, plus rarement de monographies d'artistes : voir *La battaglia nella pittura del XVII e XVIII secolo*, P. Consigli Valente (dir.), Parme, Banca Emiliana, 1986 ; *Battaglie, Dipinti dal XVII al XIX secolo delle Gallerie fiorentine*, cat. exp. Florence Galleria Palatina 1989, M. Chiarini (dir.), Florence, Centro Di, 1989 ; *Pugnae : la guerra nell'arte. Dipinti di battaglia dal secolo XVI al XVIII*, cat. exp. L'Aquila 2008, G. Sestieri (dir.), Rome, Budai, 2008 ; *I Battaglisti, La pittura di battaglia dal XVI al XVIII secolo*, cat. exp. Tivoli, G. Sestieri (dir.), Rome, De Luca, 2011. Quelques monographies présentent cependant des jalons pour l'histoire du genre : notamment E. Leuschner, *Antonio Tempesta, Ein Bahnbrecher des römischen Barock und seine europäische Wirkung*, Petersberg, Michael Imhof, 2005, p. 374-379, 447-454 et J. Delaplanche, *Joseph Parrocel (1646-1704). La nostalgie de l'héroïsme*, Paris, Arthéna, 2006, p. 97-130. Les réflexions plus larges sur ce genre pictural se sont poursuivies depuis l'article de F. Zeri, « La nascita della battaglia come genere e il ruolo del Cavalier d'Arpino », dans *La battaglia nella pittura del XVII e XVIII secolo*, P. Consigli Valente (dir.), *op. cit.*, p. IX-XXVII. Les articles de Jérôme Delaplanche ont proposé une histoire de la création du genre et de sa postérité : « De pinceau et d'épée. La peinture de bataille en Italie (XVI<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècle) : vers une dissolution des formes », *Histoire de l'art*, 58, 2006, p. 25-35 ; « Nascita e riconoscimento di una forma : il genere della pittura di battaglia in Italia », *Bolletino d'Arte*, 140, 2007, p. 109-128 et « L'oubli d'une dignité. La critique de la peinture de bataille de Vasari à Diderot », dans *Figures oubliées, figures de l'oubli. Les vicissitudes du goût en peinture au XVIII<sup>e</sup> siècle*, actes

aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles, illustre des combats dont l'identification reste volontairement ambiguë. Escarmouches ou affrontements de grande ampleur, il s'agit de batailles présentées comme fictionnelles, où s'esquissent parfois les indices d'une identification possible ou partielle<sup>3</sup>. La mise à distance d'un sujet précis explique que ces œuvres aient pu être vendues sur le marché de l'art, mais aussi collectionnées par les aristocrates européens, capables d'apprécier l'alliance entre le naturalisme du combat et le jeu sur le caractère fictif ou partiellement historique de l'action<sup>4</sup>. Ceux qui les réalisent sont alors effectivement nommés « peintres de batailles », *pittori di battaglie* ou même *battaglisti* en italien<sup>5</sup>.

L'apparition de ce genre autonome coïncide avec l'établissement au XVII<sup>e</sup> siècle de modalités privilégiées de représentation pour les affrontements historiques<sup>6</sup> : les batailles relèvent dans la hiérarchie des genres qui s'établit alors de deux catégories distinctes, celle de la peinture d'histoire pour les guerres anciennes et celle de la peinture historique pour les faits militaires contemporains.

Dans la peinture d'histoire, la bataille n'est pas conçue comme un sujet à part. Puisque cette catégorie recouvre l'ensemble de la peinture narrative où le récit est mis en scène par l'action des personnages, la bataille y est un sujet parmi d'autres, l'un des plus complexes assurément<sup>7</sup>. La position supérieure de ce genre dans la hiérarchie artistique tient au fait que le peintre se voit reconnaître une certaine liberté dans la mise en scène de l'action : l'invention

---

colloque Clermont-Ferrand, Clermont-Ferrand, Sociétés des amis des universités de Clermont, 2008, p. 117-127. Le travail de thèse d'Oliver Tostmann apporte également une vision des enjeux artistiques du genre avec des études de cas approfondies : *Battaglien. Studien zur Schlachtenmalerei des 17. Jahrhunderts in Italien*, Freie Universität Berlin 2008 [en ligne], part. « Die Geburt einer Gattung. Die Schlachtenmalerei im frühen 17. Jahrhundert », p. 47-118. Au XIX<sup>e</sup> siècle, le terme de « peinture militaire » a une autre acception. Voir l'étude de F. Robichon, *La peinture militaire française, de 1871 à 1914*, Paris, Giovanangeli, 1998.

<sup>3</sup> O. Tostmann, *Battaglien. Studien zur Schlachtenmalerei des 17. Jahrhunderts in Italien*, *op. cit.*, p. 3.

<sup>4</sup> Si Fritz Saxl a estimé que l'absence de héros identifié était un critère définitoire du genre, l'étude de Tostmann (*ibid*) montre les constantes interactions dans la création et la réception des œuvres entre genre et histoire, comme avec la peinture de paysage. L'article de Saxl reste cependant classique : « The Battle Scene without a Hero. Aniello Falcone and his Patrons », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 3, n°1/2, 1939-1940, p. 70-87.

<sup>5</sup> Certains ont même un surnom lié à leur sujet de prédilection : Michelangelo Cerquozzi est appelé « Michelangelo delle battaglie » et Aniello Falcone « L'oracolo delle battaglie ». O. Tostmann, *Battaglien. Studien zur Schlachtenmalerei des 17. Jahrhunderts in Italien*, *op. cit.*, p. 41.

<sup>6</sup> Sur cette distinction : voir T. Kirchner, « Paradigma der Gegenwärtigkeit : Schlachtenmalerei als Gattung ohne Darstellungskonventionen », dans *Bilder der Macht, Macht der Bilder*, S. Germer et M. Zimmermann (dir.), Munich, Klinkhardt et Biermann, 1997, p. 107-124 et J. Delaplanche, « Pour une approche typologique de la peinture de bataille au XVII<sup>e</sup> siècle », *Cahiers de la Méditerranée* [en ligne], 83, 2011, *Guerres et guerriers dans l'iconographie et les arts plastiques*, p. 111-118.

<sup>7</sup> Celle-ci ne se réduit nullement à la peinture des faits historiques, elle comprend également la mythologie ou l'histoire religieuse. Voir T. Gaetgens (dir.), *Historienmalerei*, Berlin, Reimer, 1996 ; T. Kirchner, « Facetten der Historie. Konzepte von Geschichte und ihre Darstellungsformen », dans *Kunst/Geschichte : zwischen historischer Reflexion und ästhetischer Distanz*, G. Pochat (dir.), Graz, Akademische Druck, 2000, p. 27-39 et du même, *Le héros épique, peinture d'histoire et politique artistique dans la France du XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Éditions Maison des sciences de l'homme, 2008, p. 141-205.



intellectuelle que le peintre exerce dans l'agencement du récit, en créant une action régie par la vraisemblance, fait de la peinture l'égale de la poésie. L'action monumentale des figures, qui supposent de la part du peintre la maîtrise universelle de l'anatomie et de l'expression, promeut une célébration morale du ou des héros – comme c'est le cas chez Rubens ou chez Le Brun.

À l'inverse, la peinture des faits militaires contemporains donne lieu à une spécialisation des peintres dans ce domaine : pour ces sujets, la représentation adopte généralement une mise en scène topographique, où le paysage du champ de bataille prend le pas sur les figures, comme chez Van der Meulen illustrant les victoires de Louis XIV<sup>8</sup>. Le peintre, spécialisé dans ce type de sujets, n'est alors pas considéré comme un peintre d'histoire (ce qui implique la maîtrise de la narration par les corps) mais comme un peintre de paysage qui déploie un reportage militaire dans un décor naturel. Le lieu de l'affrontement et le dispositif de guerre sont alors représentés avec une volonté d'exactitude : l'utilisation d'un critère de vérité, et non de vraisemblance, en fait une peinture historique, et non une peinture d'histoire.

La tripartition du corpus des batailles dans la peinture du XVII<sup>e</sup> siècle, fondée sur des régimes différents par leurs conditions de production (production destinée au marché pour le genre / commandes dans les deux autres cas), la nature de leur sujet (sujet imaginaire ou gardant une part d'indétermination / sujet historique ancien / sujet historique contemporain) et leurs modalités de représentation (registre naturaliste et pittoresque, à l'antique ou à la moderne / registre narratif héroïque / registre topographique descriptif) ne peut rendre compte de la production figurative des batailles pendant la Renaissance, qui n'obéit pas à cette approche normée. Comme le rappelle Jérôme Delaplanche, les batailles de la Renaissance se définissent par une nette hétérogénéité, elles adoptent « des formes assez variées, sans systématisme »<sup>9</sup>. Des événements singuliers sont figurés selon des dispositifs narratifs souvent originaux. La représentation de la bataille n'y est pas la prérogative de certains peintres : c'est de manière ponctuelle que les artistes se voient confier la charge de représenter un événement militaire. Si plusieurs en réalisent un certain nombre au cours de leur carrière, on ne peut parler d'une véritable spécialisation.

La représentation des batailles à la Renaissance impose donc une certaine prudence dans

---

<sup>8</sup> T. Kirchner, « Paradigma der Gegenwärtigkeit. Schlachtenmalerei als Gattung ohne Darstellungskonventionen », *op. cit.* Sur Van der Meulen, voir E. Starcky (dir.), 'À la gloire du roi': *Van der Meulen, peintre des conquêtes de Louis XIV*, cat. exp. Dijon et Luxembourg 1998, Dijon – Luxembourg, Imprimerie Nationale Editions, 1998 et I. Richefort, *Adam-François Van der Meulen (1632-1690), peintre flamand au service du roi Louis XIV*, Rennes, PUR, 2004.

<sup>9</sup> J. Delaplanche, « Pour une approche typologique de la peinture de bataille au XVII<sup>e</sup> siècle », *op. cit.*, p. 111.

l'emploi de la terminologie artistique<sup>10</sup> : on ne peut encore parler de « peinture de bataille », de « genre » de la bataille, de « peinture historique », ni de « peinture d'histoire » comme catégories reconnues, mais seulement d'*historie* qui mettent en scène une matière militaire<sup>11</sup>. L'*historia*<sup>12</sup>, définie par Alberti dans le *De Pictura* de 1435 comme l'ambition principale de l'art, désigne une narration peinte articulée à travers le mouvement des figures et leurs actions<sup>13</sup>. À la fin du siècle, le peintre et théoricien de l'art maniériste Giovanni Paolo Lomazzo (1538-1592) parle dans son traité de « compositions de batailles et de guerres » (« *composizioni delle guerre e battaglie* »)<sup>14</sup>, où le terme de « composition » est synonyme d'*historia*<sup>15</sup>. Les batailles qu'il évoque sont donc réunies par un sujet narratif militaire, au sein de la variété des sujets de la peinture narrative. Suivant Lomazzo, on parlera donc de « compositions » ou de « scènes » de bataille, en gardant un pluriel qui conserve le caractère encore mobile de la réflexion artistique autour de ce sujet narratif, avant que n'interviennent les distinctions plus précises au XVII<sup>e</sup> siècle. Le fait que Lomazzo consacre à ce type d'histoires plusieurs chapitres<sup>16</sup> suggère néanmoins que la bataille est devenue au XVI<sup>e</sup> siècle en Italie un des sujets narratifs importants de la peinture : Léonard de Vinci, dans son projet de traité sur l'art, près d'un siècle auparavant, avait également écrit un texte sur le même sujet « *Modo di figurare una battaglia* »<sup>17</sup>. Aux deux bornes du *Cinquecento*, ces deux textes soulignent que la bataille, parmi les innombrables matières narratives, est un des sujets auxquels s'attache la théorie de l'art.

## L'historiographie de la bataille à la Renaissance : des approches fragmentées

Le fait que les peintures de bataille de la Renaissance italienne puissent se rassembler

<sup>10</sup> Wolfgang Henze a mis en évidence la variabilité du vocabulaire utilisé pour désigner les batailles dans la peinture de la Renaissance. Il cite pour la langue allemande les différents termes : *Historien-, Kriegs-, Geschichts-, Ereignis-, Schlachten-, Kampf-bild. Studien zur Darstellung der Schlacht und des Kampfes, op. cit.*, 1970, p. 10.

<sup>11</sup> La remarque a été faite par W. Henze, *Ibid.*, p. 40-41.

<sup>12</sup> L. B. Alberti, *De pictura*, éd. B. Prévost et T. Golsenne, Paris, Seuil, 2004, p. 331-340 ; T. Gaehtgens (dir.), *Historienmalerei, op. cit.* Comme le note T. Kirchner, il s'agit donc bien d'une forme et non pas d'un sujet. *Le héros épique, peinture d'histoire et politique artistique dans la France du XVII<sup>e</sup> siècle, op. cit.*, p. 141-150, part. p. 144.

<sup>13</sup> Comme l'a montré M. Baxandall, l'articulation de l'*historia* est conçue selon un modèle rhétorique, à l'instar d'une période construite par l'orateur grâce à des mots et des propositions agencés dans un certain ordre. M. Baxandall, *Les humanistes à la découverte de la composition en peinture, 1340-1450*, Paris, Seuil, 1989 (1971).

<sup>14</sup> G. P. Lomazzo, *Trattato della Pittura*, 1585, VI, 25. Annexe.

<sup>15</sup> « Havendo trattato delle compositioni de i corpi delle historie in generale et in particolare, et parimenti delle cose appartenenti a loro ». *Ibid.*, VI, 44, p. 403.

<sup>16</sup> Il y adjoint un chapitre sur les sièges et un autre sur la guerre navale. Annexe.

<sup>17</sup> Voir le texte en annexe et analyse *infra* chapitre 2. Voir l'étude du texte par C. Vecce, *Le battaglie di Leonardo. Codice A, ff. 111r e 110v, Modo di figurare una battaglia, LI Lettura Vinciana 2011*, Florence / Vinci, Giunti / Biblioteca Leonardiana, 2012.

sous la même catégorie artistique de l'*historia*, sans qu'il y ait de modes narratifs établis a largement compliqué leur étude. La notion de corpus paraît d'autant plus complexe que la représentation des batailles est marquée par une double singularité. En plus de celle des langages narratifs, il y a évidemment celle des faits représentés. Contrairement à la peinture religieuse qui présente une série de scènes canoniques, la représentation des batailles a affaire avec l'irréductible singularité des événements historiques<sup>18</sup>. Cette diversité incroyable des faits et de leurs mises en images dans la peinture a mis à l'épreuve les chercheurs, historiens et historiens de l'art, qui ont voulu entreprendre une histoire des représentations de la guerre. L'étude de ces peintures a longtemps opposé les historiens de l'art concernés principalement par leurs caractéristiques formelles et les historiens attentifs au contenu iconographique de la scène.

Les peintures de la guerre de la Renaissance ont fait l'objet d'approches historiques et l'on s'est interrogé sur leur capacité à figurer les faits contemporains et les changements militaires propres à la période moderne. L'historien militaire John Hale, dans sa somme *Artists and Warfare*<sup>19</sup>, consacrée à l'iconographie militaire européenne entre 1450 et 1520 environ, considère les batailles peintes en Italie à partir de la matière représentée plus que de ses formes. Son approche iconographique, qu'on pourrait qualifier de socio-historique, porte sur un très vaste corpus d'images relatives au champ militaire : étudiant ensemble tous les médiums (peinture et gravure), il oppose la vitalité de la production graphique allemande et suisse qui montre des figures autonomes de soldats contemporains (lansquenets et Suisses) à l'iconographie italienne, principalement centrée sur la bataille, mais où les soldats contemporains sont absents<sup>20</sup>. Le riche panorama de l'historien anglais souligne finalement plus l'abondance d'un corpus que la cohérence des images qui le composent.

Les historiens de l'art ont pour leur part envisagé la représentation des batailles sous l'angle formel de leur mise en scène par les peintres<sup>21</sup>. Devant l'impossibilité de suivre une voie

---

<sup>18</sup> D'où le terme d'« Ereignisbild » proposé par W. Hager : *Das geschichtliche Ereignisbild. Beitrag zu einer Typologie des weltlichen Geschichtsbildes bis zur Aufklärung*, Munich, 1939.

<sup>19</sup> J. Hale, *Artists and Warfare in the Renaissance*, op. cit., chap. 6 « The representation of battle : Italy », p. 137-167. L'ouvrage de Hale reste décisif pour son panorama de l'image de la guerre, associant gravure, peinture, sculpture et arts décoratifs, et moins pour l'analyse individuelle des œuvres. Pour le contexte italien, il néglige les considérations théoriques qui régissent l'appréciation et la production de la peinture. De plus, sa chronologie, centrée sur la période 1450-1520 ne lui permet pas d'étudier en Italie l'apparition plus nette des sujets de la guerre contemporaine, cf. *infra*, fin chapitre 1 et chapitres 4 et 5.

<sup>20</sup> *Ibid.*, chapitre 3.

<sup>21</sup> Comme le notait Hale, ce qui frappe dans leur représentation de la bataille à la Renaissance en Italie, c'est justement le caractère extrêmement « artistique » des représentations. *Artists and Warfare in the Renaissance*, op. cit., p. 165. Charles Oman parle de « bataille qui plaît à l'œil » (« Early Military Pictures », *The Archaeological Journal*, XCV, Londres, 1938, p. 337-355, part. p. 347). De même, O. Cederlöf parle de « bataille décorative » («

typologique pour la Renaissance, comme pour les batailles du XVII<sup>e</sup> siècle, ils ont largement privilégié une perspective monographique dans laquelle la singularité de l'œuvre est rapportée à la diversité des personnalités artistiques. Cette vision individualisée de la scène de bataille a d'autant plus facilement prévalu que les artistes qui ont peint les principales batailles du corpus italien comptent parmi les plus grands peintres de la période : appelés par les principaux pouvoirs de la péninsule à représenter ce sujet, Léonard de Vinci, Michel-Ange, Raphaël, Jules Romain, Titien ou encore Tintoret sont les acteurs principaux de cette histoire de la scène de bataille qui semble pouvoir reposer sur une suite de grands noms. Depuis les *Vies* de Vasari, l'écriture monographique a marqué les méthodes de l'histoire de l'art italien et elle s'est poursuivie dans la tradition du *connoisseurship* et de la critique stylistique, particulièrement vive en Italie : l'histoire de la bataille dans la peinture italienne s'est ainsi fréquemment présentée comme un panorama d'œuvres vues comme autant de variations autour du sujet militaire par les différents artistes<sup>22</sup>.

Cette approche monographique est légitime pour la Renaissance italienne, puisqu'en l'absence de solutions ou de modes narratifs définis, seules existent les propositions singulières des peintres. En outre, les compositions de bataille des artistes majeurs sont vite apparues à leurs collègues comme des modèles pour cette narration complexe s'il en est : la forte personnalisation de l'histoire de la peinture de bataille à la Renaissance en Italie n'est donc pas l'effet de la seule tradition historiographique. Elle traduit l'émergence effective d'un canon artistique au cours du XVI<sup>e</sup> siècle et l'apparition d'œuvres « phares », considérées comme des références. La réflexion sur la scène de bataille renaissante demande donc de faire une large place aux différents peintres et de mettre en avant certains d'entre eux, reconnus par les autres comme des guides<sup>23</sup>. Cette approche traditionnelle, si elle est fondamentale, ne suffit cependant pas à construire une histoire véritablement articulée de la scène de bataille.

À l'opposé de cette approche monographique, plutôt descriptive, d'autres historiens ont tenté une approche synthétique : ils ont voulu proposer des typologies capables d'organiser la diversité du corpus, selon des lignes de force transversales. Les catégories qu'ils ont élaborées,

---

The Battle Painting as a Historical Source. An Inquiry into the Principles », *Revue Internationale d'Histoire militaire*, 1967, 26, p. 119-145, part. p. 120).

<sup>22</sup> Voir notamment R. Papini, « I pittori di battaglia in Italia », *Emporium*, 41, 1915, p. 108-124 et p. 163-180, 323-337 ; S. Mammino, « Una guerra per l'arte : modelli e motivazioni della raffigurazione rinascimentale di battaglie », dans *Storia d'Italia. Annali 18. Guerra e pace*, W. Barberis (dir.), Turin, Einaudi, 2002, p. 251-300 ; J. Delaplanche et A. Sanson, *Peindre la guerre*, Paris, Chaudun, 2009, p. 6-69.

<sup>23</sup> D. Arasse note que c'est à partir du XVI<sup>e</sup> siècle qu'on peut distinguer les « génies » des « artistes désormais locaux ». Les principales commandes politiques du début du XVI<sup>e</sup> siècle contribuent à établir cette hiérarchie entre les peintres, peintres universels et internationalement reconnus et peintres de moindre renommée, placés dans une subordination symbolique par rapport à ces protagonistes majeurs. *L'homme en jeu. Les génies de la Renaissance*, Paris, Hazan, 2008 (1978), p. 24-29.

qui ne recourent que partiellement celles qu'on a vues pour le XVII<sup>e</sup> siècle, ont été pensées pour s'appliquer à l'ensemble des images figurant la guerre – c'est pourquoi elles restent finalement peu convaincantes. Charles Oman<sup>24</sup> tout d'abord, puis Ölle Cederlöf<sup>25</sup>, ont avancé de telles typologies. Ce dernier distingue « bataille glorificatrice » (célébrant un héros), « narrative » (reportage sans culte individuel), « analytique » (vision stratégique du combat) et « ornementale » (genre militaire décoratif) – la distinction apparaît cependant fragile. De même, Theodor Rabb<sup>26</sup>, en opposant « reportage », « célébration » et « dénonciation », suggère des catégories trop larges pour être opérantes dans l'analyse fine des œuvres.

L'étude transversale de Wolfgang Henze<sup>27</sup> en 1970, centrée sur la Renaissance, avait justement mis en avant d'autres critères d'organisation du corpus en établissant une distinction entre plusieurs types de scènes de bataille<sup>28</sup> et en proposant un classement typologique sur les commanditaires. Les multiples aperçus de l'auteur, également sur l'organisation structurelle de l'image ou la place du héros, ont constitué pour nous un point de départ, cependant l'organisation de la réflexion, qui tendait à juxtaposer ces différentes perspectives, nous a paru demander une autre articulation.

Les approches des représentations de la bataille en Italie à la Renaissance ont donc été marquées par une distinction dommageable entre histoire et histoire de l'art. Cette fragmentation intervient également au sein des différentes études : les approches ont rarement été englobantes et articulées. Elles ont consisté en une description du corpus tentant de rendre compte de sa diversité ; la démarche synthétique plus rare n'a pas été satisfaisante à cause du caractère rigide des catégories proposées. Dans les différents cas, l'impossibilité de donner sens à la diversité du corpus tient en partie à leur définition très extensive du champ d'étude.

## Délimitation du corpus : bornes et perspectives

---

<sup>24</sup> « Early Military Pictures », *op. cit.*

<sup>25</sup> « The Battle Painting as a Historical Source. An Inquiry into the Principles », *op. cit.*, typologie p. 120. Les batailles de Léonard, Michel-Ange, Raphaël, Titien, Vasari sont classées dans les batailles « décoratives » car « artistiques » et « non réalistes ». O. Cederlof s'appuie en partie sur les mêmes oppositions que Charles Oman, « Early Military Pictures », *op. cit.*

<sup>26</sup> T. Rabb, *The Artist and the Warrior, Military History Through the Eyes of the Masters*, New Haven, Yale University Press, 2011. Ses catégories montrent la force d'une approche idéologique de l'image de la guerre, jugée selon le degré de neutralité ou d'engagement de l'artiste. Sur l'enjeu idéologique dans l'historiographie, voir introduction *infra*.

<sup>27</sup> *Studien zur Darstellung der Schlacht und des Kampfes*, *op. cit.*

<sup>28</sup> Nous reprenons ainsi sa distinction entre scènes autonomes (*Einzelszenen*), scènes historiques en cycle (*Geschichtszyklen*) et cycles de chronique militaire (*Schlachtenzyklen*). Sur ces différentes notions, *ibid.*, p. 17-28.

Les monographies précédentes sur l'iconographie de la guerre se fondaient sur un corpus très vaste : John Hale considérait toute l'iconographie militaire en Europe (Allemagne, Italie, France, Suisse) pendant un siècle (v. 1450 - v. 1520)<sup>29</sup> dans tous les médiums. Wolfgang Henze<sup>30</sup> prenait pour objet les images de combat et de bataille dans tous les arts visuels aux XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles en Italie : associant dessins de batailles des Amazones, grandes fresques politiques, peintures de *cassoni* ou encore bas-reliefs funéraires, il prenait le risque de considérer ensemble des objets relevant de contextes et de fonctions différents.

Afin de nous donner les moyens de conjuguer vision d'ensemble et analyse des œuvres, nous avons décidé de centrer notre étude sur la partie majeure du corpus italien, qui rassemble la peinture politique des faits militaires du passé, et de borner notre étude au seul XVI<sup>e</sup> siècle. Le choix privilégié d'un médium permet de délimiter un champ large d'investigation et de lui donner une cohérence à la fois contextuelle et formelle : il s'agit d'œuvres réalisées dans le cadre d'une commande, et non de manière spontanée, généralement de grands formats – plusieurs mètres de hauteur, davantage encore en largeur, parfois plus d'une dizaine de mètres<sup>31</sup>. Répondant au souhait politique d'un mécène, l'iconographie de l'œuvre concerne un fait précis, et l'image est destinée à un lieu déterminé : il s'agit le plus souvent de fresques et plus rarement d'œuvres peintes sur un support mobile. Le terme de « peinture monumentale » s'impose alors à deux titres puisqu'il renvoie autant à la taille de ces œuvres qu'à leur fonction mémorielle. Parfois immenses, elles sont pourtant sujettes à une fragilité paradoxale : inscrites dans un édifice ou un lieu particulier, les remaniements architecturaux ou décoratifs sont susceptibles de les affecter, quand un bouleversement politique ne précipite pas leur oubli, voire leur destruction<sup>32</sup>.

---

<sup>29</sup> Hale considère aussi bien les images autonomes de soldats que les compositions de batailles, il inclut également les scènes religieuses, comme les Crucifixions, où les soldats apparaissent en tant que motifs annexes. *Artists and Warfare in the Renaissance*, *op. cit.* La définition des bornes chronologiques de son étude n'est pas justifiée : c'est d'autant plus dommageable qu'une extension chronologique de son corpus aurait amené Hale à revoir son jugement sur les batailles italiennes.

<sup>30</sup> Sur la liste des œuvres envisagées. W. Henze, *Studien zur Darstellung der Schlacht und des Kampfes*, *op. cit.*, p. 263-302.

<sup>31</sup> J. Hale et T. Rabb, qui s'intéressent à la manière dont les artistes « réagissent » à la guerre, nous semblent projeter une problématique inadéquate sur les productions du XVI<sup>e</sup> siècle italien : si elle était pertinente pour Hale dans l'étude de la production graphique du genre militaire (la gravure de soldats), la présence du commanditaire dans le système italien inscrit une médiation dans le rapport entre l'artiste à l'événement. Les batailles de grand format en peinture n'ont pas une fonction de témoignage mais de construction de la mémoire. J. Hale, *Artists and Warfare in the Renaissance*, *op. cit.* et T. Rabb, *The Artist and the Warrior, Military History Through the Eyes of the Masters*, *op. cit.*

<sup>32</sup> Charles VIII tente par exemple d'emmener la porte en bronze du Castelnuovo où sont figurées les guerres des Aragon contre les barons angevins. La bataille de Léonard de Vinci, dont un motif était peint sur les murs de la salle du Grand Conseil du Palazzo Vecchio de Florence est laissée à l'abandon lorsque Florence revient sous la domination des Médicis. La salle est découpée en plus petits espaces, dès lors que le Grand Conseil est aboli. Certains décors représentant des batailles sont redécouverts à l'occasion de travaux ou de restaurations et reviennent à l'attention des historiens : c'est le cas de la salle des guerres de Trajan dans l'évêché d'Ostie

Si nous avons choisi de nous concentrer sur la peinture, la compréhension des scènes de bataille dans ce médium ne saurait être entièrement dissociée de ses figurations dans les autres arts : gravures, tapisseries, dessins ou sculptures sont être ponctuellement intégrés, de manière à éclairer le corpus principal et à mettre en évidence ses particularités<sup>33</sup>. Ce dialogue est d'autant plus nécessaire que certaines des batailles les plus importantes de la peinture italienne du XVI<sup>e</sup> siècle ont été détruites ou n'ont jamais été achevées : il convient d'intégrer les projets de ces peintures (esquisses, dessins préparatoires de détail) ou leurs reflets (copies partielles ou entières, dérivations), qui en sont les seuls témoins.

Contrairement à John Hale et Wolfgang Henze, nous avons décidé de ne pas étudier ensemble le XV<sup>e</sup> et le XVI<sup>e</sup> siècle, de manière à mettre à distance la traditionnelle séquence Paolo Uccello – Piero della Francesca – Léonard de Vinci – Raphaël qui structure la plupart des études sur l'histoire de la scène de bataille. Alors qu'elles sont conçues dans des contextes distincts<sup>34</sup>, leur étude successive les place sur un même plan et ne tient pas compte du statut différent de ces œuvres. Les batailles d'Uccello **fig.4-6** et de Piero della Francesca **fig.7-8** sont des réponses originales à une commande spécifique et leur rayonnement est relativement restreint : elles apparaissent à tort au sein de cette reconstruction historiographique comme des images paradigmatiques pour les autres artistes, au même titre que celles de Léonard ou de Raphaël qui bénéficient immédiatement d'une notoriété d'une toute autre échelle<sup>35</sup>.

Le traitement distinct du XVI<sup>e</sup> siècle permet de faire une histoire de la scène de bataille à la Renaissance qui repose sur des critères historiques et artistiques appréhendés par les contemporains eux-mêmes : le choix de commencer notre étude autour de 1500 s'appuie sur

---

redécouvert à la fin des années 1970. Dans cette perspective, ont été menées dans les années 2010 des investigations pour retrouver les traces de la bataille de Léonard de Vinci sous les fresques de Vasari, suscitant une polémique sur l'opportunité de telles recherches invasives, potentiellement dommageables pour les fresques de Vasari.

<sup>33</sup> Les circulations ou les porosités iconographiques entre les supports montrent des convergences. Cependant, la question des phénomènes de concurrence entre les médiums doit également être posée.

<sup>34</sup> La *Bataille de San Romano* est la commémoration d'une bataille récente destinée à une famille privée ; la *Bataille de Constantin* et celle d'*Héraclius contre Chosroès* de Piero della Francesca sont des affrontements historiques de l'Antiquité qui prennent place au sein du cycle narratif de l'histoire de la Vraie Croix, représenté dans le chœur de l'église San Francesco d'Arezzo. Celles de Léonard et de Raphaël sont des commandes politiques destinées à des salles de pouvoir ou de gouvernement (voir *infra* chapitres 1 et 2).

<sup>35</sup> La large réhabilitation au XX<sup>e</sup> siècle des peintres dits primitifs, et tout particulièrement de Paolo Uccello et Piero della Francesca, peintres mathématiciens, a contribué à figer cette succession de monographies sur la bataille de la Renaissance comme un canon. G. Previtali, *La fortune des Primitifs. De Vasari aux néo-classiques*, Paris, Montfort, 1994 (1964). Sur les batailles de Paolo Uccello, voir les analyses de J. Bloedé, *Paolo Uccello et la représentation du mouvement. Regards sur La Bataille de San Romano*, Paris, ENSBA, 2005 (1996) ; P. Rocasecca, *Paolo Uccello, Les batailles*, Paris / Milan, Gallimard / Electa, 1997 ; sur la commande : F. Caglioti, « Nouveautés sur la *Bataille de San Romano* de Paolo Uccello », *Revue du Louvre*, LI, oct-déc 2001, p. 37-54. Sur l'interprétation de celle de Piero della Francesca : voir l'article de D. Arasse, « Piero della Francesca : peintre d'histoire ? », originellement dans *Piero teorico dell'arte*, O. Calabrese (dir.), Rome, Gangemi, 1985, p. 85-114, réédité dans D. Arasse, *Décor italiens de la Renaissance*, éd. P. Morel, Paris, Hazan, 2009, p. 32-65.

l'idée que c'est à ce moment que la bataille devient une forme artistique et politique pensée comme telle par les artistes et les commanditaires, avec la commande fondatrice de la *Bataille d'Anghiari* **fig.20** et celle de *Cascina* **fig.28**, pour le Palazzo Vecchio de Florence. Les compositions, bien qu'inachevées, de Léonard de Vinci et de Michel-Ange sont vues comme une nouvelle époque dans la mise en scène narrative de la bataille en peinture et ces deux projets acquièrent immédiatement un statut de référence : ils sont connus directement, indirectement (par des multiples copies partielles) ou du moins de réputation, par les principaux commanditaires et les artistes du *Cinquecento*. Jouissant d'une renommée immense, ces peintures forment véritablement une borne pour les contemporains eux-mêmes : la pensée théorique de Léonard qui précède cette commande, avec le texte sur la scène de bataille, accorde de même au sujet une singularité nouvelle. Cette date initiale assure donc au corpus une première forme d'unité artistique et théorique, mais aussi historique : ce tournant chronologique est encore justifié par la temporalité politique de l'histoire de la péninsule, marquée par la rupture de 1494. Les guerres d'Italie amorcent une reconfiguration des puissances européennes et favorisent une évolution des formes de la peinture politique, où la bataille apparaît désormais de manière plus soutenue.

La décision initiale de s'intéresser à la bataille comme représentation de l'histoire dans la peinture monumentale du XVI<sup>e</sup> siècle a entraîné une délimitation du corpus en fonction d'une définition historique de la bataille. Nous avons par conséquent exclu les batailles relevant d'un contexte mythologique (batailles des Centaures, des Amazones)<sup>36</sup> et les batailles illustrant un texte littéraire non historique (décor illustrant les épopées antiques ou les poèmes chevaleresques contemporains)<sup>37</sup>, bien que celles-ci puissent avoir des implications politiques. Au sein des représentations de l'histoire, nous n'avons pas voulu discriminer les événements selon leur chronologie : nous avons donc pris en compte toutes les batailles, qu'il s'agisse d'actions très récentes, de faits déjà éloignés dans le temps, voire de sujets antiques. Sélectionner une seule de ces catégories aurait orienté la réflexion sur la problématique spécifique des marques d'historicité. Dans une perspective transversale, c'est justement en considérant des événements appartenant à différentes époques que l'on peut repérer si les sujets antiques ou anciens sont traités de la même façon que les sujets modernes et contemporains.

Considérant la bataille comme la figuration d'un événement militaire de l'histoire, nous

---

<sup>36</sup> W. Henze les inclut dans son corpus. *Studien zur Darstellung der Schlacht und des Kampfes*, op. cit., p. 265-268.

<sup>37</sup> W. Henze les inclut également. *Ibid.*, p. 294-295. Pour les illustrations de l'*Énéide*, on peut penser aux décors de Niccolò dell'Abate pour la Rocca di Scandiano ; il réalise également un cycle sur le *Roland Furieux* pour le palais Torfanini, aujourd'hui Pinacothèque communale de Bologne.



avons regardé les représentations de conflits sur mer et de sièges comme partie intégrante de notre étude<sup>38</sup> : pour la guerre navale, le cas exceptionnel de la bataille de Lépante (1571) et de sa riche célébration picturale constituait un exemple important à prendre en compte. Quant aux sièges, ils sont une des modalités les plus courantes de la guerre à l'époque moderne et les exclure aurait accentué une définition formelle du corpus, fondé sur la présence de la mêlée.

À ce titre, nous n'avons pas fait le même choix que Wolfgang Henze, qui associait dans son étude images de luttes, quelles qu'elles soient, et de batailles historiques. L'inclusion de scènes de combats indéterminés centrait l'étude sur le motif du combat. Or, celui-ci ne suffit pas à faire une bataille et réciproquement, une bataille n'implique pas forcément que les soldats soient montrés en train de combattre : certaines scènes, comme la *Bataille de Cascina* **fig.28** de Michel-Ange, ne présentent justement pas d'affrontement. Le critère du combat donne une définition formelle du corpus et pour notre optique historique, la bataille n'est pas un motif mais un sujet. L'iconographie et l'imaginaire de la lutte dans l'art de la Renaissance, à travers les représentations de combats indéterminés, seraient un autre champ d'investigation : la violence primitive qui s'y déchaîne n'est d'ailleurs pas la force contrôlée qui s'exerce dans la scène de guerre. Les peintures de bataille, si elles peuvent être agitées, ne sont pas des scènes de chaos<sup>39</sup>.

Enfin, nous avons rejeté les représentations allégoriques de batailles<sup>40</sup> : bien qu'elles évoquent des événements précis, elles n'obéissent pas à la même logique narrative. Si les mécanismes de la commande mémorielle peuvent être analogues, les problématiques artistiques sont différentes. Comme pour les tableaux votifs commandés en remerciement d'une victoire, ce sont des œuvres qui gravitent autour du corpus initial, mais ne sont pas au centre du propos.

Nous avons pris pour terme de notre étude le tournant du XVII<sup>e</sup> siècle, frontière classiquement retenue pour la fin de la Renaissance. Il s'agit aussi de la date approximative d'achèvement d'un des décors historiques majeurs que l'on étudie, les salles principales du palais des Doges de Venise. À Rome, la date précise de 1600 est également celle à laquelle le Cavalier d'Arpin termine au palais des Conservateurs *La bataille des Romains contre les Vèiens* **fig.297**. Cette fresque, plus qu'une borne chronologique véritable, constitue une fin

---

<sup>38</sup> Si Lomazzo distingue dans son traité sur la peinture, les batailles, les sièges et les guerres navales, elles reçoivent néanmoins des consignes relativement proches et ces considérations interviennent dans des chapitres quasiment successifs. *Trattato della pittura*, VI, 25-26-28, textes reproduits en annexe.

<sup>39</sup> Les images de luttes ou de combats indéterminés ou mythologiques peuvent cependant ponctuellement servir de sources d'inspiration pour la représentation d'une bataille.

<sup>40</sup> W. Henze les intègre au corpus. *Studien zur Darstellung der Schlacht und des Kampfes*, op. cit., p. 29-32. On peut penser à l'*Allégorie de la Bataille de Montemurlo (1537)* peinte par Battista Franco pour Cosme I<sup>er</sup> (aujourd'hui à la Galleria Palatina du Palazzo Pitti) ou à l'*Allégorie de la victoire de Lépante (1571)* peinte par Titien pour Philippe II d'Espagne (aujourd'hui au musée du Prado).

symbolique pour notre réflexion : elle démontre la pérennité de certains modèles durant le *Cinquecento* puisqu'elle s'inspire très largement de la composition de Raphaël pour la *Bataille de Constantin* **fig.54** peinte peu après 1520, mais sa composition sans respiration, tumultueuse, annonce, comme l'a fait remarquer Federico Zeri<sup>41</sup>, les mêlées sérielles des *battaglisti* du siècle suivant.

Ces partis pris initiaux ont dessiné un corpus dont la géographie coïncide assez logiquement avec les principaux centres politiques de l'Italie du XVI<sup>e</sup> siècle : en Italie centrale, Florence et Rome, et en Italie du Nord, Venise. Ces trois capitales concentrent les principales commandes de scènes de bataille : les décors historiques du Palazzo Vecchio de Florence, du palais pontifical à Rome et du palais des Doges de Venise, aussi bien ceux qui sont encore visibles aujourd'hui que ceux qui ont disparu, forment le noyau de notre étude. En effet, la république de Florence, qui devient ensuite duché puis grand-duché de Toscane, les États pontificaux et la république de Venise constituent durant le *Cinquecento* les puissances majeures de la péninsule, à la suite du déclin politique de Naples et de Milan, qui se voient dans le premier tiers du XVI<sup>e</sup> siècle subordonnées au pouvoir espagnol. Alors qu'au XV<sup>e</sup> siècle, les Aragon de Naples avaient multiplié la représentation de leurs victoires militaires pour asseoir leur légitimité au trône<sup>42</sup>, le passage au statut de vice-royaume soumis à la monarchie espagnole enlève à cet État son autonomie politique : l'aire méridionale se révèle pauvre du point de vue de l'iconographie militaire au XVI<sup>e</sup> siècle<sup>43</sup>. La même observation peut être faite pour le domaine milanais<sup>44</sup> : le puissant duché du XV<sup>e</sup> siècle, fief impérial, après avoir été au centre des convoitises européennes dans le premier tiers du XVI<sup>e</sup> siècle, perd son indépendance et passe définitivement sous contrôle espagnol avec la nomination d'un gouverneur après 1535.

Les représentations de batailles qui interviennent dans le contexte génois ont finalement été mises de côté, dans la mesure où il ne nous a pas été permis de voir dans de suffisamment bonnes conditions les palais les plus importants de la ville. Très nombreux, les décors historiques de l'aristocratie génoise, dont la deuxième moitié du XVI<sup>e</sup> siècle amorce un âge faste après qu'Andrea Doria a placé Gênes sous la protection impériale et espagnole, demandait une étude d'ensemble qu'il ne nous a pas été possible de mener à bien pour des raisons de temps

---

<sup>41</sup> F. Zeri, « La nascita della *battaglia* come genere e il ruolo del Cavalier d'Arpino », dans *La battaglia nella pittura del XVII e XVIII secolo*, P. Consigli Valente (dir.), Parme, Banca Emiliana, 1986, p. IX-XXVII.

<sup>42</sup> J. Barreto, *La maesté en images. Portraits du pouvoir dans la Naples des Aragon*, Rome, EFR, 2013.

<sup>43</sup> Voir les actes du colloque *La battaglia nel Rinascimento meridionale : moduli narrativi tra parole e immagini*, G. Abbamonte *et al.* (dir.), actes colloque Naples 2010, Rome, Viella, 2011 et particulièrement l'article de A. Zezza, « Raffigurazioni di battaglie nell'arte meridionale del XVI secolo », p. 511-523.

<sup>44</sup> A. Gamberini et I. Lazzarini, *The Italian Renaissance State*, Cambridge, Cambridge University Press, 2012.

et d'accès aux décors<sup>45</sup>.

Autour de ces espaces politiques majeurs apparaît la multitude des petits États italiens, dont le nombre révèle la fragmentation du pouvoir dans l'Italie de la Renaissance. La péninsule est divisée en territoires dont l'investiture est donnée par le pape ou bien par l'empereur, et différentes familles ont durant le Moyen Âge reçu de l'un ou de l'autre les droits sur certaines terres. Duchés, marquisats ou seigneuries forment des espaces autonomes liés aux puissances principales par des liens de vassalité : les Gonzague ont acquis l'investiture pour le marquisat de Mantoue de l'empereur<sup>46</sup> et les Este pour le duché de Ferrare du pape. Au sein même des États pontificaux, le pouvoir territorial est délégué à des familles de feudataires, parfois en conflit avec le souverain pontife<sup>47</sup>. Une sélection de batailles réalisées dans les palais de ces princes ou de ces seigneurs de plus petite envergure complète donc le corpus principal de l'étude : il n'a pas été possible de prétendre à l'exhaustivité, étant donné le nombre de palais comportant des scènes historiques de guerre. Une série d'édifices dont Julian Kliemann avait déjà souligné l'intérêt<sup>48</sup> ont retenu notre attention pour le grand nombre de batailles qu'ils présentent : nous avons consacré nos séjours italiens à la visite de ces bâtiments situés notamment à Città di Castello et Castiglione del Lago (Ombrie), à San Secondo Parmense (Émilie-Romagne) ou encore à Battaglia Terme (Vénétie)<sup>49</sup>. Nous avons ainsi privilégié les demeures où nous avons pu nous rendre et les œuvres qui avaient fait l'objet d'une première approche<sup>50</sup> : en effet, notre perspective synthétique et comparée nécessitait de s'appuyer sur les monographies d'artistes ou de lieux déjà réalisées.

---

<sup>45</sup> Voir les analyses de J. Kliemann, *Gesta dipinte : la grande decorazione nelle dimore italiane dal Quattrocento al Seicento*, Cinesello Balsamo, Silvana, 1993, p. 130-158 et celles d'E. Gavazza, *La grande decorazione a Genova*, Gênes, Sagep, 1974. La tenture commandée par Gian Andrea Doria au sujet de la bataille de Lépante, et encore aujourd'hui conservée à la Villa del Principe, est une œuvre importante dont les problématiques font écho à celles qu'on étudiera à propos des figurations monumentales de Lépante (*infra*, chapitre 7). Nous renvoyons à l'étude de L. Stagno, « Le *Tapessarie dell'Armata* disegnatte da Luca Cambiaso : gli arazzi della *Battaglia di Lepanto* per Giovanni Andrea Doria », dans *La « Maniera » di Luca Cambiaso. Confronti, spazio decorativo, tecniche*, L. Magnani et G. Rossini (dir.), Gênes, Sangiorgio, 2008, p. 55-86.

<sup>46</sup> Le marquisat devient duché en 1530.

<sup>47</sup> C. Shaw, *Barons and Castellans. The Military Nobility of Renaissance Italy*, Leyde / Boston, Brill, 2015.

<sup>48</sup> J. Kliemann, *Gesta dipinte*, *op. cit.*, p. 79-100 et 115-129.

<sup>49</sup> La plupart de ces palais sont aujourd'hui ouverts à la visite. Je remercie Mme Elisa Vanocchi d'avoir bien voulu me permettre de voir à deux reprises (2014 et 2015) le palais Vitelli a Sant'Egidio à Città di Castello, aujourd'hui propriété de la Cassa di Risparmio, avant que les travaux de restauration ne soient achevés pour son ouverture au public.

<sup>50</sup> Les deux batailles peintes par Francesco Bassano, aujourd'hui au musée des Beaux-Arts de Lyon, dont ni l'iconographie ni les commanditaires ne sont connus ont été mises de côté, faute de pouvoir en approcher les conditions de commande. C. Caramanna a lancé depuis quelques années une étude sur l'origine de ces toiles et leur contexte sera, espérons-le, éclairci à la suite à ces recherches. Voir ses premiers résultats dans « La precoce diffusione delle opere dei Bassano in Francia », *Studiolo*, 10, 2013, p. 228-241.

## La quête d'une méthode : corpus en réseau, iconographie comparée

Face à la fragmentation des approches précédentes, nous avons voulu créer des ponts entre les différentes dimensions des études sur ces peintures de la guerre et trouver un équilibre entre les qualités de la réflexion transversale et la précision des analyses d'œuvres. C'est pourquoi nous avons placé cette étude sous le terme d'enquête, car l'unité du corpus n'est pas donnée mais à construire. Sa relative diversité ne permet pas d'en écrire une histoire unique ou linéaire, mais d'en souligner dynamiques et perspectives. Nous avons donc choisi de ne pas lui appliquer des catégories déjà constituées mais de définir des « configurations iconographiques », fondées sur la forme et la nature de la commande à partir des critères multiples (historiques, politiques, sociaux). Ces types de commande conditionnent alors des enjeux idéologiques différents et des problématiques artistiques distinctes dans leur mise en récit. Ces configurations prennent pour point de départ non pas les artistes, comme le fait la perspective traditionnelle sur la scène de bataille, mais les commanditaires, à l'initiative de ces projets iconographiques<sup>51</sup>. Ces différents contextes ne forment pas une grille de lecture rigide : il s'agit, non de classer le corpus, mais d'en souligner les lignes problématiques en l'analysant selon des enjeux idéologiques, culturels et artistiques transversaux.

Nous avons donc pris le parti d'envisager les œuvres autant comme des unités distinctes que comme un réseau. Malgré la singularité des événements représentés, l'iconographie de la bataille mérite d'autant plus d'être traitée de manière comparée<sup>52</sup> que nombres d'exemples envisagés ne sont pas des peintures indépendantes, mais appartiennent à des décors ou à des cycles comportant plusieurs batailles<sup>53</sup>. La nature même des œuvres amène à remettre en cause leur examen autonome privilégié dans l'analyse stylistique. Au sein des différents contextes qu'on a définis, des monographies parallèles ou bien des études croisées<sup>54</sup> permettent d'allier la mise en perspective à une analyse précise des peintures. Notre travail s'organise donc selon

---

<sup>51</sup> Il ne s'agit pas d'en faire une simple typologie car celle-ci fragmente le propos plus qu'elle ne l'unifie. W. Henze fait un catalogue des commanditaires. *Studien zur Darstellung der Schlacht und des Kampfes*, op. cit., p. 42-93.

<sup>52</sup> Nous n'avons pas employé le mot d'iconographie sérielle car notre étude est qualitative et non quantitative, et ne vise pas à l'exhaustivité.

<sup>53</sup> La division entre scène unique et cycle nous a paru structurante : notée par Henze (*Studien zur Darstellung der Schlacht und des Kampfes*, op. cit., p. 16-29). Elle permet d'opposer commandes commémoratives ponctuelles et construction mémorielle plus large. Elle engendre dans la pratique des artistes la construction d'un récit unique, ou au contraire la réalisation de multiples batailles, pensées comme un réseau et organisées en fonction de mêmes schémas narratifs.

<sup>54</sup> Les « monographies parallèles » rassemblent plusieurs études de cas où chaque œuvre reçoit une analyse autonome, même si les différentes scènes s'inscrivent dans la même configuration iconographique ; les « études croisées » sont menées de manière simultanée, en faisant dialoguer les œuvres entre elles sans en faire des présentations séparées.

une alternance entre propos général établissant l'unité de ce contexte d'apparition de la bataille et une série de monographies d'œuvres vues en regard les unes des autres – qu'elles soient en écho ou parfois en contraste. Cette démarche comparatiste, à la fois dans la construction de la réflexion et dans la conduite des études de cas, permet d'échapper au constat de la diversité insoluble des œuvres, auquel semblaient aboutir les études de John Hale et de Wolfgang Henze. La monographie parallèle ou croisée ordonne souplement le corpus, définit des points de rencontre entre les peintres selon les enjeux auxquels ils sont confrontés, tout en conservant la singularité de leurs solutions figuratives<sup>55</sup> : intégrées dans ces contextes communs, les différences de traitement du sujet entre les artistes apparaissent alors comme des réponses distinctes à une même question, et non comme des variantes radicalement hétérogènes.

La perspective comparatiste prolonge l'approche monographique généralement adoptée pour l'étude de l'iconographie politique. Les historiens et les historiens de l'art qui se sont intéressés à l'autoreprésentation politique ont en effet privilégié des études régionales, qui ont su mettre en valeur les particularités institutionnelles et idéologiques de chacun des centres de pouvoir de la péninsule. Les analyses de Nicolai Rubinstein, Maria Monica Donato, Alessandro Cecchi, Ettore Allegri, Philippe Morel et Henk van Veen sur la Florence républicaine, puis ducale et grand-ducale<sup>56</sup>, les études de Rolf Quednau, Arnold Nesselrath et Jan de Jong sur le pouvoir pontifical<sup>57</sup> et les contributions de Wolfgang Wolters et de Giorgio Tagliaferro au sujet de l'image politique de la République de Venise<sup>58</sup> forment le socle qui nous a permis d'entreprendre une étude comparée autour de la thématique plus restreinte de la bataille. À cet

---

<sup>55</sup> Notre étude approfondit l'approche de Julian Kliemann en systématisant le caractère transversal : s'il ne l'envisageait qu'au niveau du choix des sujets, nous avons voulu tenter de l'adapter à l'échelle de la mise en œuvre picturale par les artistes en proposant des analyses iconographiques comparées. *Gesta dipinte*, *op. cit.*

<sup>56</sup> N. Rubinstein, *The Palazzo Vecchio, 1298-1532, Government, Architecture, and Imagery in the Civic Palace of the Florentine Republic*, Oxford, Clarendon Press, 1995 ; M. M. Donato et D. Parenti (dir.), *Dal Giglio al David. Arte civica a Firenze fra Medioevo e Rinascimento*, cat. exp. Florence Galleria del'Accademia 2013, Florence, Giunti, 2013 ; E. Allegri et A. Cecchi, *Palazzo Vecchio e i Medici : guida storica*, *op. cit.*, p. 231-267 ; P. Morel, « L'État médicéen au XVI<sup>e</sup> siècle: de l'allégorie à la cartographie », *Mélanges de l'Ecole Française de Rome. Italie et Méditerranée*, 105. 1993, p. 93-131 et « Portraits et images du prince à Florence au XVI<sup>e</sup> siècle », dans *Florence et la Toscane (XIV<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> s.) : les dynamiques d'un État italien*, J. Boutier, S. Landi et O. Rouchon (dir.), Rennes, PUR, 2004, p. 381-398 ; H. van Veen, *Cosimo I de' Medici and his self-representation in Florentine art and culture*, New York, Cambridge University Press, 2006, part. chap. 3 « The Sala Grande in the Palazzo della Signoria », p. 54-80.

<sup>57</sup> R. Quednau, *Die Sala di Constantino : zur Dekoration der beiden Medici-Päpste Leo X. und Clemens VII*, Hildesheim, Olms, 1979 ; A. Nesselrath notamment dans *Raffaello nell'appartamento di Giulio II e Leone X*, G. Cornini (dir.), Milan, Electa, 1993 ; J. de Jong, *The Power and the Glorification. Papal pretensions and the art of propaganda in the 15<sup>th</sup> and 16<sup>th</sup> centuries*, University Park, The Pennsylvania State University Press, 2013.

<sup>58</sup> W. Wolters, *Storia e politica nei dipinti di Palazzo Ducale : aspetti dell'autocelebrazione della Repubblica di Venezia nel Cinquecento*, Venise, Arsenal, 1987 (1<sup>e</sup> éd. all. 1984 *Der Bilderschmuck des Dogenpalastes : Untersuchungen zur Selbstdarstellung der Republik Venedig im 16. Jahrhundert*) et G. Tagliaferro, *Il ciclo pittorico del Maggior Consiglio dopo l'incendio del 1577 : indagini e proposte per l'immagine di Stato a Venezia*, thèse université de Venise, Ca'Foscari, 2004 (consultée à la bibliothèque de l'université).

égard, la perspective synthétique qu'a adoptée Julian Kliemann dans son étude sur les décors historiques dans les demeures italiennes de la Renaissance a constitué pour nous un exemple<sup>59</sup>.

Une telle approche transversale a cependant ses défauts : elle suppose évidemment le renoncement à l'exhaustivité. Les œuvres majeures, prises pour point de départ, ont orienté notre réflexion vers une série de pistes privilégiées, où n'ont pu toujours être intégrées quelques œuvres plus originales ou isolées. La vision synthétique privilégie les convergences ou les récurrences au détriment des exceptions : certaines œuvres prépondérantes, par leur complexité ou leur célébrité, ont de fait imposé une forte hiérarchisation du corpus, ce qui a conduit à mettre en retrait ou à sacrifier des exemples de moindre importance. Quelques œuvres pourtant intéressantes pour leur sujet ou leurs choix de composition n'ont pas pu trouver leur place : citons l'exemple de la toile commémorative de *La bataille de Saint-Quentin (1557)* peinte par l'artiste vénitien Palma le Jeune pour la famille de Savoie<sup>60</sup>.

Dans ce traitement du corpus par configurations dynamiques, nous ne nous sommes pas interdit à l'occasion d'évoquer comme point de comparaison certains décors qui ne sont pas situés en Italie. Le cycle du siège de Malte dans le palais du Grand Maître de l'Ordre de Malte à La Valette et la galerie des Batailles du palais-monastère de l'Escorial<sup>61</sup> seront ponctuellement évoqués afin d'éclairer un aspect particulier du corpus avant de revenir aux décors qui forment le cœur de l'étude. Dans ces rares cas, l'origine italienne des artistes qui les ont réalisés justifie leur dialogue avec le corpus principal : Matteo Perez d'Aleccio (ou da Lecce) est un peintre né dans les Pouilles, qui a travaillé à Rome et qui s'est rendu à Malte pour ce travail ; le décor espagnol est peint par une équipe d'artistes génois, installés en Espagne pour effectuer les peintures dans le nouveau palais du roi. Sur la question de la création de typologies de décors militaires, de transferts iconographiques ou de l'apparition de langages de la bataille dans la peinture italienne, l'appel à ces exemples a paru nécessaire<sup>62</sup>.

Le traitement des œuvres par monographies croisées a imposé un difficile équilibre entre synthèse et analyse particulière, d'autant que certaines batailles du corpus ont suscité une vaste historiographie : pour ne pas alourdir le texte, il a fallu rester allusif sur certains points et

---

<sup>59</sup> J. Kliemann, *Gesta dipinte, op. cit.* Quelques tentatives transversales, comme les études de R. Starn et L. Partridge se composent cependant de monographies juxtaposées. *Arts of Power, Three Halls of State in Italy, 1300-1600*, Berkeley, University of California Press, 1992.

<sup>60</sup> Célébrant l'événement militaire à la suite duquel la famille a retrouvé ses droits sur le duché – Emmanuel Philibert commandait l'armée du roi d'Espagne – elle s'inscrit dans une ambition de refondation étatique et dynastique du duché qu'elle combine de manière originale avec le portrait militaire du prince-condottiere. La toile est aujourd'hui exposée au Palais Royal de Turin.

<sup>61</sup> Dans ces centres politiques récents, l'absence d'artistes locaux conduit les commanditaires à faire appel à des peintres italiens. Voir *infra* chapitres 2, 4, 6 sur ces décors.

<sup>62</sup> Pour ces exemples, notre définition de la peinture italienne a été moins géographique qu'artistique.

renoncer à rappeler certains détails annexes du contexte, de la commande ou de la genèse de l'œuvre quand ces informations ne servaient pas directement notre perspective. Pour tous ces compléments documentaires ou historiographiques, nous renvoyons à la bibliographie. Si l'étude croisée ne permet pas de faire preuve de l'exhaustivité et du degré de précision propres à la monographie, nous espérons que les éclairages en miroir des œuvres permettront de souligner des convergences et des spécificités qui sont le bénéfice de la perspective comparatiste.

### **La bataille, de l'événement à la mémoire : le renouveau d'un objet historique**

Cette approche transversale de la peinture des scènes de guerre prend acte du renouveau de l'histoire militaire et de l'histoire de la bataille<sup>63</sup>, qui offrent l'occasion d'une convergence entre histoire et histoire de l'art. Dans l'histoire positiviste du XIX<sup>e</sup> siècle, la bataille relevait principalement de l'analyse tactique, elle formait un « objet fini, délicatement ciselé par la perfection de ses unités de temps, de lieu et d'action, (...) paradigme d'une écriture de l'histoire scandée par des surgissements d'hommes et de faits exceptionnels »<sup>64</sup>. Les historiens de l'École des Annales, opposés à l'approche événementielle, ont mis en retrait cette « histoire-bataille », considérée de manière péjorative, au profit de l'étude des structures sociales et du temps long : l'histoire militaire s'est élargie aux problématiques sociales et économiques qui interviennent dans la construction du monde militaire. Après cette période de disqualification, la bataille a été remise en valeur à partir des années 1970, à la suite de l'influence des sciences sociales dans les études historiques : l'événement formait l'occasion de saisir dans un seul moment tous les aspects politiques, sociaux, économiques, culturels, anthropologiques qui s'y rencontrent<sup>65</sup>. Les ouvrages désormais classiques de Georges Duby *Le dimanche de Bouvines* (1973)<sup>66</sup> et, dans le domaine anglo-saxon, de John Keegan *The Face of Battle* (1976)<sup>67</sup> ont été les exemples

---

<sup>63</sup> Voir les mises au point historiographiques de O. Chaline, « La bataille comme objet d'histoire », *Francia*, 32/2, 2005, p. 1-14 ; celles de N. Offenstadt, « Histoire-bataille », dans *Historiographies*, C. Delacroix, F. Dosse, P. Garcia et N. Offenstadt (dir.), vol. 1. *Concepts et débats*, Paris, Gallimard, 2010, p. 162-169 ; et l'introduction d'A. Boltanski, Y. Lagadec et F. Mercier dans *La bataille. Du fait d'armes au combat idéologique, XI<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> siècle*, actes colloque Rennes 2012, Rennes, PUR, 2015, p. 7-13 et les remarques conclusives de H. Dréville et N. Offenstadt, p. 275-281.

<sup>64</sup> H. Dréville, *Batailles*, *op. cit.*, p. 10-11.

<sup>65</sup> F. Dosse, *Renaissance de l'événement. Un défi pour l'historien : entre sphinx et phénix*, Paris, PUF, 2010, p. 195-208.

<sup>66</sup> G. Duby, *Le dimanche de Bouvines, 27 juillet 1214*, Paris, Gallimard, 1973.

<sup>67</sup> Traduit sous le titre *Anatomie de la bataille. Azincourt 1415, Waterloo 1815, la Somme 1916*, Paris, Robert Laffont, 1993 (1976).

pionniers de ce qu'on a pu appeler la « Nouvelle Histoire bataille »<sup>68</sup>. Celle-ci associe alors une variété d'échelles et d'approches, mêlant histoire politique, sociale, culturelle et anthropologie, et prenant désormais en compte la question de la violence et de l'expérience combattante<sup>69</sup>.

Dans les dernières décennies, le *linguistic turn* qui a touché l'ensemble des sciences sociales a donné une nouvelle inflexion à l'histoire de la guerre, approfondissant une intuition déjà formulée par Georges Duby, selon laquelle la bataille n'existe que par son discours. Le caractère fini de l'événement que la bataille semblait incarner est totalement remis en cause : « le bel objet historique n'est au contraire qu'une ébauche, sans cesse remaniée (...) un drame rejoué, parfois même dans l'oubli de son scénario original »<sup>70</sup>. Elle n'est plus une donnée mais une construction réalisée par « une sédimentation de textes soumis à d'innombrables appropriations », et nourrie d'un « faisceau de pratiques et de représentations » qui entourent son déroulement et en fondent la postérité<sup>71</sup>.

Puisqu'« il faut toujours le secours d'un récit »<sup>72</sup> pour donner sens au chaos des combats, les monographies récentes sur des affrontements militaires étudient les mécanismes de la « cristallisation mémorielle »<sup>73</sup> immédiate ou rétrospective autour de la bataille : ce sont alors les traces<sup>74</sup> de l'événement qui intéressent – mais aussi parfois son oubli<sup>75</sup> – plus que son déroulement factuel. Dans cette nouvelle perspective, la bataille constitue un « objet d'histoire culturelle par excellence »<sup>76</sup> qui révèle les pratiques, les valeurs et les représentations d'un groupe à travers un récit.

---

<sup>68</sup> L. Henninger dans « Introduction pour une Nouvelle Histoire bataille », et « Nouvelle Histoire bataille II », *Cahiers du Centre d'études d'histoire de la défense*, 9, 1999, p. 10-18 et 23, 2004, 7-9. Dernièrement, F. Alazard relativise la spécificité méthodologique de la « nouvelle histoire bataille » en l'inscrivant dans le mouvement plus large de la Nouvelle Histoire. *La bataille oubliée. Agnadel, 1509 : Louis XII contre les Vénitiens*, Rennes, PUR, 2017, p. 18-28. Également F. Dosse, *Renaissance de l'événement. Un défi pour l'historien*, op. cit., p. 209-214.

<sup>69</sup> L'historiographie militaire est plus en retrait en Italie car la Renaissance correspond à une période qui a été longtemps identifiée comme un moment de déclin. Voir la mise au point de P. Del Negro, « La storia militare dell'Italia moderna nello specchio della storiografia del Novecento », *Cheiron*, 1995, p. 11-33. L'étude de Piero Pieri reste fondamentale : *Il Rinascimento e la crisi militare italiana*, Turin, Einaudi, 1952.

<sup>70</sup> H. Drévilion, *Batailles*, op. cit., p. 13.

<sup>71</sup> *Ibid.*, p. 13-14.

<sup>72</sup> *Ibid.*, p. 13.

<sup>73</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>74</sup> F. Dosse, *Renaissance de l'événement. Un défi pour l'historien*, op. cit., p. 170. Sur la bataille comme lieu de mémoire, voir les remarques introductives au volume *Militärische Erinnerungskulturen vom 14. bis zum 19. Jahrhundert: Träger - Medien - Deutungskonkurrenzen*, H. Carl et U. Planert (dir.), Göttingen, V&R Unipress, 2012.

<sup>75</sup> Deux exemples pour l'époque moderne : O. Chaline, *La bataille de la Montagne Blanche (8 novembre 1620). Un mystique chez les guerriers*, Paris, Noesis, 1999 ; S. Hanß, *Lepanto als Ereignis. Dezentrierende Geschichte(n) der Seeschlacht von Lepanto (1571)*, thèse Freie Universität Berlin 2014 [en ligne], à paraître septembre 2017.

Florence Alazard dans son étude sur la victoire française d'Agnadel (1509) insiste au contraire sur l'oubli progressif de l'événement, démontant le mythe de la bataille décisive ou de la toute-puissance de l'événement. *La bataille oubliée. Agnadel, 1509*, op. cit.

<sup>76</sup> H. Drévilion, *Batailles*, op. cit., p. 11 et 13.



La « nouvelle histoire bataille » rencontre sur ce point un autre champ d'études extrêmement fécond dans les dernières décennies, celui de la mémoire sociale. Né dans les années 1930 avec les analyses du sociologue Maurice Halbwachs sur la mémoire collective<sup>77</sup>, il a été repris par les historiens pour étudier les mécanismes de l'usage du passé. Le travail de l'égyptologue Jan Assman a imposé le terme de « mémoire culturelle »<sup>78</sup> pour désigner l'ensemble des procédés par lesquels un groupe, au-delà de la mémoire vive transmise oralement<sup>79</sup>, exprime son identité à travers des objets (texte, image, monument...). En racontant l'histoire, ceux-ci fixent une mémoire orale en une mémoire objectivée dans des formes aussi bien textuelles que graphiques.

Le tournant narratif dans l'étude de la bataille et la problématique de la mémoire culturelle invitent à un dialogue renforcé entre histoire et histoire de l'art : les représentations figurées de la guerre, – tableaux, médailles, bas-reliefs, tentures ou autres artefacts artistiques – sont partie prenante de la fabrication de l'événement. Elles n'en sont pas une simple illustration, comme certaines approches restrictives l'ont parfois prétendu<sup>80</sup> : elles contribuent à en fonder la pérennité et à en établir une interprétation qui passe par sa « mise en intrigue », pour employer une expression de Paul Ricœur<sup>81</sup>. Les peintures de batailles offrent des reconfigurations narratives de l'événement qui permettent à un individu ou à un groupe d'exprimer leur identité : l'œuvre devient un « lieu de mémoire », si l'on entend ici de manière littérale l'expression popularisée par Pierre Nora<sup>82</sup>. L'étude de la représentation des batailles n'engage pas seulement une réflexion sur la mise en scène du passé ou sur l'image de la guerre mais sur l'identité politique et son inscription dans le temps. La commande d'une scène historique construit la « composante temporelle de l'identité » : le rappel de l'événement passé articule « évaluation du présent » et « projection (vers le) futur »<sup>83</sup>. L'étude des peintures de bataille se présente donc comme une enquête sur des actes de mémoire, sur leurs mécanismes idéologiques et identitaires, et sur les formes visuelles et artistiques qui sont capables d'en

---

<sup>77</sup> M. Halbwachs, *Les cadres sociaux de la mémoire*, Paris, Albin Michel, 1994 (1925).

<sup>78</sup> J. Assman, « Collective memory and cultural identity », *New German Critique*, 65, 1995, p. 125-133.

<sup>79</sup> Ce qu'Assmann appelle la mémoire communicationnelle.

<sup>80</sup> Les études sur les représentations de la guerre dans l'art n'évitent pas toujours l'écueil de l'exploitation illustrative des images de la guerre comme le note P. Cuneo (dir.), *Artful Armies, Beautiful Battles. Art and Warfare in Early Modern Europe*, Leyde, Brill, 2002, p. 3-4. Heureusement, cette appréciation naïve des images de la guerre comme source est désormais assez rare et l'iconographie entre désormais dans les objets considérés par les historiens.

<sup>81</sup> Notamment dans *Temps et récit*, Paris, Seuil, 1983-1985, 3 vol.

<sup>82</sup> P. Nora (dir.), *Les lieux de mémoire*, Paris, Gallimard, 1984-1992, 3 vol. Sur le sens originel de l'expression, voir P. Nora, « Entre mémoire et Histoire. La problématique des lieux », dans *ibid.*, t. 1, *La République*, Paris, Gallimard, 1984, p. XXIII-XLIII.

<sup>83</sup> P. Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, 2003, p. 98.

porter le récit.

S'interroger sur les usages de la mémoire politique de la guerre dans l'Italie du XVI<sup>e</sup> siècle demande une prise de distance difficile par rapport à l'époque contemporaine : les commémorations s'y multiplient<sup>84</sup> dès lors que la mémoire est conçue comme un devoir, tout particulièrement au sujet des événements militaires. Pour autant, nous sommes placés dans une étrangeté radicale par rapport à la Renaissance car la mémoire contemporaine est négative, attachée aux événements difficiles, plus que positive, comme l'a montré notamment Henry Rousso<sup>85</sup>. Depuis que la guerre est considérée comme un traumatisme<sup>86</sup>, les soldats, auparavant objet d'une commémoration glorieuse, sont vus comme des victimes, seuls héros auxquels rend hommage la mémoire contemporaine<sup>87</sup>. Cette configuration actuelle, issue de l'histoire du XX<sup>e</sup> siècle et particulièrement des deux guerres mondiales, a inscrit notre mémoire dans une forme pathétique inédite, qu'il faut tenter de mettre à distance avant d'entrer dans l'étude des images de la Renaissance. La disparition en Occident de la mémoire glorieuse introduit parfois des préjugés moraux dans le regard porté sur les peintures de bataille de l'époque moderne : la vision funeste de la guerre laisse percer par moment dans le discours des historiens ou des historiens de l'art un malaise, voire un refus, devant le prétendu « vide éthique »<sup>88</sup> de ces scènes de guerre ou la célébration authentique du triomphe militaire. Certains historiens militants espèrent même y trouver les prémices d'une dénonciation, comme si l'on pouvait considérer les artistes de la Renaissance italienne comme des mages romantiques ou des hommes engagés<sup>89</sup>. Les hommes de la Renaissance n'ignorent évidemment pas le caractère sanglant des conflits et la violence de la guerre, et celle-ci transparait parfois dans les peintures. Ces présupposés idéologiques témoignent cependant d'un regard anachronique sur la fonction de la peinture au XVI<sup>e</sup> siècle et d'une modernisation forcée du statut de l'art et du rôle des artistes, qu'il faut tenter d'éviter.

---

<sup>84</sup> On a pu parler d'un âge commémoratif, voire d'une société de l'hypermnésie. Parmi une large bibliographie, ; T. Todorov, *Les abus de la mémoire*, Paris, Arléa, 2015 (1995) ou encore H. Rousso, *Face au passé. Essais sur la mémoire contemporaine*, Paris, Belin, 2016.

<sup>85</sup> *Ibid.*

<sup>86</sup> Y. N. Harari montre que ce basculement intervient au XVIII<sup>e</sup> siècle. *The Ultimate Experience, Battlefield Revelations and the Making of Modern War Culture, 1450-2000*, Basingstokes, Palgrave Macmillan, 2008. Voir aussi la préface de L. Bertrand-Dorléac « Les désastres de la guerre. 1800-2014, ou pourquoi nous n'aimons plus la guerre », dans *Les désastres de la guerre, 1800-2014*, cat. exp. Louvre Lens 2014, Paris, Somogy, 2014.

<sup>87</sup> Voir les remarques introductives au volume *Commémorer les victimes en Europe, XVI<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> siècles*, D. El Kenz et F.-X. Nérard (dir.), Seyssel, Champ Vallon, 2011, p. 9-29.

<sup>88</sup> J. Hale, *Artists and Warfare in the Renaissance*, *op. cit.*, p. 139.

<sup>89</sup> Sur l'iconographie pathétique de la guerre en peinture : H. Puiseux, *Figures de la guerre, représentations et sensibilités, 1839-1996*, Paris, Gallimard, 1997 ou le catalogue d'exposition *Les désastres de la guerre, 1800-2014*, Louvre Lens 2014, L. Bertrand-Dorléac (dir.), *op. cit.* Sur le rapport du spectateur aux images contemporaines de la guerre, voir S. Sontag, *Devant la douleur des autres*, Paris, Christian Bourgeois, 2003.

Bien plus, la mise en scène narrative, l'idéalisation formelle des corps et de l'action que comportent les grandes peintures de la guerre de la Renaissance italienne contredisent fondamentalement notre conception transparente de l'image de la guerre : depuis le XIX<sup>e</sup> siècle, on attend que l'image témoigne, sans embellissement, cadrage, montage ou transformation de l'événement, même si on sait que la photographie et le cinéma sont des médiums où intervient toujours une forme de mise en scène. L'idée même de l'art semble suspecte quand il s'agit d'un sujet militaire, d'où notre difficulté à appréhender ces images où la représentation de la guerre s'inscrit dans une forme artistique reconnue comme telle.

Ces quelques remarques sur le temps présent visent à « tracer le cercle magique »<sup>90</sup> autour d'un sujet militaire parfois entouré d'un caractère polémique, depuis qu'il a subi dans les deux derniers siècles un renversement idéologique complet. Elles invitent, pour autant que ce soit possible, à se garder de lire les scènes de bataille de la Renaissance à l'aune de nos critères contemporains. Notre démarche historique tente alors d'approcher les mécanismes de mémoire et les valeurs portées par ces peintures.

### **Pour une iconographie culturelle de la scène de bataille**

L'analyse iconographique des œuvres et leur contextualisation ont constitué notre méthode de travail comme son principal objectif. Considérant que les peintures donnent forme aux valeurs politiques, sociales, militaires, identitaires de ceux pour qui elles ont été réalisées, nous avons voulu les prendre comme source première de notre étude. Les différents aspects de l'histoire de l'art (théorie de l'art, iconographie, étude de la commande, étude stylistique, sémiologie) permettent alors d'éclairer les œuvres en dialogue avec l'histoire culturelle de la guerre à la Renaissance.

L'étude des compositions s'est faite en regard des sources contemporaines, textuelles et iconographiques, directement liées à ces œuvres mais également témoignant d'un contexte plus large. Les documents de commande, qu'il s'agisse de contrats ou de correspondances, ont évidemment été les premiers exploités<sup>91</sup>. Étant donné l'étendue du corpus, nous avons exploité les documents publiés et n'avons pas procédé à des recherches d'archives, déjà effectuées par les auteurs des différentes monographies. Nous avons accordé une attention particulière aux

---

<sup>90</sup> « Avant de parler de la guerre, il faut tracer le cercle magique » note Franco Cardini au seuil de *La culture de la guerre, X<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Gallimard, 1992, p. X. De même, Hervé Drévilion dénonce le fait que l'historien militaire soit toujours « soupçonné de connivence avec son brutal objet ». *Batailles, op. cit.*, p. 11.

<sup>91</sup> Voir certains des principaux reproduits en annexe.

termes précis employés par les commanditaires pour formuler leurs ambitions ou leurs exigences. Les grands projets de la peinture politique du XVI<sup>e</sup> siècle donnent généralement lieu à l'échange de nombreuses consignes et informations entre les commanditaires et les artistes, ce qui interdit de concevoir les compositions comme des exercices libres des peintres, mais demande de les analyser comme des images construites pour répondre à des demandes politiques. Les textes historiques qui racontent les événements militaires et que les peintres reçoivent comme matériau pour leur travail sont de même à prendre en compte. La comparaison avec ces textes historiques et avec leur manière de raconter la bataille<sup>92</sup> a ainsi été menée ponctuellement autour de certains exemples, notamment celui de Lépante dans le cas vénitien, mais n'a pu être développée de manière extensive. La communication entre peintres et commanditaires fait également intervenir les conseillers iconographiques, acteurs importants de l'art du *Cinquecento*<sup>93</sup> : les guides iconographiques publiés au sujet de certains édifices ou décors sont là encore précieux car ils explicitent le message politique des peintures et soulignent indirectement les modalités de leur réception<sup>94</sup>. En l'absence de documents textuels, l'iconographie permet parfois de deviner les traces d'un échange entre les acteurs de la commande et le peintre, et d'éclaircir les enjeux politiques de l'accentuation de tel ou tel motif.

Nous avons cherché à replacer la création et l'appréciation de ces peintures dans le contexte des cultures militaires du XVI<sup>e</sup> siècle, car il est difficile de mettre le terme au singulier, tant l'art de la guerre est marqué au début de l'époque moderne par une pluralité de conceptions et de pratiques. Période de transition, la Renaissance constitue le premier moment de ce que les historiens ont appelé la « Révolution militaire »<sup>95</sup>, c'est-à-dire le basculement des armées médiévales, principalement composées de cavaliers lourds, aux armées modernes, organisées en bataillons de fantassins, appuyés par la puissance nouvelle des armes à feu et les progrès de l'artillerie. Le XVI<sup>e</sup> siècle, durant lequel s'accélère la transformation des armées, est marqué par un syncrétisme militaire qui concerne aussi bien les doctrines politiques, la pensée

---

<sup>92</sup> G. Cotroneo, *I trattatisti dell'ars historica*, Naples, Gianini, 1971 ; E. Cochrane, *Historians and Historiography in Renaissance Italy*, Chicago, Chicago University Press, 1981.

<sup>93</sup> Voir notamment M. Hochmann, *Peintres et commanditaires à Venise : 1540-1628*, Rome, EFR, 1992, chapitre 3, p. 147-168.

<sup>94</sup> Les trois plus importants pour notre corpus sont : les *Ragionamenti di Palazzo Vecchio* (1588) où Vasari décrit dans un dialogue avec le prince François de Médicis les décors peints du palais (cité dans l'édition bilingue de D. Canfora et R. le Mollé, Paris, Belles Lettres, 2007) ; la *Dichiarazione* de Girolamo Bardi publiée en 1587 qui présente l'ensemble des sujets représentés dans les deux salles principales du palais des Doges et le *Ragionamento sopra il Cataio* (1573), dialogue de Giuseppe Betussi qui décrit les peintures ornant la demeure de Pio degli Obizzi, près de Padoue.

<sup>95</sup> Pour une première approche, voir G. Parker, *La révolution militaire: la guerre et l'essor de l'Occident 1500-1800*, Paris, Gallimard, 1993 (1988) et l'anthologie *The Military Revolution Debate. Readings on the Military Transformation of Early Modern Europe*, C. Rogers (dir.), Boulder, Westview, 1995.

intellectuelle sur la guerre que ses représentations idéologiques : la création d'armées nationales en lieu et place des armées mercenaires, la constitution d'une puissance militaire pérenne de l'État, la mutation de la place du prince et de l'aristocratie dans la guerre face à l'importance nouvelle des piétons et des armes à feu sont autant de questionnements qui traversent la période et auxquelles les guerres d'Italie donnent dans la péninsule une actualité pressante.

Les productions littéraires et intellectuelles sont l'écho mais aussi les vecteurs de ces conceptions simultanées du monde militaire : les idéaux chevaleresques, nourris de la littérature épique, à la fois la tradition antique et celle plus moderne des romans de chevalerie, sont toujours vivants<sup>96</sup>, même si la forme des mémoires militaires témoigne également d'une professionnalisation du rapport du soldat à son activité<sup>97</sup>. Parallèlement, la littérature militaire des arts de la guerre connaît un développement exceptionnel avec la relecture des Antiques et la promotion tactique et idéologique du fantassin<sup>98</sup>. Les traités spécialisés, inspirés par une vision humaniste, adoptent toutefois rapidement un caractère technique plus marqué qui témoigne de l'importance croissante des mathématiques dans la pensée militaire<sup>99</sup>. Ces différents enjeux contemporains apparaissent en filigrane dans les scènes de bataille de la période : ils y sont parfois figurés de manière très explicite.

L'analyse des peintures doit toutefois faire se rencontrer culture de la guerre et culture artistique : sous peine de regarder les peintures avec des outils inadéquats, il convient de contextualiser les problématiques artistiques de la mise en scène de la guerre dans la théorie contemporaine de la peinture et ce d'autant plus que le XVI<sup>e</sup> siècle est le moment d'essor de la réflexion normative sur l'art, amorcée au XV<sup>e</sup> siècle et qui se fixe partiellement au XVII<sup>e</sup> siècle<sup>100</sup>. C'est pourquoi les dernières sources employées pour notre étude sont les textes de la littérature artistique, aussi bien les traités que les écrits des lettrés ou des critiques qui permettent d'entrevoir les modalités de création et de réception de telles œuvres. La notion d'*historia*, c'est-à-dire de mise en scène d'une action en peinture à travers des figures expressives en mouvement, est nécessaire à la compréhension du récit monumental. L'approfondissement au XVI<sup>e</sup> siècle des débats artistiques amorcés au *Quattrocento* autour de la question du *paragone*, des rapports entre peinture et poésie, et l'apparition de nouvelles

---

<sup>96</sup> B. Deruelle, *De papier, de fer et de sang : chevaliers et chevalerie à l'épreuve de la modernité, ca. 1460-ca. 1620*, Paris, PUPS, 2015.

<sup>97</sup> Y. N. Harari, *Renaissance Military Memoirs : War, History, and Identity, 1450-1600*, Woodbridge, The Boydell Press, 2004.

<sup>98</sup> F. Verrier, *Les armes de Minerve. L'humanisme militaire dans l'Italie du XVI<sup>e</sup> siècle*, Paris, PUPS, 1997.

<sup>99</sup> P. Briost, *Les mathématiques et la guerre en France, en Italie, en Espagne et en Angleterre au XVI<sup>e</sup> siècle*, mémoire d'HDR, 4 vol., université de Tours, 2009.

<sup>100</sup> Cette contextualisation des catégories artistiques et des conditions de production et d'appréciation de l'art est trop peu développée dans l'approche de J. Hale. *Artists and warfare, op. cit.*, chap. 6.

questions théoriques pour la peinture (l'opposition entre vérité et vraisemblance, le degré de fidélité du peintre dans la représentation historique) doivent également éclairer les conditions de création des peintures de la bataille. Enfin, les premiers écrits historiques sur l'art, comme les *Vies* de Vasari, ainsi que les historiographes du siècle suivant, Bellori ou Ridolfi, offrent dans leurs descriptions d'œuvres des points d'appui pour la compréhension des batailles du XVI<sup>e</sup> siècle.

La spécificité des scènes de bataille a conduit à adapter notre méthode d'analyse iconographique et l'écriture des commentaires d'œuvres à leur originalité : au sein de la peinture narrative, les batailles sont un sujet d'une rare complexité ; elles donnent lieu à des images saturées d'informations, où le nombre de personnages et d'actions se compte en dizaines, voire en centaines. Parce que les événements qu'elles représentent nous sont souvent largement étrangers, cette abondance peut être un facteur d'illisibilité ; cependant, lorsque l'intrigue prend sens, l'exubérance iconographique est un des gages de l'efficacité politique de l'œuvre. Un des enjeux de notre travail a été de rendre compte de la générosité figurative des images de la guerre, de la variété foisonnante qu'elles déploient, de la pluralité des échelles qu'elles entremêlent au sein de la même composition. Elles sollicitent généralement plusieurs régimes de regard : une appréciation d'ensemble, mais aussi une observation minutieuse qui en considère les détails. Alors que l'historiographie propose des descriptions synthétiques, parfois un peu sèches, qui qualifient en quelques mots la composition ou la résument aux termes flous de « chaos » ou de « tumulte », la nature et la fonction des œuvres nous a paru demander un effort du regard et de l'écriture qui démontre leur richesse visuelle et leur puissance d'effet sur le spectateur<sup>101</sup>. Malgré cette profusion, il faut cependant faire sentir comment les peintres construisent un ordre sous-jacent qui régit le soi-disant désordre de la mêlée.

Pour comprendre plus finement les images de bataille et distinguer les différents niveaux ou articulations qui construisent le récit, il a été utile de recourir à la distinction entre *vocabulaire* et *syntaxe* selon des termes venus de l'analyse linguistique : certains motifs communs constituent bien un lexique de la bataille (personnages, gestes, poses) et quelques structures narratives récurrentes en forment les syntaxes possibles (frise continue, face-à-face latéralisé, mise en tension de deux espaces dans la largeur ou la profondeur, diffraction de l'action...). La scène de bataille, parfois originale et parfois répétitive, demande de faire attention à la particularité des solutions figuratives comme à l'efficacité topique du langage symbolique de la bataille hérité des modules antiques.

---

<sup>101</sup> Voir les remarques introductives au volume *Daniel Arasse, historien de l'art*, actes colloque Paris 2006, F. Cousinié (dir.), Paris, INHA-Éditions des cendres, 2010.

## Plan d'étude

La distinction de trois massifs différents au sein du corpus a conduit à en faire les trois temps de notre étude, selon un plan thématique qui suit de manière souple la chronologie du siècle : ces trois contextes iconographiques envisagent des batailles s'inscrivant dans un même temps politique, et selon une structure similaire de commande, qui définit des problématiques analogues dans leur mise en image par les peintres. Les problématiques propres à chaque massif d'œuvres dégagent certains traits structurants qui ne forment ni un système ni une typologie, mais plutôt un horizon commun qui oriente les dynamiques de création de cette série de scènes.

La première partie est consacrée à la naissance de la scène de bataille comme forme artistique et politique dans la peinture monumentale dans le premier tiers du XVI<sup>e</sup> siècle. À la faveur de grandes commandes politiques, la scène de bataille prend une nouvelle ampleur, fondée sur son ambition politique décisive et sur la conscience de la valeur artistique de la peinture. Cette partie, organisée autour de monographies parallèles, se concentre sur l'étude d'un corpus relativement restreint : les compositions d'*Anghiari*, de *Cascina*, de *Constantin* et de *Spolète* qui forment dès le début du siècle des exemples paradigmatiques pour la représentation de la bataille. Le contexte des guerres d'Italie, dramatique et incertain, suscite chez les commanditaires le besoin d'une peinture politique efficace, capable d'affirmer dans le récit peint la mémoire des événements passés : célébrée avec un faste et un gigantisme inédits, l'histoire parle des valeurs nécessaires à la situation présente (chapitre 1). Dans ces commandes, la qualité artistique du traitement de l'histoire apparaît comme un des gages d'efficacité de la peinture politique<sup>102</sup>. La reconnaissance déjà accordée à Léonard et Michel-Ange au moment de la commande florentine fait entrer la compétition artistique comme composante de la célébration politique. Depuis le milieu du XV<sup>e</sup> siècle et la théorisation par Alberti de l'*historia*, pensée comme le traitement poétique du sujet narratif, la composition de bataille peut être considérée comme l'un des sommets de cet art. La séquence de commandes politiques importantes, confiées aux peintres reconnus comme les meilleurs de leur temps, Léonard, Michel-Ange, Raphaël et Titien, leur donnent l'occasion de réaliser des scènes, conçues

---

<sup>102</sup> T. Kirchner développe cette idée pour le XVII<sup>e</sup> siècle français : l'autorité politique recourt à l'art non seulement pour sa capacité à figurer le politique mais valorise sa nature artistique, capable de renforcer l'exaltation symbolique du commanditaire. Le début du XVI<sup>e</sup> siècle peut apparaître comme les premiers moments de cette alliance. *Le héros épique, peinture d'histoire et politique artistique dans la France du XVII<sup>e</sup> siècle*, op. cit., p.3-4 et p. 141-223.

sciemment comme des chefs-d'œuvre et qui sont immédiatement vues comme des références pour le récit de guerre (chapitre 2).

Après ces commandes ponctuelles, la seconde partie de notre étude est consacrée à l'étude de la bataille dans les grands cycles peints. Dès lors que se stabilisent les conséquences politiques des guerres d'Italie – même si la péninsule en connaît les derniers soubresauts jusqu'à la fin des années 1550 – les représentations de bataille se multiplient dans les palais italiens, Dès la fin de cette décennie, et ce pour toute la seconde moitié du siècle, la célébration historique devient une typologie de décor prisée dans les demeures de pouvoir. La représentation de l'histoire s'inscrit alors dans le développement systématique du faste palatial à l'époque maniériste. Contrairement aux œuvres indépendantes de la première partie, ce corpus de décors impose un traitement commun et des études croisées. Cette approche transversale permet de souligner le processus de standardisation de la peinture politique et des décors de pouvoir mais aussi de dégager des lignes structurantes dans les thématiques, les accents idéologiques et les enjeux iconographiques de la scène de bataille. Nous avons choisi de distinguer les cycles en fonction de leur matière narrative en distinguant les ensembles où les batailles s'inscrivent dans la célébration d'une famille (chapitre 3) et ceux où elles participent au récit de l'histoire d'un État (chapitres 4 et 5)<sup>103</sup>.

Dans ces vastes ensembles historiques, la célébration événementielle de chaque peinture est intégrée dans le message du cycle : il s'agit alors d'analyser l'*invenzione* des décors (c'est-à-dire la sélection et l'organisation spatiale des sujets retenus pour les peintures)<sup>104</sup> comme un ensemble cohérent, mais sans systématisme<sup>105</sup>. La thématique de la guerre y occupe un rôle politique prépondérant. Dans les décors familiaux, dont on étudiera une série d'exemples significatifs, elle est mise au service de la célébration des membres de la famille : l'héroïsation individuelle et dynastique intervient alors dans le récit historique des événements.

---

<sup>103</sup> La distinction entre édifices de gouvernement et palais privés ne fonctionne pas véritablement : dans le cas d'un seigneur ou d'un prince, les deux se confondent. G. Chittolini, « Il privato, il pubblico, lo Stato », dans *Origini dello stato, Processi di formazione statale in Italia fra medioevo ed età moderna*, G. Chittolini, A. Molho et P. Schiera (dir.), Bologne, Il Mulino, 1994, p. 553-589. J. Kliemann recourt au terme englobant de *grandi dimore. Gesta dipinte, op. cit.* L'exemple des *Fastes Gonzague* à Mantoue montre cependant que les deux typologies ne sont pas imperméables car ils intègrent les propos dynastique et étatique : les huit toiles de Tintoret qui figurent des épisodes de la vie des marquis et des ducs Gonzague s'inscrivent dans une séquence de pièces qui racontent l'histoire de l'État mantouan, de sa fondation (salle de Manto) à sa soumission à la famille Gonzague (salles des capitaines, des marquis et des ducs). Sur ce cycle, voir l'étude de J. Koering, *Le Prince en représentation. Histoire des décors du palais ducal de Mantoue au XVI<sup>e</sup> siècle*, Arles, Actes Sud, 2013, chapitre 4, p. 175-196 et les notices p. 326-254.

<sup>104</sup> Sur les mécanismes de l'*invenzione* à la Renaissance, voir le volume *Programme et invention dans l'art de la Renaissance*, actes colloque Académie de France à Rome 2005, M. Hochmann, J. Kliemann, J. Koering et P. Morel (dir.), Rome / Paris, Académie de France à Rome / Somogy, 2008.

<sup>105</sup> Sur le caractère non systématique des « programmes » iconographiques de la Renaissance, voir les contributions de Julian Kliemann, Antonio Pinelli et Michel Hochmann, dans *ibid.*, p. 17-94.



Dans les décors d'État, le déploiement de l'histoire occasionne une exhibition de puissance militaire, revendiquée comme un attribut de l'État moderne : la salle des Cinq-Cents du Palazzo Vecchio de Florence et les salles du Grand Conseil et du Scrutin du palais des Doges de Venise, étudiées simultanément, déploient dans les deux cas un art de la guerre encyclopédique.

La dernière partie s'intéresse à la question de la célébration politique immédiate dans le dernier tiers du XVI<sup>e</sup> siècle et aux formes qu'adoptent les commandes contemporaines de l'événement qu'elles illustrent. Dans ces entreprises de patrimonialisation du présent, la question de la figuration précise de l'action militaire se pose avec acuité<sup>106</sup> et les peintres sont amenés à se confronter à un impératif de vérité, à la suite d'une concurrence croissante avec la gravure d'actualité (chapitre 6). L'exemple majeur qu'on a retenu est celui de la bataille de Lépante (1571), dont on étudie les deux principales représentations monumentales en Italie, celle de Giorgio Vasari à Rome et celle d'Andrea Vicentino à Venise. Une étude croisée des deux œuvres montre comment la communion politique immédiate autour de la victoire chrétienne impose une inflexion documentaire à la peinture de l'histoire, que les deux peintres mettent en œuvre de manière originale selon leurs commanditaires (chapitre 7).

Les deux dernières parties de notre étude se recoupent partiellement sur le plan chronologique car elles envisagent deux temporalités différentes de la politique italienne : si la période est caractérisée par une paix relative dans la péninsule, elle voit se détacher quelques affrontements retentissants, notamment contre les Turcs. Les grands décors historiques articulent ainsi une identité politique consolidée pour principales familles et États italiens, tandis que les commandes commémoratives ponctuelles témoignent de la cristallisation mémorielle immédiate autour de certains événements européens. Le second XVI<sup>e</sup> siècle associe donc plusieurs « conditions des temps »<sup>107</sup> – pour emprunter un mot de Guichardin – qui déterminent la temporalité et les formes de leur mise en mémoire dans la peinture.

---

<sup>106</sup> La division fréquente de l'événement en multiples scènes témoigne alors de la qualité documentaire qu'on attend de sa commémoration : voir la notion de *Schlachtenzyklen* élaborée par W. Henze, *Studien zur Darstellung der Schlacht und des Kampfes*, op. cit., p. 26-28.

<sup>107</sup> L'historien florentin parle des « condizioni dei tempi » pour désigner la qualité de la conjoncture historique. *Histoire d'Italie, 1492-1534*, VI, 11, éd. J.-L. Fournel et J.-C. Zancarini (dir.), 2 vol., Paris, Robert Laffont, 1996, vol. 1, p. 462. On citera cette édition tout au long de l'étude.



## Partie I. L'invention de la scène de bataille comme forme politique et artistique dans le premier XVI<sup>e</sup> siècle

La première partie de l'étude est consacrée à la naissance de la scène de bataille comme forme artistique et politique dans la peinture monumentale du premier tiers du XVI<sup>e</sup> siècle. Une série de compositions au début du XVI<sup>e</sup> siècle, celles de Léonard, Michel-Ange, Raphaël et Titien, domine le corpus, tant pour les enjeux politiques qui les animent que pour les enjeux artistiques qu'elles posent. C'est pourquoi nous avons pris le parti d'en faire le cœur de ce premier moment, laissant en retrait d'autres réalisations de la même époque. La renommée de ces œuvres, à la fois immédiate et durable, s'inscrit dans un contexte politique et artistique particulier qui voit ces deux enjeux se nouer de manière étroite. Nous avons ainsi proposé une réflexion en deux temps, l'un centré sur les conditions particulières de la commande politique durant les guerres d'Italie et l'autre sur l'évolution des enjeux artistiques, narratifs et théoriques, autour de la scène de bataille. Si par commodité les deux aspects ont été distingués, ils forment cependant les deux phénomènes conjoints qui permettent de comprendre le caractère exceptionnel de ces commandes et la force des œuvres auxquelles elles ont donné lieu.

Si la bataille n'est assurément pas un sujet nouveau dans la peinture politique, le tournant du XVI<sup>e</sup> siècle voit la qualité proprement artistique de la peinture commencer à être prise en compte dans l'efficace de l'œuvre politique. L'apparition de la scène de bataille comme forme politique et artistique alliant haute ambition idéologique et noblesse du récit s'appuie sur la reconnaissance déjà acquise de certains peintres, à qui les États ont recours pour réaliser ces grands projets<sup>1</sup>. La commande florentine des batailles d'*Anghiari* **fig.20** et de *Cascina* **fig.28** est sur ce point fondatrice puisqu'elle intègre l'enjeu artistique comme composante du projet politique<sup>2</sup>.

La nouvelle orientation de l'iconographie politique, qui privilégiait principalement les allégories ou les figures héroïques, vers des sujets narratifs s'opère dans les années les plus intenses des guerres d'Italie. Cependant, le renouveau du sujet militaire n'est pas lié à la

---

<sup>1</sup> E. Pommier, *Comment l'art devient l'Art dans l'Italie de la Renaissance*, Paris, Gallimard, 2007.

<sup>2</sup> C'est au début du XVI<sup>e</sup> siècle que s'esquisse l'idée d'une « politique artistique » terme employé par Thomas Kirchner pour désigner l'utilisation politique de l'art et de sa valeur dans la France du XVII<sup>e</sup> siècle. T. Kirchner, *Le héros épique, Peinture d'histoire et politique artistique dans la France du XVII<sup>e</sup> siècle*, op. cit., p.3-4 et p. 141-223.

célébration des événements contemporains. Les guerres contemporaines forment plutôt l'horizon de cette nouvelle peinture politique, où la scène de bataille, dont le sujet est tiré de l'histoire, permet de réaffirmer la position des différentes puissances de la péninsule, tour à tour fragilisées (chapitre 1). Dans les cas de la République florentine et du pouvoir pontifical, la commémoration de certaines victoires anciennes mobilise dans le présent les valeurs nécessaires à la réaction de l'État dans le temps présent. La nouvelle puissance rhétorique de la peinture, où le rendu des figures et de l'expression atteint un degré perçu comme inédit, contribue alors à l'efficace politique de la peinture sur le spectateur.

Suite à la théorisation humaniste de l'*historia*, où le récit peint est conçu sur le modèle rhétorique et poétique, la scène de bataille apparaît en effet comme l'un des sujets les plus nobles que puisse mettre en scène la peinture. L'enjeu pictural que représente pour ces artistes majeurs la scène de bataille donne ainsi à ces commandes politiques une dimension de recherche artistique et de démonstration personnelle (chapitre 2). La scène de bataille comme forme politique et artistique naît ainsi à la rencontre de « l'ambition folle de la peinture et l'indétermination inquiète de la politique »<sup>3</sup>. La représentation d'une bataille s'inscrit, à la suite de ces exemples retentissants, pour les peintres de la péninsule dans un horizon artistique marqué par des références communes, où ces différents modèles sont largement remployés.

---

<sup>3</sup> P. Boucheron, *Léonard et Machiavel*, Lagrasse, Verdier, 2008, p. 97.

## ***Chapitre 1. Le creuset des guerres d'Italie : la politique, la guerre, la mémoire***

Les guerres d'Italie ont été considérées de manière très précoce comme un changement d'époque, politique comme militaire. L'historien florentin Guichardin (1483-1540) considère l'arrivée des Français outre-monts en 1494 comme une rupture dans l'histoire de la péninsule et la prend pour borne initiale de sa monumentale *Histoire d'Italie*<sup>1</sup> : « ainsi était entrée en Italie une flamme, une peste qui non seulement changea les États, mais aussi la façon de les gouverner et les façons de faire la guerre »<sup>2</sup>. Les conflits qui commencent avec la *calata* de Charles VIII à la conquête du royaume de Naples provoquent entre la fin du XV<sup>e</sup> siècle et 1530, date du couronnement de l'empereur Charles Quint à Bologne, des bouleversements politiques d'une fréquence et d'une gravité exceptionnelles ; la situation est instable, d'années en années, voire même de mois en mois et à la fin de cette période, rares sont les États dont le régime ou les frontières ne sortent pas modifiés de l'ensemble de la séquence historique<sup>3</sup>.

Faits de conquêtes d'une rapidité et d'une ampleur inédites, mais aussi d'atermoiements et d'échecs, ces conflits forment également un laboratoire militaire où les manières de conduire et de penser la guerre se transforment : Machiavel (1469-1527), avec Guichardin l'autre

---

<sup>1</sup> La *Storia d'Italia* est écrite entre 1537 et 1540 et porte sur la période 1492-1534. Elle est publiée en 1561. Citée dans éd. J.-L. Fournel et J.-C. Zancarini (dir.), Paris, Robert Laffont, 1996.

<sup>2</sup> « Ed era entrata in Italia una fiamma ed una peste che non solo mutò gli stati, ma e' modi ancora del governargli ed e' modi delle guerre ». Guichardin, *Storie fiorentine*, dans *Opere*, E. Scarano (éd.), Turin, Unione Tipografico-editrice torinese, 1970, p. 117.

<sup>3</sup> La bibliographie est abondante, d'autant qu'elle est aujourd'hui nourrie par les ouvrages publiés à l'occasion des 500 ans des événements : on trouvera un point historiographique dans A. De Benedictis, « Le guerre d'Italia : avvenimenti e interpretazioni degli avvenimenti nella storiografia recente », dans *1512. La battaglia di Ravenna, l'Italia, l'Europa*, actes colloque Ravenna 2012, D. Bolognesi (dir.), Ravenna, Longo, 2014, p. 13-24. Pour une présentation générale : voir J.-P. Bois, *Les Guerres en Europe 1494-1792*, Paris, Belin, 2003 (1993), chapitre 1 ; J.-L. Fournel et J.-C. Zancarini, *Les guerres d'Italie. Des Batailles pour l'Europe (1494-1559)*, Paris, Gallimard, 2003 ; C. Shaw (dir.), *Italy and the European Powers. The Impact of War, 1500-1530*, Leyde, Brill, 2006 ; M. Pellegrini, *Le Guerre d'Italia*, Bologne, Il Mulino, 2009 ; M. Mallet et C. Shaw, *The Italian Wars, 1494-1559. War, State and Society in Early Modern Europe*, Harlow, Pearson, 2012. Pour une perspective théologico-politique, J.-M. Le Gall, *Les Guerres d'Italie (1494-1559). Une lecture religieuse*, Genève, Droz, 2017. Deux volumes collectifs complètent utilement l'appréciation de la période avec une perspective pluridisciplinaire : J. Balsamo (dir.), *Passer les Monts : Français en Italie, l'Italie en France (1494-1525)*, X<sup>e</sup> colloque de la Société française d'étude du Seizième Siècle, Paris, Champion, 1998 ; D. Boillet et M.-F. Piéjus (dir.), *Les Guerres d'Italie : histoire, pratiques, représentations*, vol. 25 CIRRI, Paris, Université Paris III Sorbonne Nouvelle, 2002.

contemporain à avoir caractérisé la nouveauté de son époque<sup>4</sup>, souligne l'apparition d'un nouvel âge de la guerre par rapport au *Quattrocento* : « peut-on parler de guerre quand on ne tue pas, quand on ne saccage pas les villes, quand on n'abat pas les régimes ? »<sup>5</sup>. L'intensité et la portée des affrontements sont alors sans commune mesure. La reconfiguration des règles de la politique qu'il propose dans *Le Prince* (1513)<sup>6</sup> s'accompagne logiquement d'une réflexion parallèle sur l'art de la guerre : la redéfinition de l'art de la politique va de pair avec la rénovation de la pensée militaire, qui trouve son expression dans l'essor de la littérature spécialisée. *L'Art de la guerre* de Machiavel (1521)<sup>7</sup> n'en est qu'un des premiers exemples<sup>8</sup>.

La situation politique précaire du début du XVI<sup>e</sup> siècle définit le contexte particulier dans lequel s'inscrivent les commandes ponctuelles de scènes de bataille dans la peinture monumentale : la « qualité des temps » (*qualità dei tempi*)<sup>9</sup>, pour reprendre l'expression de Machiavel, éclaire les formes et les sujets de l'iconographie politique du premier *Cinquecento*. La phase historique dans laquelle les États sont engagés n'est guère favorable à la célébration directe des actions récentes dans la peinture, du moins pas dans un premier temps : de la fin du XV<sup>e</sup> siècle à 1530-1540 environ, la leçon des faits est difficile à tirer. La commémoration immédiate des événements récents reste relativement rare dans ce médium, comme l'ont noté les historiens et historiens de l'art<sup>10</sup>. Les guerres d'Italie apparaissent plus tard, avec un décalage dans l'iconographie politique des États. Pendant les premières décennies du siècle, les États passent plusieurs commandes majeures qui concernent la représentation d'événements du

---

<sup>4</sup> Sur les deux figures tutélaires de l'historiographie des guerres d'Italie : F. Gilbert, *Machiavel et Guichardin, Politique et histoire à Florence au XVI<sup>e</sup> siècle*, Paris, Seuil, 1996 (1965) ; S. Landi, *Machiavel*, Paris, Ellipses, 2008 ; J.-L. Fournel et J.-C. Zancarini, *La grammaire de la République, Langages de la politique chez Francesco Guicciardini (1483-1540)*, Genève, Droz, 2009 ; *La Storia d'Italia di Guicciardini e la sua fortuna*, actes colloque 2010 Gargnano, C. Berra et A. M. Cabrini (dir.), Milan, Istituto Editoriale Universitario, 2012.

P. Boucheron note que la modernité de leur écriture de l'histoire nous les rend familiers, au point de rendre leurs analyses trop proches. Leurs jugements sur la rupture radicale de 1494, ou sur la guerre "inoffensive" des mercenaires, ont pu être nuancés. Préface à F. Alazard, *La bataille oubliée. Agnadel, 1509 : Louis XII contre les Vénitiens*, *op. cit.*, p. 9.

<sup>5</sup> « Guerra ancora non si possono chiamare quelle nelle quali gli omini non si ammazzano, le città non si saccheggiano, i principati non si distruggono ». Machiavel, *Istorie fiorentine*, V, 1, dans *Opere*, C. Vivanti (éd.), vol. 3, Turin, Einaudi, 2005, p. 520.

<sup>6</sup> *Le Prince*, cité dans éd. bilingue *De Principatibus / Le Prince*, trad. et commentaire de J.-L. Fournel et J.-C. Zancarini, Paris, PUF, 2000.

<sup>7</sup> Consulté dans l'édition et trad. de J.-Y. Boriaud, Paris, Perrin, 2011.

<sup>8</sup> Voir notamment F. Taylor, *The Art of War in Italy, 1494-1529*, *op. cit.*, « Military Writers », p. 156-179 et J. Hale, « Industria del libro e cultura militare a Venezia nel Rinascimento », G. Arnaldi et M. Pastore Stocchi (dir.), *Storia della cultura veneta. III. 2. Dal primo Quattrocento al Concilio di Trento*, Vicence, Neri Pozza, 1980, p. 245-289. Sur leur mathématisation progressive, P. Brioiest, *Les mathématiques et la guerre en France, en Italie, en Espagne et en Angleterre au XVI<sup>e</sup> siècle*, mémoire d'HDR, 4 vol., université de Tours, 2009.

<sup>9</sup> *Le Prince*, XXV, p. 260-261.

<sup>10</sup> Voir notamment J. Hale, *Artists and Warfare in the Renaissance*, *op. cit.*, p. 145 ou encore L. Giordano : « La celebrazione della vittoria. L'esaltazione della storia contemporanea nelle terre della conquista », dans *Louis XII en Milanais*, P. Contamine et J. Guillaume (dir.), Paris, Champion, 2003, p. 245-271, p. 246.

passé, récents ou lointains, qui s'apprécient à l'aune du contexte contemporain. La peinture de l'histoire est porteuse d'une « force politique »<sup>11</sup> de commentaire et d'action sur le temps présent dans le cas de ces commandes, où l'événement militaire ancien exprime des valeurs ou des ambitions politiques valables pour le temps présent, à travers un réseau d'allusions plus ou moins explicites. Certaines commandes de scènes de bataille relèvent toutefois de logiques politiques différentes, notamment à Venise. Étudier l'iconographie de la bataille pendant les guerres d'Italie demande de ne pas s'attacher uniquement à la représentation des faits qui les composent, mais de comprendre les mécanismes de la mémoire monumentale dans un temps incertain.

## **1. La « qualité des temps » : le bouleversement politique et militaire du début du XVI<sup>e</sup> siècle**

### **A. Les puissances italiennes dans la reconfiguration européenne**

Les guerres d'Italie furent la principale affaire de la politique européenne pendant près de soixante ans et leur héritage ne se solde qu'à la paix du Cateau-Cambrésis (1559) qui marque la victoire des Habsbourg sur les Valois : composées en deux temps principaux d'une trentaine d'années, avec une période plus intense de 1494 jusqu'à 1530, date du couronnement de Charles Quint, et une autre plus intermittente pendant les trois décennies suivantes, les guerres d'Italie déterminent, à partir de conflits localisés, une refonte politique européenne.

Les revendications de Charles VIII sur le royaume de Naples, dues à son héritage angevin, sont à l'origine de sa descente en Italie en septembre 1494. Depuis la paix de Lodi, signée en 1454, les puissances majeures de la péninsule, le duché de Milan, le royaume de Naples, la république de Venise, celle de Florence et les États pontificaux avaient établi une forme de *statu quo*, après plusieurs dizaines d'années d'affrontements territoriaux, notamment entre Milan et Venise. L'idéalisation rétrospective de cette période du second XV<sup>e</sup> siècle ne doit pas faire oublier qu'elle est néanmoins marquée par différents conflits : guerre des barons à Naples contre Ferdinand I<sup>er</sup> d'Aragon (1458-1465), affrontement entre Ferrare et Venise (1482-84) ou encore prise d'Otrante par les Turcs en 1480. Le renforcement de l'alliance entre Naples et Florence, au détriment de Milan, met finalement en péril cet équilibre précaire.

---

<sup>11</sup> Nous empruntons l'expression à P. Boucheron, *Conjurer la peur, Sienne 1338. Essai sur la force politique des images*, Paris, Seuil, 2013.

L'arrivée de Charles VIII et de son armée met au jour les tensions entre les différents États, qui prennent l'occasion de cette intrusion étrangère pour exprimer leurs ambitions régionales<sup>12</sup>. La plupart accueillent d'abord favorablement le roi. La campagne militaire de 1494-1495 voit les troupes françaises avancer rapidement jusqu'à Naples, où le roi entre triomphalement en février 1495. S'il a d'abord pu apparaître comme un acteur utile pour régler des oppositions internes, le souverain français devient très rapidement le « catalyseur des craintes »<sup>13</sup>. Quelques mois après son arrivée, il coalise contre lui les différentes puissances réunies dans la Ligue dite de Venise (31 mars 1495) : appuyées par l'empereur Maximilien de Habsbourg, le roi d'Espagne Ferdinand le Catholique et le roi d'Angleterre Henri VII, les troupes alliées de Venise, Milan et du pape Alexandre VI Borgia, dirigées par le marquis de Mantoue, menacent la retraite du roi de France. À la bataille de Fornoue (6 juillet 1495), sur le fleuve Taro, entre Parme et Gênes, les troupes italiennes mettent à mal l'armée française qui réussit cependant à poursuivre sa route, malgré des dommages importants<sup>14</sup>.

Cette première campagne française bouleverse la situation politique de la péninsule : elle précipite le départ des Médicis, prêts à se rendre aux Français, et donne lieu à l'instauration d'institutions républicaines et à la création d'un Grand Conseil élargi, soutenu par Savonarole<sup>15</sup> ; Pise saisit l'occasion de ce changement de régime pour se rebeller contre la tutelle de Florence, donnant naissance à un conflit long d'une quinzaine d'années ; à Naples, les Aragon, avec Ferdinand II puis Frédéric I<sup>er</sup>, reprennent rapidement leur place sur le trône et conservent pour un temps encore leur royaume.

Après la mort prématurée du roi de France, son successeur Louis XII étend les revendications françaises au Milanais dont il est héritier par sa grand-mère Valentina Visconti : lors de la campagne de 1499-1500 en Lombardie, les Vénitiens qui espèrent récupérer une partie de ce territoire pour agrandir leurs possessions sur la Terre Ferme apportent leur aide au roi de France et lui permettent de prendre rapidement Milan au duc Ludovico Sforza. Parallèlement, le roi de France tente de reprendre Naples, en formant une alliance avec le roi d'Espagne, contre les Aragon de Naples. Pour autant, la partition de ce royaume entre Français et Espagnols tourne définitivement à l'avantage de ces derniers après les défaites de Séminara, de Cérignole et du

---

<sup>12</sup> Sur la descente du roi, les attentes qu'elle suscite et sa démythification rapide, voir les analyses d'A. Denis, *Charles VIII et les Italiens. Histoire et mythe*, Genève, Droz, 1979.

<sup>13</sup> Nous empruntons l'expression à A. Denis, *ibid*, p. 79 ; voir aussi I. Cloulas, *Charles VIII et le mirage italien*, Paris, Albin Michel, 1986.

<sup>14</sup> A. Santosuosso, « Anatomy of Defeat in Renaissance Italy. The Battle of Fornovo in 1495 », *The International History Review*, XVI.2, 1994, p. 221-250 ; D. Nicolle, *Fornovo 1495. France's bloody Fighting Retreat*, Oxford, Osprey, 1996.

<sup>15</sup> F. Gilbert, *Machiavel et Guichardin, Politique et histoire à Florence au XVI<sup>e</sup> siècle*, op. cit., p. 15-48.



Garigliano en 1503 où les Français sont vaincus par leurs éphémères alliés espagnols : le roi de France a finalement échoué à prendre pied en Italie du Sud et a favorisé involontairement l'implantation pérenne d'un autre souverain.

L'action de Louis XII contribue à la diffusion du conflit dans d'autres régions de la péninsule : le roi accorde son soutien à la famille du pape Alexandre VI pour l'installation de son fils César Borgia en Italie centrale (Romagne), où il entend se constituer un territoire. Cette aide perd tout intérêt stratégique lors de la mort soudaine du pape, puisque c'est son adversaire Giuliano della Rovere qui lui succède sous le nom de Jules II en 1503. La Romagne, terre appartenant aux États pontificaux, devient un autre enjeu territorial entre les différents partis.

L'activisme guerrier du pape Jules II marque les années 1503-1513. Le nouveau pontife souhaite réaffirmer la puissance temporelle de l'Église en Italie centrale et s'engage directement dans une série de conflits<sup>16</sup> : il prend Bologne aux Bentivoglio en 1506 et œuvre pour la constitution de la Ligue de Cambrai en 1508, dirigée contre Venise. Il espère ainsi récupérer les terres de Romagne que Venise avait pris l'occasion d'occuper à la chute de César Borgia. La Ligue hostile à Venise gagne une grande victoire le 14 mai 1509 à Agnadello, sur l'Adda, fleuve qui marque la frontière entre la Lombardie et la Vénétie ; les troupes vénitiennes sont défaites et les gains territoriaux partagés entre les vainqueurs<sup>17</sup>.

Le revirement d'alliance du pape l'année suivante permet toutefois à Venise de se ressaisir car Jules II craint désormais une trop forte influence des Français : la Sainte-Ligue rassemble le Saint-Siège, Venise, l'Espagne, mais aussi les Suisses et le roi d'Angleterre Henri VIII contre le roi de France, allié aux Este de Ferrare, menacés par le pape. Si Gaston de Foix, neveu de Louis XII, mène une brillante campagne à l'hiver 1511-1512 et tient un temps en échec la Ligue, l'affrontement le plus sanglant entre les nouveaux blocs intervient en Romagne, devant Ravenne, le 11 avril 1512, jour de Pâques<sup>18</sup>. Il ne profite finalement pas aux Français, pourtant vainqueurs, car Gaston de Foix y est tué. La Sainte-Ligue rend alors Milan à Maximilien Sforza tandis qu'à Florence, les Médicis reviennent au pouvoir grâce au soutien espagnol. Le poids de la famille se renforce encore quand le cardinal Jean de Médicis devient

---

<sup>16</sup> D. Chambers, *Popes, Cardinals and War : The Military Church in Renaissance and Early Modern Europe*, Londres, Tauris, 2006, p. 110-133 ; M. Rospocher, *Il papa guerriero. Giulio II nello spazio politico europeo*, Bologne, Il Mulino, 2015 et J.-M. Le Gall, *Les guerres d'Italie (1494-1559). Une lecture religieuse*, op. cit., « L'affirmation de la monarchie pontificale durant les guerres d'Italie », p. 81-140.

<sup>17</sup> G. Gullino (dir.), *L'Europa e la Serenissima : la svolta del 1509, nel V centenario della battaglia di Agnadello*, actes colloque Venise 2009, Venise, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, 2011 ; F. Alazard, *La bataille oubliée. Agnadello, 1509*, op. cit.

<sup>18</sup> 1512. *La battaglia di Ravenna, l'Italia, l'Europa*, D. Bolognesi (dir.), op. cit. Voir aussi J. Barreto, G. Quaranta et C. Nativel (dir.), *Voir Gaston de Foix (1512-2012). Métamorphoses européennes d'un héros paradoxal*, Paris, PUPS, 2015.

pape sous le nom de Léon X en mars 1513.

Une nouvelle expédition française en Lombardie échoue lorsque l'armée est vaincue par les Suisses à Novare (6 juin 1513) qui s'installent en maîtres dans le duché. La France se trouve même un temps en difficulté devant la multiplication des ennemis et des terrains d'opérations : les Suisses envahissent la Bourgogne à l'automne et font le siège de Dijon, tandis que les Anglais lancent une attaque contre le Nord du pays.

L'arrivée sur le trône de France de François I<sup>er</sup> en janvier 1515 relance les expéditions italiennes et sa première tentative pour s'emparer du Milanais (1515-1516) est victorieuse grâce au succès obtenu contre les Suisses à Marignan (13 et 14 septembre 1515)<sup>19</sup>. Il chasse le duc Maximilien Sforza ; après de multiples échecs, la France semble pendant un temps avoir atteint ses ambitions. Une brève période de paix marque la fin des années 1510.

Toutefois, la rivalité croissante entre le roi français et le jeune Charles, roi d'Espagne et héritier des terres des ducs de Bourgogne, crée rapidement les conditions d'un renouveau des tensions, d'autant que celui-ci est élu empereur en 1519. Les conflits en Italie, nés autour de revendications territoriales opposant puissances italiennes et étrangères, deviennent plus largement part d'un combat entre les deux souverains pour la suprématie européenne. Désormais animé par cette concurrence directe, l'affrontement, à travers ses multiples manifestations, se conçoit comme la diffraction d'un même et immense conflit, et ne tarde pas à s'étendre encore à d'autres parties du continent.

Alors que le roi de France soutient l'action du roi de Navarre contre l'Espagne, une coalition réunissant le pape, Florence, l'empereur, son frère Ferdinand archiduc d'Autriche, Venise et l'Angleterre enlève à nouveau le Milanais aux Français en novembre 1521 pour le redonner à Francesco Sforza. Les Suisses, au service du roi de France, sont décimés à la bataille de La Bicoque (29 avril 1522). Ses ennemis tentent d'empêcher le roi d'organiser une nouvelle opération : les troupes de Marguerite d'Autriche attaquent la Bourgogne, les Anglais envahissent la Picardie. L'action que lance Charles Quint à l'été 1524 contre la Provence, avec à la tête de son armée Charles de Bourbon, transfuge français auprès de l'empereur, est cependant repoussée par le roi qui reprend Milan fin 1524. Quelques semaines après son succès, François I<sup>er</sup> est fait prisonnier devant Pavie (24 février 1525) et envoyé en captivité en Espagne<sup>20</sup>.

L'affaiblissement français et la crainte d'une hégémonie de Charles Quint pousse peu

---

<sup>19</sup> D. Le Fur, *Marignan. 1515*, Paris, Perrin, 2004 ; A. Sablon du Corail, *1515, Marignan*, Paris, Tallandier, 2015.

<sup>20</sup> J. Giono, *Le désastre de Pavie*, Paris, Gallimard, 2012 (1963) ; J.-M. Le Gall, *L'honneur perdu de François I<sup>er</sup>. Pavie, 1525*, Paris, Payot, 2015.

après à la constitution de la ligue de Cognac (22 mai 1526) entre le pape Clément VII, la France et Venise. Les atermoiements des différents participants offrent cependant l'occasion à l'armée impériale d'une descente sur Rome au printemps 1527 qui se conclut par le sac de la ville<sup>21</sup>. Les Français lancent alors une campagne en Lombardie en 1528, destinée à soulager le pape en affaiblissant les Impériaux ; ils échouent cependant à prendre Naples aux Espagnols car le ralliement de la flotte génoise d'Andrea Doria à l'empire met fin à leur blocus de la ville. La réconciliation forcée entre Charles Quint et le pape Clément est scellée par son couronnement à Bologne en février 1530<sup>22</sup> et l'empereur, à la suite d'un long siège (de février à août 1530), réinstalle en échange les Médicis à Florence. L'arrivée au pouvoir d'Alexandre, bientôt duc, met fin à la seconde période républicaine, commencée en 1527 au moment du sac de Rome.

Après 1530, la fréquence des conflits diminue et les combats se déplacent généralement hors de la péninsule : l'Italie n'est plus qu'un des espaces secondaires de la lutte entre Charles Quint et François I<sup>er</sup>, néanmoins certains différends localisés interviennent encore<sup>23</sup>. La reconfiguration politique en Italie, partiellement achevée, se consolide peu à peu. Le retrait progressif des Français et de leurs intérêts laisse finalement l'empereur renforcer sa présence symbolique et politique sur la plupart des États de la péninsule. Il traverse l'Italie à son retour victorieux de sa grande expédition contre Tunis, qu'il prend au corsaire Khayr al-Dîn, dit Barberousse, en 1535. Renforçant son image de défenseur de la foi, il est accueilli par des fêtes et triomphes à Palerme, Messine, Naples, Capoue, Rome, Sienne, Florence et Lucques<sup>24</sup>. Dans la Ville éternelle, c'est le pape Paul III Farnèse qui l'accueille fastueusement.

François I<sup>er</sup> et Charles Quint s'affrontent à nouveau par territoires interposés, soit directement, soit en soutenant des conflits locaux dirigés contre leur adversaire. Le roi de France prend possession de la Savoie, fief d'un des protégés de l'empereur et l'occupe à partir de 1536 ; le second réplique par une seconde invasion de la Provence, qu'il mène en personne la même année. Le pape Paul III arrive à négocier la paix de Nice en 1538 entre les deux partis<sup>25</sup>. Quelques années plus tard, l'expédition française en Milanais, marquée par la victoire de

---

<sup>21</sup> A. Chastel, *Le sac de Rome*, Paris, Gallimard, 1984.

<sup>22</sup> Sur l'interprétation de l'événement comme tournant dans la politique italienne : U. Ullrich, *Der Kaiser im 'giardino dell'Impero' : zur Rezeption Karls V. in italienischen Bildprogrammen des 16. Jahrhunderts*, Berlin, Mann, 2006, p. 141-144.

<sup>23</sup> M. Pellegrini qui centre son étude sur les conséquences proprement italiennes des guerres d'Italie arrête son ouvrage en 1530. *Le guerre d'Italia, op. cit.*. Sur les années 1530-1540 en Italie : voir E. Bonora, *Aspettando l'imperatore. Principi italiani tra il papa e Carlo V*, Turin, Einaudi, 2014.

<sup>24</sup> B. Mitchell, *The Majesty of the State : Triumphal Progresses of Foreign Sovereigns in Renaissance Italy, 1494-1600*, Florence, Olschki, 1986, p. 151-174.

<sup>25</sup> Sur la figuration de la paix de Nice dans les décors Farnèse, voir U. Ullrich, *Der Kaiser im 'giardino dell'Impero', op. cit.*, p. 41-75.

Cérisoles (14 avril 1544) est la dernière campagne outre-monts<sup>26</sup>. Le traité de Crépy (1544) instaure une trêve de dix ans. Le roi de France cependant donne son appui aux ennemis de l'empereur : il ose s'allier au sultan et aide en Allemagne les princes protestants alliés dans la Ligue de Smalkalde (1546-1547). Henri II, son successeur, envoie des renforts aux Siennois en guerre entre 1552 et 1555 contre le duc de Florence Cosme I<sup>er</sup> de Médicis, soutenu par l'Empire.

Conséquence logique du déplacement progressif des terrains d'opération, les affrontements qui clôturent le conflit ont lieu au nord : alors qu'Henri II s'est emparé des évêchés lorrains (Toul, Metz et Verdun) en 1552, c'est en Picardie, près de Saint-Quentin, le 10 août 1557, qu'intervient quelques années après le choc décisif entre les armées d'Henri II et de Philippe II d'Espagne, qui a succédé à son père. La victoire est très nettement espagnole. Même si la prise de Calais (1558) rééquilibre un peu le rapport de force, le traité de paix signé le 3 avril 1559 au Cateau-Cambrésis est favorable aux Espagnols et marque la prépondérance des Habsbourg sur les Valois en Europe. Il prévoit la recreation de l'État de Savoie, retiré à la France après vingt ans d'occupation ; celui-ci revient à Emmanuel-Philibert, commandant des troupes espagnoles à Saint-Quentin, complétant la reconstitution politique de l'espace italien<sup>27</sup>. Le roi de France abandonne toutes ses possessions ou prétentions sur la péninsule, mettant fin à cette longue séquence politique d'une soixantaine d'années<sup>28</sup>.

La complexité des guerres d'Italie s'explique par l'imbrication de plusieurs conflits « qui se dénouent et s'influencent réciproquement à des niveaux divers »<sup>29</sup> et au nombre de ses acteurs. Quant aux États italiens, leurs stratégies parfois louvoyantes tiennent à la combinaison de deux objectifs : la poursuite de leurs intérêts propres et la volonté d'éviter la suprématie d'une puissance unique sur le territoire italien. Ils y ont partiellement échoué : à part Venise et le pape, la plupart des États italiens sont désormais attachés plus nettement à la puissance impériale ou parfois directement soumis à l'Espagne, comme le vice-royaume de Naples et le duché de Milan.

---

<sup>26</sup> Nous avons trouvé les deux orthographes, Cérisoles et Cérisolles. A. Lusso, *La battaglia di Ceresole, 14 aprile 1544, L'ultimo scontro tra gli eserciti di Francesco I e di Carlo V in Piemonte*, Boves, Araba Fenice, 2012.

<sup>27</sup> W. Barberis, *Le Armi del Principe : la tradizione militare sabauda*, Turin, Einaudi, 1988.

<sup>28</sup> B. Haan, *Une paix pour l'éternité : la négociation du traité du Cateau-Cambrésis*, Madrid, Casa de Velázquez, 2010.

<sup>29</sup> M. N. Covini, « Liens politiques et militaires dans le système des États italiens (XIII<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup> siècle) », dans *Guerre et concurrence entre les États européens du XIV<sup>e</sup> au XVIII<sup>e</sup> siècle*, P. Contamine (dir.), Paris, PUF, 1998, p. 18.

## B. Les mutations de l'art de guerre

Depuis près de cinquante ans, le terme de « Révolution militaire »<sup>30</sup> a fait son entrée dans le vocabulaire de l'histoire de la guerre moderne et s'il a suscité des débats entre différents historiens sur sa chronologie ou ses modalités, l'expression a été implicitement validée par l'usage pour désigner les profonds changements militaires intervenus en Europe entre le XV<sup>e</sup> et le XVII<sup>e</sup> siècle. Bien que le terme de « révolution » ait pu être contesté étant donné la durée du processus, il désigne bien la transformation de l'ensemble des modalités de la guerre entre Moyen Âge et modernité. Les guerres d'Italie sont un des moments importants pour la cristallisation et la diffusion des pratiques militaires en mutation : la réunion dans la péninsule de toutes les puissances européennes et de leurs armées, souvent multinationales, constitue un creuset militaire où les savoir-faire et les pratiques évoluent rapidement au contact les uns des autres<sup>31</sup>. Les transferts linguistiques dans le vocabulaire spécialisé entre les différentes langues européennes sont d'ailleurs le signe tangible de ces circulations<sup>32</sup>.

### 1) Les évolutions tactiques et techniques

Les évolutions tactiques et techniques, déjà en cours depuis le milieu du XV<sup>e</sup> siècle, trouvent dans ces conflits de grande ampleur l'occasion d'apparaître au grand jour. Les changements les plus frappants sont évidemment l'inversion de la proportion entre cavaliers et fantassins et le développement progressif des armes à feu<sup>33</sup>.

---

<sup>30</sup> Si l'expression est due à l'historien Michael Roberts dans une conférence de la fin des années 1950, elle est surtout popularisée à partir des réflexions de G. Parker, *La révolution militaire: la guerre et l'essor de l'Occident 1500-1800*, Paris, Gallimard, 1993 (1988). J. Black a en partie contesté les conclusions de Parker dans *A Military Revolution ? Military Change and European Society 1550-1800*, Basingstoke, Macmillan, 1991. Désormais le débat est relativement stabilisé comme le note L. Henninger, « La 'révolution militaire'. Quelques éléments historiographiques », *Mots. Les langages du politique*, 73. 2003, revue en ligne, p. 87-94. L'ouvrage de synthèse dirigé par C. Rogers rassemble les principales contributions sur la question : *The Military Revolution debate. Readings on the Military Transformation of Early Modern Europe*, Boulder, Westview, 1995. Voir la mise en perspective de L. Henninger, « Military Revolutions and Military History », dans *Palgrave Advances in Modern Military History*, M. Hughes et W. Philpott (dir.), New York, Palgrave Macmillan, 2006, p. 8-22.

<sup>31</sup> L'étude fondatrice de Piero Pieri sur la période a mis fin à l'idée que les États italiens auraient été dépassés militairement par les autres puissances ; la défaite est d'ordre politique plus que militaire. *Il Rinascimento e la crisi militare italiana*, Turin, Einaudi, 1952. Voir la mise en perspective historiographique de P. Del Negro, « La Storia militare dell'Italia moderna nello specchio della storiografia del Novecento », *Cheiron*, 1995, p. 11-33.

<sup>32</sup> *Idem*, « Una lingua per la guerra : il Rinascimento militare italiano », dans *Storia d'Italia. Annali 18. Guerra e pace*, W. Barberis (dir.), *op. cit.*, p. 299-336, part. p. 319-322.

<sup>33</sup> F. Taylor, *The Art of War in Italy, 1494-1529*, Cambridge, Cambridge University Press, 1921 ; P. Pieri, *Il Rinascimento e la crisi militare italiana*, *op. cit.* ; F. Cardini, *La culture de la guerre*, *op. cit.*, p. 81-125 ; F. Tallett, *War and Society in Early Modern Europe, 1495-1715*, Londres, Routledge, 1992, p. 21-68 « The Changing Art of War » ; J.-M. Sallmann, « L'évolution des techniques de guerre pendant les guerres d'Italie », dans *Passer les Monts : Français en Italie, l'Italie en France (1494-1525)*, J. Balsamo (dir.), *op. cit.*, p. 59-82.

Les premiers succès des carrés de piquiers suisses dans les guerres des Bourguogne avaient dans la seconde moitié du XV<sup>e</sup> siècle montré l'efficacité collective d'une infanterie lourdement armée. Même si les fantassins ont toujours fait partie des armées médiévales, les cavaliers lourds restaient prédominants<sup>34</sup>, mais progressivement la reconnaissance d'une qualité propre à l'action des fantassins conduisit à un renforcement de ce type de troupes au sein des armées. En deux siècles, les rôles et les proportions s'inversent : les forces de cavalerie dont le choc décidait de la victoire lors de la bataille deviennent des forces d'appui de la troupe à pied ; alors qu'elles portaient un équipement très lourd, elles voient également leur armement s'alléger. Des formes de cavalerie très mobile se développent, comme les estradiots d'origine balkanique, engagés par les Vénitiens dès la fin du XV<sup>e</sup> siècle, utiles pour leur rapidité et leur efficacité au combat.

Cette transition militaire a déjà commencé au début des guerres d'Italie puisque c'est autour de 1500 que les deux forces, cavalerie et infanterie, sont à l'équilibre, avant que les piétons ne l'emportent durablement. Carrés de piquiers suisses et lansquenets allemands deviennent les nouveaux maîtres des champs de batailles italiens. La taille croissante des armées accélère encore l'essor proportionnel de l'infanterie<sup>35</sup>. Les performances des fantassins sont encore améliorées par l'introduction de l'arme à feu individuelle pour une partie des soldats de chaque bataillon : les *tercios* espagnols comportent environ un tiers d'armes à feu pour deux tiers de piques. La formation devient grâce à cette complémentarité extrêmement polyvalente<sup>36</sup>.

Parallèlement, le perfectionnement de l'artillerie change les modalités de l'art du siège, bien plus fréquent dans l'art de la guerre au Moyen Âge et au début de l'âge moderne que les batailles. L'emploi de canons en bronze, plus résistants que ceux en fer forgé, et le remplacement des projectiles de pierre par des boulets en métal améliorent les performances : l'artillerie gagne en cadence de tir et en puissance. Grâce à la mobilité des canons placés sur des affûts à roues, elle peut même jouer un rôle lors des batailles, ce qui transforme évidemment la tactique militaire<sup>37</sup>. L'attitude envers l'artillerie est cependant ambiguë : à la fois désirée et

---

<sup>34</sup> T. Arnold, *Atlas des guerres de la Renaissance, XV<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup> siècles*, Paris, Autrement, 2002, p. 53-83.

<sup>35</sup> Les chiffres diffèrent selon les historiens : pour L. Pezzolo, le rapport de forces entre cavalerie et infanterie passe de 2 pour 1 en faveur de la cavalerie au cours du XV<sup>e</sup> siècle à une proportion inverse au milieu du XVI<sup>e</sup> siècle « La 'Rivoluzione militare' : una prospettiva italiana 1400-1700 », dans *Militari in età moderna. La centralità di un tema di confine*, A. Dattero et S. Levati (dir.), Milan, Cisalpino, 2006, p. 15-62, p. 47 ; M. Mallett donne même pour maximum une proportion de 6 pour 1. M. Mallett et C. Shaw, *The Italian Wars, 1494-1559, op.cit.*, 2012, p. 177.

<sup>36</sup> Sur la diffusion des armes à feu, *ibid.*, p. 182-183. R. Quatrefages, *Los Tercios españoles (1567-1577)*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1979.

<sup>37</sup> T. Arnold, *Atlas des guerres de la Renaissance, XV<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup> siècles, op. cit.*, p. 16-34.

recherchée par les princes, elle est parfois condamnée pour son caractère antichevaleresque ; le *condottiere* Paolo Vitelli fait trancher les mains des artilleurs adverses qu'il fait prisonnier<sup>38</sup>.

L'usage de l'artillerie dans la poliorcétique (l'art du siège) demande de repenser les principes de l'architecture fortifiée, pour résister aux possibilités nouvelles de l'attaque<sup>39</sup>. Les fortifications médiévales, fondées sur la défense en hauteur, pour résister aux échelades ou aux armes de jets, deviennent particulièrement vulnérables. Dès le XV<sup>e</sup> siècle, sont alors imaginés des dispositifs ponctuels de défense comme des tours à canons renforcées ou bien des redoutes construites en avant de la place fortifiée. Toutefois, c'est avec l'invention et la généralisation de la défense bastionnée qu'apparaît une réponse durable à la supériorité récente de l'attaque<sup>40</sup>. Le bastion géométrique optimise les lignes de feu et permet de flanquer parfaitement les différentes parties de la muraille. Apparu vers le tournant du XVI<sup>e</sup> siècle en Italie, il se généralise à partir de 1530 et se perfectionne ensuite, avant de se diffuser dans toute l'Europe. Pour autant, ces nouveaux modèles de l'architecture militaire qui triomphent à moyen terme sont souvent appliqués de manière partielle durant le XVI<sup>e</sup> siècle : face au coût d'un ouvrage de défense neuf, on modernise partiellement des dispositifs fortifiés plus anciens.

## 2) De nouvelles guerres ?

Si les armes et les techniques se transforment sans aucun doute, la question de savoir si les guerres d'Italie définissent une nouvelle manière de conduire la guerre est plus difficile à poser, notamment parce que les témoignages des deux grands contemporains, Machiavel et Guichardin, développent un jugement en partie biaisé. Machiavel décrit en effet la pratique militaire des mercenaires comme une guerre "en dentelles" : guidés par l'appât du gain et le renouvellement de leur contrat (la *condotta*), les *condottieri* du XV<sup>e</sup> siècle auraient constamment temporisé, menant une petite guerre<sup>41</sup> au détriment d'affrontements décisifs pour la résolution du conflit. S'il force le trait de manière à insister sur la responsabilité de ce système

---

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 32. Voir la dénonciation de l'artillerie dans le *Roland Furieux* (IX, 91) et les réflexions de L. Bolzoni, « *O maledetto, o abominoso ordigno : la rappresentazione della guerra nel poema epico-cavalleresco* », dans *Storia d'Italia. Annali 18. Guerra e pace*, W. Barberis (dir.), *op. cit.*, p. 201-250.

<sup>39</sup> C. Duffy, *Siege Warfare, The Fortress in the Early Modern World, 1494-1660*, New York / Londres, Routledge, 1979 et N. Prouteau, E. de Crouy-Chanel et N. Faucherre (dir.), *Artillerie et fortification, 1200-1600*, actes colloque Parthenay 2006, Rennes, PUR, 2011.

<sup>40</sup> N. Adams, « L'architettura militare in Italia nella prima metà del Cinquecento », dans *Storia dell'architettura italiana, Il Primo Cinquecento*, A. Bruschi (dir.), Milan, Electa, 2002, p. 546-561 et S. Pepper, « L'evoluzione dell'architettura militare negli stati italiani », dans *Storia dell'architettura italiana, Il Secondo Cinquecento*, C. Conforti et R. Tuttle (dir.), Milan, Electa, 2001, p. 482-507.

<sup>41</sup> La petite guerre désigne toutes les formes de combat qui ne sont pas la bataille rangée : coups de main, harcèlement, destructions...

militaire dans l'effondrement des États italiens lors de l'invasion française<sup>42</sup>, il est vrai que la tactique longue des guerres médiévales entraine en partie en contradiction avec la constitution temporaire des armées, dont les mercenaires étaient engagées pour combattre pendant la saison d'été. La prédominance de combats localisés et la stratégie fréquente de destruction économique du territoire adverse (le *guasto*) faisait durer la guerre sans la résoudre<sup>43</sup>, d'où l'impression d'une guerre peu mortelle, voire peu violente. Cependant, l'affirmation de Machiavel sur les guerres médiévales italiennes est largement outrée : « toutes ces guerres (*celles du XV<sup>e</sup> siècle*) se faisaient si mollement qu'on les commençait sans crainte, qu'on les continuait sans péril et qu'on les terminait sans dommage »<sup>44</sup>. Guichardin souligne le même renversement en des termes plus mesurés : « avant 1494, les guerres étaient longues, les batailles peu sanglantes et les moyens d'enlever une place forte lents et difficiles. Et si l'artillerie était déjà en usage, on la manoeuvrait avec si peu d'habileté qu'elle ne nuisait guère. (...) Les Français vinrent en Italie et ils introduisirent dans la guerre une grande rapidité »<sup>45</sup>. La temporalité, l'intensité et l'échelle des conflits sont en rupture avec les pratiques antérieures. La descente de Charles VIII en 1494-1495 sans obstacle se passe à l'automne et pendant l'hiver, période durant lesquelles d'habitude les armées sont mises au repos ; les campagnes, comme le souligne Jean-Louis Fournel, privilégient l'attaque plutôt que la défense et certaines se font même selon une stratégie éclair<sup>46</sup>. La vitesse de l'expédition menée en Italie du Nord par Gaston de Foix à l'hiver 1512-1513, ponctuée par la libération de Bologne, la prise de Brescia, puis par la bataille de Ravenne, stupéfie tous ses ennemis<sup>47</sup>.

La violence semble elle aussi plus intense. Sur les champs de bataille, le nombre de morts augmente, en chiffre absolu mais aussi en pourcentage, même s'il est toujours difficile d'établir des chiffres pour cette période. Les effectifs des troupes engagées augmentent significativement : les armées du XV<sup>e</sup> siècle en Italie comptaient quelques milliers d'hommes, celles du XVI<sup>e</sup> siècle mobilisent des dizaines de milliers de soldats et l'arrivée des armées

<sup>42</sup> M. Mallett, *Mercenaries and their Masters : Warfare in Renaissance Italy*, Londres, Bodley Head, 1974.

<sup>43</sup> P. Pieri, *Il Rinascimento e la crisi militare italiana*, *op. cit.*, p. 205-210.

<sup>44</sup> Machiavel, *Istorie fiorentine*, V, 1 : « Perché quelle guerre in tanta debolezza vennero, che le si cominciavano senza paura, trattavansi senza pericolo, e finivansi senza danno ». Il y prétend même que la bataille d'Anghiari en 1440 n'aurait fait qu'une seule victime (*ibid.*, XV, 33). Cité dans *Opere*, C. Vivanti (éd.), vol. 3, *op. cit.*, p. 520 et p. 567-569. Pour Anghiari, il y aurait eu environ 1000 morts.

<sup>45</sup> Guichardin, *Avertissements politiques*, LXIV, éd. J.-L. Fournel et J.-C. Zancarini, Paris, Cerf, 1988, p. 68. « Innanzi al 1494 erano le guerre lunghe, le giornate non sanguinose, e modi dello espugnare terre lenti e difficili ; e se bene erano già in uso le artiglierie, si manneggiavano con sí poca attitudine che non offendevano molto. Vennono i Franzesi in Italia e introdussono nelle guerre tanta vivezza (...) ».

<sup>46</sup> J.-L. Fournel, « La brutalisation de la guerre. Des guerres d'Italie aux guerres de Religion », *Astérian* [en ligne], 2 (2004), p. 105-131, p. 110.

<sup>47</sup> « L'incroyable célérité de Gaston de Foix », dans J.-L. Fournel et J.-C. Zancarini, *La grammaire de la République, Langages de la politique chez Francesco Guicciardini (1483-1540)*, *op. cit.*, chap. 15, p. 358-374.



française, impériale et espagnole dans la péninsule introduit un changement d'échelle. Il y a 48 000 combattants à Pavie en 1525<sup>48</sup>. Les victimes se comptent alors en milliers, voire en dizaines de milliers : environ 3 000 à Fournoue, 10 000 à Ravenne, bataille particulièrement cruelle – les textes contemporains rédigés en latin parlent souvent de massacre (*clades*)<sup>49</sup>. Jean-Marie Le Gall a évalué la létalité des affrontements entre 12 et 30%, ce qui est déjà relativement important, sachant que la proportion est encore plus haute dans les escarmouches que dans les grandes batailles<sup>50</sup>. En dénonçant une violence plus aiguë de la guerre moderne, Machiavel souligne une réalité militaire nouvelle dont les hommes de guerre avaient eux-mêmes le sentiment : Giangiacomo Trivulzio affirme, selon Guichardin, que Marignan était « une bataille non d'hommes mais de géants » et que « les dix-huit batailles auxquelles il avait participé n'avaient été, en comparaison de celle-ci, que des batailles d'enfants (*battaglie fanciullesche*) »<sup>51</sup>.

Jean-Louis Fournel a proposé de parler d'une « brutalisation » de la guerre au début du XVI<sup>e</sup> siècle, reprenant la terminologie appliquée par l'historien George Mosse aux sociétés en guerre du XX<sup>e</sup> siècle<sup>52</sup>. Le terme, souvent repris dans l'historiographie, a le mérite d'insister sur des phénomènes importants : la fréquence des sacs de ville (comme celui de Brescia en 1513), la violence croissante envers les civils et l'accroissement du nombre de morts sur le champ de bataille.

Ces « nouvelles et sanglantes façons de guerroyer » (Guichardin)<sup>53</sup> correspondent à une

---

<sup>48</sup> Voir les chiffres de F. Tallett, *War and Society in Early Modern Europe, 1495-1715*, *op. cit.*, p. 4-7. L'armée la plus importante de l'époque est celle que rassemble Charles Quint pour le siège de Metz en 1552, elle compte 50 000 hommes ; l'opération échoue cependant.

<sup>49</sup> Chiffres de J.-M. Le Gall, « Ravenna : una disfatta senza vittoria. Riflessioni sull'esito delle battaglie durante la guerra d'Italia », dans *1512. La battaglia di Ravenna, l'Italia, l'Europa*, D. Bolognesi (dir.), *op. cit.*, p. 25-50, part. p. 34-49. Le terme de *clades* intervient dans le poème de Marcello Palonio, *Clades Ravennas*, publié à Rome en 1513. Le terme d'*accerrima clades* est d'ailleurs inscrit à côté de la bataille de Ravenne dans la galerie des Cartes Géographiques du Vatican. L. Gambi et A. Pinelli (dir.), *La Galleria delle carte geografiche in Vaticano*, 2 vol., Modène, Panini, 1994, vol. 1, notice n°307, p. 331.

<sup>50</sup> J.-M. Le Gall, « Ravenna : una disfatta senza vittoria. », *op. cit.*, p. 48-49.

<sup>51</sup> « Affermava questa essere stata battaglia non d'uomini ma di giganti e che diciotto battaglie alle quali era intervenuto erano state, a comparazione di questa, battaglie fanciullesche ». Guichardin, *Histoire d'Italie*, vol. 2, p. 59.

<sup>52</sup> G. Mosse, *De la Grand Guerre au totalitarisme : la brutalisation des sociétés européennes*, Paris, Hachette, 1999 (1990). La notion est développée dans J.-L. Fournel, « La brutalisation de la guerre. Des guerres d'Italie aux guerres de Religion », *op. cit.* et déjà dans J.-L. Fournel, « Ravenne et Novare : notes machiavéliennes et guichardiniennes pour une autre histoire-bataille », *Cahiers du Centre d'études d'Histoire de la défense*, n°9, *Nouvelle histoire bataille*, Paris, 1999, p. 117-130 repris dans J.-L. Fournel et J.-C. Zancarini, *La grammaire de la République, Langages de la politique chez Francesco Guicciardini (1483-1540)*, *op. cit.*, chap. 14, p. 345-358. J.-M. Le Gall s'est interrogé sur la présence possible d'une violence religieuse durant les guerres d'Italie, il conclut négativement, sauf pour le sac de Rome. *Les Guerres d'Italie (1494-1559). Une lecture religieuse*, *op. cit.*, p. 177-190 et 200-201.

<sup>53</sup> « *Nuovi e sanguinosi modi di guerreggiare* ». Guichardin, *Histoire d'Italie*, I, 9, vol. 1, p. 78.

réalité sans être pour autant un modèle stratégique<sup>54</sup>. En effet, bien que nombre de batailles importantes ponctuent ces conflits – un tiers des grands affrontements qui ont eu lieu entre 1400 et 1600 se situe dans les trois premières décennies du XVI<sup>e</sup> siècle<sup>55</sup> – pour autant, les guerres d’Italie ne sont pas conduites par les capitaines militaires avec l’idée de la recherche du choc décisif. Les grands combats, fréquents par rapport aux précédentes décennies, ne sont pas le seul moyen de vaincre : « les escarmouches, les embuscades, les raids, les diversions, les rapines, (...) les sièges, les ruses diplomatiques, les complots, les révoltes, les assassinats, les jeux de faction et les armes spirituelles sont plus présents dans la *Storia d’Italia* de Guichardin que les batailles décisives » comme le rappelle Jean-Marie Le Gall<sup>56</sup>. Les différentes *giornate* (le terme italien souvent employé pour désigner une bataille) sont souvent le résultat d’une occasion saisie : les traités militaires contemporains conseillent d’ailleurs constamment d’éviter l’affrontement. Trop risqué, il est vu comme un va-tout quand on se trouve en position de faiblesse<sup>57</sup>. De même, les massacres, les sacs de ville et la décision de ne pas faire de prisonniers sur le champ de bataille sont généralement le résultat des circonstances particulières, qu’elles soient politiques, militaires ou idéologiques : il ne s’agit pas d’une nouvelle norme de violence mais souvent de l’adaptation des moyens de la guerre au contexte. La terreur peut en faire partie<sup>58</sup>. Cependant la pratique de la rançon sur le champ de bataille, si elle n’est pas systématique, reste fréquente<sup>59</sup>.

Si les guerres d’Italie font bien entrer l’Europe dans un nouvel âge de la guerre, il n’y a pas de changement de paradigme dans la pensée militaire. Malgré une litanie de batailles, Fornoue (1495), Agnadel (1509), Ravenne (1512), Novare (1513), Marignan (1515), La Bicoque (1522), Pavie (1525) ou Cérisoles (1544), les guerres d’Italie demandent de renoncer au modèle d’interprétation « caduque » et « pourtant obsédant »<sup>60</sup> de la bataille décisive. Définie par Victor Hanson comme le « modèle occidental de la guerre »<sup>61</sup>, la bataille rangée,

---

<sup>54</sup> F. Alazard, *La bataille oubliée. Agnadel, 1509*, *op. cit.*, p. 25-28.

<sup>55</sup> L. Pezzolo parle même d’une « fase per certi versi anomala nel contesto dell’arte della guerra in età moderna » à cause de nombre d’affrontements. « La ‘Rivoluzione militare’ : una prospettiva italiana 1400-1700 », *op. cit.*, p. 44-46, citation p. 44.

<sup>56</sup> J.-M. Le Gall, « Ravenna : una disfatta senza vittoria », *op. cit.*, p. 25.

<sup>57</sup> *Ibid.*, p. 28-31.

<sup>58</sup> Exemples de violence : *ibid.*, p. 35-36. La fréquence de la déploration de la guerre et notamment l’écriture du *lamento* ont par ailleurs pu renforcer le sentiment d’un accroissement de la cruauté des guerres. F. Alazard, *Le Lamento dans l’Italie de la Renaissance* : « Pleure, belle Italie, jardin du monde », Rennes, PUR, 2010 et les volumes *Guerre in ottava rima*, R. Bussi (éd.), 4 vol., Modène, Panini, 1989, part. vol. 2 et 3.

<sup>59</sup> J.-M. Le Gall, « Ravenna : una disfatta senza vittoria », *op. cit.*, p. 35.

<sup>60</sup> F. Alazard, *La bataille oubliée. Agnadel, 1509*, *op. cit.*, p. 26. Ce modèle est dans les esprits contemporains d’autant plus fort qu’il a été largement promu par les théoriciens de l’art militaire des XIX<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècles, notamment Clausewitz.

<sup>61</sup> V. D. Hanson, *Le Modèle occidental de la guerre : la bataille d’infanterie dans la Grèce classique*, Paris, Taillandier, 2007 (1989) prolongé dans *Carnage et culture : les grandes batailles qui ont fait l’Occident*, Paris,

bien qu'elle semble connaître un regain à l'époque moderne, n'est pas un modèle militaire pertinent pour comprendre les conflits de la péninsule dans le premier XVI<sup>e</sup> siècle : « les conflits classiques de l'âge de la révolution militaire ont tous produit des guerres longues, émaillées de campagnes distinctes et d'actions décousues »<sup>62</sup>. Les guerres d'Italie se caractérisent par une alliance étonnante entre un degré supérieur d'intensité dans le conflit armé et une certaine irrésolution militaire.

### 3) L'humanisme et la guerre

Dans le premier tiers du XVI<sup>e</sup> siècle, le « temps pressé, accéléré de la guerre »<sup>63</sup> accentue l'urgence et la nécessité d'une refondation théorique de la chose militaire, en lien direct avec la pratique de l'époque. Machiavel dans une lettre à Guichardin décrit un va-et-vient entre l'action et la réflexion : « d'aussi loin que je me souviens, ou bien l'on a fait la guerre ou bien l'on en a parlé »<sup>64</sup>. Le terme d'« humanisme militaire », souvent utilisé par la critique, recouvre différentes acceptions distinctes selon les spécialistes<sup>65</sup>, il désigne utilement la constellation des réflexions intellectuelles qui, amorcées aux XV<sup>e</sup> siècle, accompagnent les transformations des manières de combattre tout au long du *Cinquecento*. Pendant la Renaissance, la récupération du savoir militaire antique, de mieux en mieux étudié et historicisé, se donne un but fondamentalement pratique : Machiavel soutient qu'il s'agit d'allier l'« expérience des choses modernes et (la) continuelle lecture des antiques »<sup>66</sup>.

---

Flammarion, 2002. John Keegan et John Lynn dans leurs études transversales sur l'art de la guerre montrent qu'en dehors de l'Occident, d'autres formes de guerre ont pu être favorisées (notamment la guérilla) : la bataille constitue en elle-même une forme culturelle particulière de la guerre. J. Keegan, *Une histoire de la guerre: du néolithique à la guerre du Golfe*, Paris, Dagorno, 1996 et J. Lynn *De la guerre. Une histoire du combat des origines à nos jours*, Paris, Taillandier, 2006 (1993).

<sup>62</sup> G. Parker, *La Révolution militaire : la guerre et l'essor de l'Occident, 1500-1800*, op. cit., p. 128.

<sup>63</sup> J.-L. Fournel et J.-C. Zancarini, *La grammaire de la République, Langages de la politique chez Francesco Guicciardini (1483-1540)*, op. cit., p. 346.

<sup>64</sup> « Sempre mentre ch'io ho di ricordo o e' si fece guerra o e' se ne ragionò ». Lettre du 3 janvier 1526.

<sup>65</sup> Les différents auteurs qui utilisent le terme ne l'emploient pas dans le même sens. Le terme désigne tout d'abord la pratique de lecture des textes anciens, « Pour un humanisme stratégique », dans *Pensée stratégique et humanisme. De la tactique des Anciens à l'éthique de la stratégie*, colloque Namur 1999, B. Colson et H. Couteau-Bégarié (dir.), Paris, Economica, 2000, p. V-XVII, part. p. XI-XIV. Frédérique Verrier donne au terme un sens principalement idéologique : elle le définit comme un système de pensée et de valeurs militaires, hérité de la redécouverte de l'Antiquité, qui vient remplacer l'éthique chevaleresque (*Les Armes de Minerve, L'humanisme militaire dans l'Italie du XVI<sup>e</sup> siècle*, op. cit.). Hervé Drévilion utilise l'expression pour rendre compte d'une forme de rationalisation et d'humanisation de la pensée militaire, fondée sur la capacité intellectuelle et politique de l'individu (*L'individu et la guerre*, op. cit., chap. 1, « L'humanisme militaire », p. 15-46). On explorera davantage cette acception dans le chapitre 5. Né en Italie, l'humanisme militaire connaît une diffusion européenne : T. Schwager, *Militärtheorie im Späthumanismus : Kulturtransfer taktischer und strategischer Theorien in den Niederlanden und Frankreich (1590-1660)*, Berlin, De Gruyter, 2012.

<sup>66</sup> « L'esperienza delle cose moderne et una continua lectione delle antiche ». Machiavel, *Le Prince*, dédicace, p. 74.

## « (L)a continuelle lecture des antiques »

Durant le Moyen Âge, les ouvrages qui portaient sur la guerre envisageaient surtout les conditions de la guerre juste, comme *L'Arbre des batailles* d'Honoré Bovet, écrit à la fin du XIV<sup>e</sup> siècle. C'est moins la guerre que son cadre juridique et moral qui était au cœur des réflexions des contemporains. Les écrits antiques sur la question militaire étaient de même lus dans une perspective d'édification destinée à offrir un modèle de mesure pour le guerrier : le *De Re Militari* de Végèce (fin IV<sup>e</sup> s.-début V<sup>e</sup> s.)<sup>67</sup>, traité militaire romain le plus complet, copié et traduit tout au long du Moyen Âge<sup>68</sup> doit sa fortune manuscrite à ce genre d'usage<sup>69</sup>. L'autre type d'écrits sur la guerre consistait en une littérature technique, faite par les ingénieurs ; elle se composait surtout de recueils de dessins de machines, comme ceux de l'ingénieur siennois Taccola<sup>70</sup> ou bien le *Bellifortis* de Konrad Kyeser en Allemagne<sup>71</sup>, héritiers de l'imaginaire technologique antique et notamment d'Archimède.

Au XV<sup>e</sup> siècle, la conception humaniste du prince, qui promeut une alliance harmonieuse entre les armes et les lettres<sup>72</sup>, conduit à la création d'ouvrages qui cherchent à rassembler les savoirs qui lui sont nécessaires. C'est à la cour du *condottiere* Sigismondo Malatesta à Rimini qu'est écrit par un humaniste le livre majeur sur l'art de la guerre du XV<sup>e</sup> siècle italien, le *De Re militari* de Roberto Valturio<sup>73</sup>. Les six premiers livres déploient les qualités de l'homme de guerre et les différentes disciplines (histoire, rhétorique arithmétique...) qui doivent guider son action. La seconde moitié est philologique et se compose d'un lexique des formes de la guerre antiques et contemporaines.

Au cours des XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles, les textes antiques sur la guerre s'apprécient selon une perspective philologique plus rigoureuse et les *realia* décrites par les textes anciens sont

---

<sup>67</sup> Le livre est également connu sous le titre d'*Epitoma rei militaris*.

<sup>68</sup> P. Richardot, *Végèce et la culture militaire au Moyen Âge, V<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècle*, Paris, Economica, 1998 et C. Allmand, *The 'De Re militari' of Vegetius : the reception, transmission and legacy of a Roman Text in the Middle Ages*, Cambridge, Cambridge University Press, 2011.

<sup>69</sup> P. Richardot, « L'influence médiévale du *De Re militari* de Végèce », dans *Pensée stratégique et humanisme*, B. Colson et H. Couteau-Bégarie (dir.), *op. cit.*, p. 25-46, p. 37-39.

<sup>70</sup> M. Taccola, *L'art de la guerre, Machines et stratagèmes de Taccola, ingénieur de la Renaissance*, fac similé du *De rebus militaribus* de 1475 (BNF), E. Knobloch (éd.), Paris, Gallimard, 1992. B. Gille, *Les ingénieurs de la Renaissance*, Paris, Hermann, 1964, chap. 3 ; P. Brioist, *Léonard, homme de guerre*, Paris, Alma, 2013, p. 32-45.

<sup>71</sup> R. Leng, *Ars belli. Deutsche taktische und kriegstechnische Bildhandschriften und Traktate im 15. und 16. Jahrhundert*, 2 vol., Wiesbaden, Reichert, 2002.

<sup>72</sup> Sur le binôme des *Arma et Lettere*, voir notamment C. Brink, *Arte e Marte, Kriegskunst und Kunstliebe im Herrscherbild des 15. und 16. Jahrhunderts in Italien*, Munich, Deutscher Kunstverlag, 2000, p. 63-106.

<sup>73</sup> Voir le fac-similé de l'édition de 1472 : R. Valturio, '*De Re militari*' : *umanesimo e arte della guerra tra Medioevo e Rinascimento*, 2. vol, Rimini, Guaraldi, 2006 et les essais du tome 2 ; P. Brioist, *Léonard, homme de guerre*, *op. cit.*, p. 42-45.

perçues dans leur dimension historique<sup>74</sup>. Les traductions médiévales des ouvrages militaires antiques adaptaient les réalités de la *militia* décrites dans l'ouvrage à la société féodale sans tenir compte de leurs différences : le *miles* romain, désignant un fantassin, pouvait être traduit en français par *chevalier*, en dépit des réalités militaires profondément différentes des deux sociétés<sup>75</sup>. La continuité imaginaire entre les deux périodes donnait au combattant médiéval un prestige symbolique fondé sur l'exemple antique. Le nouveau mode de lecture des textes anciens répond à la demande de modèles capables de contribuer à la réforme des armées : avec la prépondérance toute récente des fantassins, la phalange grecque ou la légion romaine apparaissent comme des exemples à étudier, tant pour leurs dispositions de marche et leurs tactiques de combat que pour leurs modes d'entraînement<sup>76</sup>. Même si les armes à feu sont une nouveauté radicale, l'art de la guerre de la Renaissance se veut une résurrection des armées antiques, vues comme un exemple toujours valide<sup>77</sup>.

L'essor parallèle de l'imprimerie favorise le développement de la littérature militaire et l'ouvrage de Valturio est le premier livre militaire imprimé au XV<sup>e</sup> siècle. La publication des textes antiques, grecs et latins, traduits en italien et parfois illustrés, intervient dès la fin du XV<sup>e</sup> siècle : comme l'a montré Philippe Richardot, différents auteurs militaires antiques, Végèce, Frontin, le Pseudo-Modestus, ou encore Élien sont réunis dans des éditions collectives<sup>78</sup>. Au sein de la matière militaire, les différents écrits antiques évoquent un spectre plus ou moins large de questions. Celui de Végèce s'impose comme ouvrage fondateur à cause de son traitement exhaustif du sujet, il compile des recommandations sur tous les aspects de la guerre romaine : recrutement, discipline, logistique, castramétation, génie, artillerie, guerre navale. Il devient naturellement la source principale de l'humanisme militaire. Les autres auteurs, grecs ou latins, traitent généralement d'un sujet plus précis, parfois parce que la totalité de leur texte n'a pas été conservée : on peut citer Hygin sur l'art de construire un camp<sup>79</sup>, Onasandre pour

---

<sup>74</sup> L'apport des Antiques se fait moins par la redécouverte de textes anciens que par la nouveauté de leur mode de lecture. H. Drévilion, *L'individu et la guerre, op. cit.*, p. 17. Sur les armées antiques, voir entre autres, A. Goldsworthy, *Atlas des guerres romaines (281 av. J-C. – 476 ap. J-C.)*, Paris, Autrement, 2001 ; G. Brizzi, *Il guerriero, l'oplita, il legionario. Gli eserciti nel mondo antico*, Bologne, Il Mulino, 2002.

<sup>75</sup> C'est le cas chez Végèce, Jean de Meung à la fin du XIII<sup>e</sup> siècle traduit le *De Re militari* par *De la chevalerie*, H. Drévilion, *L'individu et la guerre, op. cit.*, p. 17. Sur les questions de traduction, voir B. Deruelle, *De Papier, de fer et de sang. Chevaliers et chevalerie à l'épreuve de la modernité, ca.1460-ca. 1620, op. cit.*, p. 175-184.

<sup>76</sup> P. Brioist, « Les sciences et la guerre à la Renaissance », dans *Histoire des Sciences et des Savoirs*, D. Pestre (dir.), 3 vol, 1. *De la Renaissance aux Lumières*, S. Van Damme (dir.), Paris, Seuil, 2015, p. 110-131.

<sup>77</sup> Pour Virgilio Ilari, l'*imitatio* fait place à la *restitutio* : « Imitatio, restitutio, utopia : la storia militare antica nel pensiero strategico moderno », dans *Guerra e diritto nel mondo greco e romano*, M. Sordi (dir.), Milan, Vita e pensiero, 2002, p. 269-381, pour l'*imitatio*, p. 283-288 et la *restitutio*, p. 301-313.

<sup>78</sup> P. Richardot, « Les éditions d'auteurs militaires antiques aux XV<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup> siècles », article en ligne sur le site de l'Institut de Stratégie comparée. [http://www.institutstrategie.fr/strat068\\_Richardot.html](http://www.institutstrategie.fr/strat068_Richardot.html). Consulté le 28.07.2017.

<sup>79</sup> Il s'agit en réalité du pseudo-Hygin.

son *Manuel du général* (I<sup>er</sup> s.), Frontin et Polyen, deux auteurs, l'un romain (I<sup>er</sup> s.), l'autre grec (II<sup>e</sup> s.), pour leurs *Stratagèmes*, consacrés aux ruses de guerre, Énée (-IV<sup>e</sup> s.) sur la poliorcétique, Élien (I<sup>er</sup>-II<sup>e</sup> s.) et Arrien (II<sup>e</sup> s.) sur la *Tactique*<sup>80</sup>. Les ouvrages historiques servent également de sources précieuses pour les nombreux récits d'opérations : Polybe chez les Grecs<sup>81</sup>, Tite-Live et surtout César chez les Romains sont particulièrement édités et relus<sup>82</sup>. Toute la littérature militaire de la Renaissance, en Italie et en Europe, au cours du *Cinquecento* s'inspire de ces mêmes auteurs<sup>83</sup>.

La particularité de l'humanisme militaire repose dans la combinaison étroite entre érudition et pragmatisme. *L'Art de la guerre* de Machiavel, « bréviaire »<sup>84</sup> de l'art militaire de la Renaissance montre un « dialogue vivant »<sup>85</sup> entre connaissance du passé et ambition contemporaine<sup>86</sup> : le livre ne se présente d'ailleurs pas comme un traité mais comme un dialogue entre plusieurs personnages<sup>87</sup>. Plusieurs enjeux intellectuels et politiques de la récupération de l'antique à la Renaissance sur la question militaire y apparaissent : d'une part,

---

<sup>80</sup> Sur les différents auteurs antiques : M. Formisano, *Tecnica e scrittura : le letterature tecnico-scientifiche nello spazio letterario tardo-latino*, Rome, Carocci, 2001 et J.-V. Holeindre, *La ruse et la force : une autre histoire de la force*, Paris, Perrin, 2017, part. 97-109. Sur leur reprise à la Renaissance : B. Colson, *L'art de la guerre de Machiavel à Clausewitz, dans les collections de la bibliothèque universitaire Moretus Plantin*, Namur, Bibliothèque universitaire Moretus Plantin, 1999, « La Renaissance de l'art de la guerre », p. 13-60 ; M. Formisano, « The Renaissance tradition of the ancient art of war », dans *Palladio and the architecture of battle*, G. Beltramini (dir.), Venise, Marsilio, 2009, p. 226-239 et J.-V. Holeindre, *ibid*, p. 155-173. Le thème de la castramétation connaît un succès particulier dont le *Discours de la Castramétation et discipline militaire des Anciens romains* de Guillaume Du Choul (1557) est un bon exemple.

<sup>81</sup> M. Dubuisson « Polybe et la *Militia Romana* », dans *Pensée stratégique et humanisme*, B. Colson et H. Couteau-Bégarie (dir.), *op. cit.*, p. 1-23.

<sup>82</sup> L.-G. Bonicoli, *Jules César à la conquête des éditions parisiennes et vénitienes, 1485-1541*, Nanterre, Presses Universitaires de Paris Ouest, 2014.

<sup>83</sup> Recensement des traités dans F. Verrier, *Les Armes de Minerve, L'humanisme militaire dans l'Italie du XVI<sup>e</sup> siècle*, *op. cit.*, p. 265-283 ; 250 références de traités consacrés aux savoirs du capitaine de guerre recensés dans M. Fantoni (dir.), *Il 'perfetto capitano' : immagini e realtà (secoli XV-XVII)*, actes colloque Florence, Georgetown University / Ferrare, Istituto di Studi Rinascimentali di Ferrara, 1995 / 1997, Rome, Bulzoni, 2001, p. 491-508.

<sup>84</sup> On emprunte l'expression à F. Verrier, « *L'Art de la guerre machiavélien, bréviaire de l'humanisme militaire* », dans *Pensée stratégique et humanisme*, B. Colson et H. Couteau-Bégarie (dir.), *op. cit.*, p. 47-71. G. Sasso, *Niccolò Machiavelli. I. Il Pensiero politico*, Bologne, Il Mulino, 1993 (1980), VII. « Dall'Arte della guerra alla Vita di Castruccio », p. 623-651 ; J.-Y. Boriaud, « Machiavel et l'humanisme militaire », *Revue des Deux Mondes*, « Dans la guerre », mars 2011, p. 87-94.

<sup>85</sup> L. Bernard-Pradelle et C. Lechevalier (dir.), *Traduire les Anciens en Europe du Quattrocento à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle : d'une renaissance à une révolution ?*, Paris, PUPS, 2012, p. 61.

<sup>86</sup> La réflexion par « parallèles militaires » entre anciens et modernes, à travers l'examen d'exemples – Hannibal, César, ou d'autres généraux antiques – sert à orienter les capitaines contemporains et donne même lieu à une véritable tradition militaire comparatiste : voir par exemple les *Paralleli militari di Francesco Patrizi ne' quali si fa paragone delle Milizie antiche, in tutte le parti loro, con le moderne*, Rome, 1594. Sur l'école vénitienne de comparaison entre Antiques et Modernes : V. Ilari, « Imitatio, restitutio, utopia : la storia militare antica nel pensiero strategico moderno », dans *Guerra e diritto nel mondo greco e romano*, M. Sordi (dir.), *op. cit.*, p. 313-321.

<sup>87</sup> F. Verrier oppose les deux formes, celle du traité relevant d'un « genre technique et tendanciellement monologique » et le dialogue, « genre littéraire et polyphonique ». « *L'Art de la guerre machiavélien, bréviaire de l'humanisme militaire* », dans *Pensée stratégique et humanisme*, B. Colson et H. Couteau-Bégarie (dir.), *op. cit.*, p. 47-71, p. 52.

le livre défend, sur le modèle des armées de soldats-citoyens de l'Antiquité, la nationalisation des armées<sup>88</sup>. C'est l'un des principaux projets de Machiavel que de promouvoir le recrutement d'une armées de citoyens non professionnels à la place des mercenaires qui formaient l'essentiel des forces armées de la république florentine. En tant que secrétaire de l'Ordonnance, entre 1503 et 1506, Machiavel tente de mettre en place cette nouvelle formule, en organisant le recrutement et la formation de jeunes recrues locales. La défense grâce aux *armi proprie* (les armes propres), qu'il promeut déjà dans *Le Prince*<sup>89</sup>, se fonde sur l'idée que le sentiment patriotique garantit un engagement plus sincère que celui intéressé des mercenaires, toujours susceptible de défection, voire de trahison. Le problème est donc essentiellement politique et l'histoire récente a montré qu'une défense confiée à des troupes extérieures pouvait mener à la disparition de l'État.

La suite du dialogue déploie tous les aspects de la formation militaire qu'il entend mettre en place : reprenant Frontin, Végèce et Polybe, il défend une conception volontariste de la formation du soldat, un investissement constant dans l'entraînement et la discipline collective, et passe en revue à l'aide de diagrammes<sup>90</sup> **fig.38** les formations de combat et de marche qui sont désormais adaptées aux armées de fantassins modernes. La position de Machiavel relève ainsi de l'humanisme militaire, tel que le définit Hervé Dré villon, qui aurait pour principe l'émergence d'une rationalité propre à la guerre, qui prenne en compte l'homme comme sujet à la fois politique et combattant<sup>91</sup>. La promotion du conditionnement moral et physique des corps, au cœur de la démonstration, introduit en effet une vision démocratisée de l'action militaire, qui n'est plus indexée sur la nature du soldat mais sur sa capacité d'apprentissage<sup>92</sup>. Le dialogue de Machiavel est révélateur d'une première phase de l'humanisme militaire qui

---

<sup>88</sup> G. Sasso, *Niccolò Machiavelli. I. Il Pensiero politico, op. cit.*, chap. III, « La questione dell'Ordinanza », p. 189-248 ; J.-L. Fournel, « Stratégies des citoyens. (La question des *armi proprie* chez Machiavel et Guicciardini) », dans *Les guerres d'Italie. Histoire, pratiques, représentations*, D. Boillet et M.-F. Piéjus (dir.), *op. cit.*, p. 135-154.

<sup>89</sup> *Le Prince*, XII-XIV, p. 162-186.

<sup>90</sup> J. Hale, « A Humanistic Visual Aide. The Military Diagram in the Renaissance », *Renaissance Studies*, II, 1988, p. 280-298. Certains traités militaires comportent des tables d'ordonnance, voir P. Brioist, *Les mathématiques et la guerre, op. cit.*, p. 18 ss.

<sup>91</sup> H. Dré villon, *L'individu et la guerre, op. cit.*, p. 10, 16. Si le traité de Machiavel reste généraliste et embrasse l'ensemble des questionnements militaires, les traités auront tendance ensuite à se porter sur un point précis, suite à la technicisation de la guerre (artillerie, armes à feu). La rationalisation de la *res militaris* sous une forme mathématique va progressivement prendre le pas sur la considération des individus, qui disparaissent au profit du collectif. *Ibid.*, p. 46. Pour une analyse de tous les aspects du phénomène (arithmétique des dispositifs de troupes, calculs balistiques, géométrie des fortifications), voir P. Brioist, *Les mathématiques et la guerre, op. cit.*

<sup>92</sup> Voir les analyses de F. Verrier dans *Les armes de Minerve, op. cit.* et « L'Art de la guerre machiavélien, bréviaire de l'humanisme militaire », dans *Pensée stratégique et humanisme*, B. Colson et H. Couteau-Bégarie (dir.), *op. cit.*, p. 47-71. Pour une étude plus poussée de ces différents points (discipline, logistique) et leur présence dans les décors peints de la Renaissance, voir *infra*, chapitres 4 et 5.

associe un souci historique et philologique, une utilité politique directe, une vision généraliste de la guerre et la promotion de valeurs insistant sur la capacité individuelle du soldat.

### Peinture et ‘archéologie’ militaire

De manière complémentaire, la connaissance de la guerre antique recherchée dans les textes anciens est confirmée par l’intérêt pour les sources iconographiques qui documentent ce savoir-faire militaire : le peintre antiquaire Jacopo Ripanda copie en 1505-1506 de manière systématique les scènes de la colonne Trajane. Le récit des campagnes du début du II<sup>e</sup> siècle contre les Daces offre le plus large répertoire visuel des différentes techniques romaines de combat **fig.36-37**. Mais la colonne illustre aussi la gestion logistique des troupes, les déplacements et les campements lors d’une campagne **fig.35**<sup>93</sup>. Certains de ses modules iconographiques se retrouvent rapidement dans des cycles de peintures directement inspirés de bas-reliefs antiques : Ripanda avec son atelier, au palais des Conservateurs<sup>94</sup>, utilise ces motifs antiques pour peindre des histoires de la République romaine. Le panorama militaire des armées antiques que ces fresques déployaient devait être un sujet d’admiration pour les spectateurs : la salle des Guerres Puniées (1507-1508), la seule qui subsiste aujourd’hui de cet ensemble, montre un combat naval **fig.41**, Hannibal traversant l’Italie à dos d’éléphants **fig.42** et un triomphe allégorique de Rome sur la Sicile.

Durant les décennies suivantes, ce type de décor militaire *all’antica* connaît une fortune certaine : on en trouve un autre exemple dans le salon de l’évêché d’Ostie **fig.43-45**, commandé par le cardinal Raffaele Riario, où les scènes historiques proposent une représentation vue comme archéologique des pratiques militaires romaines. Vasari évoque :

« de très belles scènes en camaïeu, particulièrement une scène d’attaque par surprise à la manière des Romains de l’Antiquité. À côté, une escouade de soldats donne l’assaut à une forteresse ; les soldats protégés par leur bouclier se hâtent d’appuyer avec beaucoup d’adresse des échelles contre les murailles ;

---

<sup>93</sup> S. Settis (dir.), *La Colonna Traiana*, Turin, Einaudi, 1988 ; V. Farinella, *Archeologia e pittura a Roma tra Quattrocento e Cinquecento : il caso Jacopo Ripanda*, Turin, Einaudi, 1992, chapitre 5, p. 124-131. Pour la méthode d’analyse de tels emprunts : G. Agosti et V. Farinella, « Calore del marmo. Pratica e tipologia delle deduzioni iconografiche », dans *Memoria dell’antico nell’arte italiana*, 3 vol., S. Settis (dir.), 1984-1986, vol. 1 *L’uso dei classici*, Turin, Einaudi, 1984, p. 376-440.

<sup>94</sup> Sur le cycle du palais des Conservateurs, voir S. Ebert-Schifferer, « Ripandas kapitolinischer Freskenzyklus und die Selbstdarstellung der Konservatoren um 1500 », *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 23/24, 1988, p. 75-218 et V. Farinella, *Archeologia e pittura a Roma, op. cit.*, p. 80-99. On trouvait dans le Salon trois épisodes militaires : la bataille entre les Romains et les Sabins, le combat des Horaces et des Curiaces et la bataille de Tullus Hostilius contre les Fidénates et les Véiens (thème repris dans la fresque du Cavalier d’Arpin à la fin du siècle).



les assiégés les repoussent avec une énergie impressionnante. Peruzzi<sup>95</sup> peint aussi dans ce décor de nombreux engins de guerre antiques ainsi que différentes sortes d'armes. »<sup>96</sup>

Quelques années plus tard, au tournant des années 1520, la frise inférieure de la salle de Constantin au Vatican **fig.55-56**, aujourd'hui très abîmée<sup>97</sup>, présente une iconographie à l'antique analogue où interviennent des différentes composantes de l'armée romaine, la cavalerie et l'infanterie. On y voit aussi la formation caractéristique de la tortue (*testudo*) **fig.55**, reprise d'une scène de la colonne Trajane<sup>98</sup>, ou encore une machine de guerre **fig.56**, capable de tirer des flèches<sup>99</sup> tirée par deux soldats. Apparaissent encore des fortifications et même un navire antique, sur lequel est affichée la tête de Maxence, vaincu à la bataille : le soubassement monochrome de la salle présente donc les scènes militaires qui sont comme les préparatifs ou les conséquences de la *Bataille du Pont Milvius* **fig.54** peinte sur la paroi principale. La frise complète le savoir antiquaire déployé dans la scène, où les élèves de Raphaël recopiaient déjà scrupuleusement les costumes et les accessoires à partir de bas-reliefs de la colonne Trajane ou bien de l'arc de Constantin<sup>100</sup>.

Ce genre de décor militaire archéologique, principalement en peinture mais parfois en

---

<sup>95</sup> Le commentaire de Vasari comporte plusieurs erreurs : il identifie mal le lieu et commente manifestement ce décor sans l'avoir vu. C'est à l'évêché d'Ostie et non dans la Rocca qui lui fait face que se trouve cette salle. L'attribution du cycle n'est pas entièrement certaine : Baldassare Peruzzi a effectivement été évoqué comme Jacopo Ripanda lui-même, mais aussi Cesare da Sesto. La précision de sa description suggère qu'il a cependant pu voir des dessins.

<sup>96</sup> Vasari, *Les Vies*, VI, p. 28. « storie bellissime, e particolarmente una battaglia da mano, in quella maniera che usavano di combattere anticamente i Romani ; et appresso uno squadrone di soldati che danno l'assalto a una rocca dove si veggiono i soldati con bellissima e pronta bravura, coperti colle targhe, appoggiare le scale alla muraglia, e quelli di dentro ributtargli con fierezze terribile. Fece anco in questa storia molti instrumenti da guerra antichi, e similmente diverse sorti d'armi ». Sur ce cycle, voir V. Farinella, *Archeologia e pittura a Roma tra Quattrocento e Cinquecento*, op. cit., chapitre 6 et S. Danesi Squarzina, « Gli affreschi dell'appartamento Riario nell'episcopio di Ostia antica », dans *Baldassare Peruzzi 1481-1536*, actes colloque Vicence 2001, C. Frommel (dir.), Venise, Marsilio, 2005, p. 169-180. Pour leur interprétation politique précise dans le contexte : D. Frapiccini, « Una nuova interpretazione per gli affreschi dell'Episcopio ostiense : il cardinale Raffaele Riario e la riabilitazione cristiana di Traiano », dans *Principi di Santa Romana Chiesa. I cardinali e l'arte*, M. Gallo (dir.), Rome, Gangemi, 2013, p. 15-30.

<sup>97</sup> Sur la frise : R. Quednau, *Die Sala di Costantino : zur Dekoration der beiden Medici-Päpste Leo X. und Clemens VII*, Hildesheim, Olms, 1979, p. 472-480. La restauration en cours en permettra probablement une meilleure lisibilité. C'est pourquoi nous présentons comme image des gravures qui en sont tirées, plus lisibles.

<sup>98</sup> Scène 71, d'après la numérotation de Conrad Cichorius.

<sup>99</sup> Les instruments de guerre romains sont particulièrement prisés et interviennent d'ailleurs fréquemment dans les traités d'architecture dont ils forment une part attendue : on les trouve notamment chez Vitruve et à la Renaissance dans les traités d'architecture comme celui d'Alberti. Voir à ce sujet P. Caye « César, penseur de la technique. Lectures architecturales du corpus césarien à la Renaissance (Alberti et Palladio) » et F. Lemerle, « La fortune des textes militaires de l'Antiquité dans la littérature architecturale (XVI<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècles) », dans *Architecture de guerre et de paix. Du modèle militaire antique à l'architecture civile moderne*, O. Medvedkova et É. d'Orgeix (dir.), Bruxelles, Mardaga, 2013, respectivement p. 13-32 et p. 91-100.

<sup>100</sup> P. Fehl, « Raphael as a Historian : Poetry and Historical Accuracy in the Sala di Costantino », *Artibus et historiae*, vol. 14, n°28, 1993, p. 9-76 et R. Quednau, *Die Sala di Costantino*, op. cit.

bas-relief, trouve sa postérité tout au long du siècle : le salon du Palazzo Vitelli alla Cannoniera à Città di Castello (Ombrie), peint au début des années 1540 par Cola dell'Amatrice **fig.69-71** pour le *condottiere* Alessandro Vitelli, illustre les combats d'Alexandre, Hannibal, Scipion et César en restant fidèle aux schémas narratifs antiques<sup>101</sup>. On peut également penser à la double frise de la salle des Stucs du Palazzo Té à Mantoue **fig.68** réalisée par Primatice et Giovanni Battista Mantovano autour de 1529-1531, qui montre « le défilé [*ordine*] des soldats qu'on voit sur la colonne Trajane à Rome »<sup>102</sup>. La salle, grâce au choix du bas-relief, se compare ici explicitement à son modèle. Il ne s'agit pas d'un triomphe, mais de la marche organisée d'une armée, thème que les traités militaires envisagent largement<sup>103</sup>. L'idéal de *renovatio* militaire est manifeste : le défilé militaire peut s'interpréter comme une évocation indirecte des armées du duc de Mantoue ou de celles du nouveau César, Charles Quint, leurs armes étant placées sur quelques boucliers de la frise<sup>104</sup>. La colonne Trajane et ses avatars contemporains<sup>105</sup> constituent donc tout au long du XVI<sup>e</sup> siècle<sup>106</sup> un sujet iconographique qui permet de renvoyer en partie à l'armée contemporaine. Ce réservoir iconographique connu des artistes, à travers des dessins ou gravures, et un instrument décisif pour les historiens antiquaires : l'un d'entre eux, Guillaume Du Choul, dans son traité sur la manière qu'avaient les Anciens de construire un camp (1557) emprunte d'ailleurs certains soldats à la frise du palais du Té<sup>107</sup>, c'est que les bas-reliefs ou les peintures modernes de l'armée antique possèdent pour les contemporains, au-delà leur qualité ornementale ou narrative, une véritable valeur documentaire.

Irréductibles à un modèle unique d'interprétation, les guerres d'Italie présentent ainsi un visage hybride, où la conduite de la guerre est marquée par une pluralité de pratiques, de

<sup>101</sup> R. Cannatà, *Cola dell'Amatrice*, Florence, Cantini, 1991, p. 120-130 et p. 142-147. La frise est rajoutée lors de l'élévation du plafond de la salle en 1543.

<sup>102</sup> « Tutto l'ordine de' soldati che sono a Roma nella colonna Traiana ». Vasari, *Les Vies*, VII, p. 180. On pourrait peut-être aller plus loin que la traduction donnée par l'édition Chastel en proposant de traduire « ordine » par « ordre de marche ». Sur ce décor, A. Belluzzi, *Palazzo Te a Mantova*, 2 vol., Modène, Panini, 1998, vol. 2, p. 423 et suivantes.

<sup>103</sup> *Ibid.*, p. 424-425 sur les interprétations successives de la frise. C'est Bellori qui introduit l'idée qu'il s'agirait d'une entrée triomphale de l'empereur Sigismond à Mantoue.

<sup>104</sup> *Ibid.*, p. 425.

<sup>105</sup> La frise de la salle des Stucs est reproduite par les graveurs mantouans Giulio Bonasone, Antonio Fantuzzi, Adamo et Diana Scultori, Giorgio Ghisi. A. Belluzzi, *Palazzo Te a Mantova*, *op. cit.*, II, p. 424.

<sup>106</sup> Ce type de décor reste apprécié dans la seconde moitié du siècle : le Palazzo Chiericati de Vicence possède par exemple une salle avec une frise de la colonne Trajane. Sur la forme de la frise, voir le volume *Frises peintes dans les décors romains du Cinquecento*, actes colloque Rome 2011, A. Fenech-Kroke et A. Lemoine (dir.), Rome, Villa Médicis, 2017.

<sup>107</sup> *Discours sur la castramétation et discipline militaire des Anciens romains*, Lyon, 1557. Les modèles de la salle mantouane sont donc utilisés au même titre que les reliefs de la colonne Trajane. A. Belluzzi, *Palazzo Te a Mantova*, *op. cit.*, II, p. 425. Voir aussi N. Hacquebart-Desvignes, « L'illustration technique dans les livres militaires français de la Renaissance : l'exemple du *Discours de la Castramétation* de Guillaume Du Choul », *Réforme, Humanisme, Renaissance*, 67.1, 2008, p. 65-88.

représentations et de valeurs qui imposent une caractérisation nuancée. Comme le rappelle Florence Alazard, « les mutations qui touchent les manières de faire la guerre sont tellement nombreuses et contradictoires qu'elles interdisent d'écrire le grand récit de l'avènement de la bataille moderne »<sup>108</sup>. Le déclin de la chevalerie n'a rien d'immédiat et le présenter comme tel relève d'un mythe<sup>109</sup>. Les études de Benjamin Deruelle ou Nicolas Le Roux<sup>110</sup> ont montré à quel point cet idéal de la guerre chevaleresque restait vivant au XVI<sup>e</sup> siècle<sup>111</sup>. Ces permanences coexistent avec des pratiques de violence à outrance, mais aussi avec des ruses et les stratégies dilatoires visant à retarder, voire à éviter le combat. La montée en puissance de l'infanterie, l'essor de la discipline et la vision démocratisée du combattant ne mettent pas fin à la culture aristocratique de la gloire et de l'exploit. Les réflexions modernes sur la guerre, l'armée ou le soldat, inspirées de l'Antiquité viennent prendre place au côté des savoir-faire et des conceptions militaires antérieurs, liées aux formes de la culture chevaleresque. On ne saurait parler d'un simple remplacement de l'une par l'autre<sup>112</sup>, il faut plutôt envisager une coexistence, voire le syncrétisme, de deux systèmes culturels durant tout le XVI<sup>e</sup> siècle. Les guerres d'Italie, aujourd'hui réexaminées à l'occasion des cinquantenaires des événements, et leurs représentations s'inscrivent ainsi dans un monde militaire pluriel.

## 2. Politiques de la mémoire : la bataille en peinture pendant les guerres d'Italie

Plusieurs critiques ont noté le faible nombre des représentations iconographiques des grandes batailles des guerres d'Italie créées dans la péninsule<sup>113</sup>, surtout lorsqu'on compare la production d'images à l'abondance des textes (chroniques, panégyriques, feuilles d'actualité...)<sup>114</sup> dont ils firent généralement l'objet. En effet, l'« orage de feu » sur le terrain

---

<sup>108</sup> F. Alazard, *La bataille oubliée. Agnadel, 1509*, op. cit., p. 28.

<sup>109</sup> B. Deruelle, *De papier, de fer et de sang. Chevaliers et chevalerie à l'épreuve de la modernité, ca.1460-ca.1620*, Paris, PUPS, 2015, « L'invention du crépuscule de la chevalerie », p. 16-19.

<sup>110</sup> *Ibid.* et N. Le Roux, *Le crépuscule de la chevalerie. Noblesse et guerre au siècle de la Renaissance*, Ceyzérieu, Champ Vallon, 2015.

<sup>111</sup> Les transformations de la guerre et l'apparition des armes à feu remet en question les valeurs d'égalité entre les combattants. Le film d'Ermanno Olmi, *Il Mestiere delle Armi* (2003) montre la mort du capitaine Giovanni delle Bande Nere (Jean des Bandes Noires), père de Cosme I<sup>er</sup> de Médicis, touché par un tir d'arquebuse en 1527.

<sup>112</sup> C'est pourquoi la position défendue par F. Verrier d'un système alternatif qui semble immédiatement s'imposer mérite d'être nuancée. *Les Armes de Minerve, L'humanisme militaire dans l'Italie du XVI<sup>e</sup> siècle*, op. cit. Son panorama des valeurs humanistes en cours d'élaboration néglige la permanence des valeurs chevaleresques.

<sup>113</sup> J. Hale, *Artists and Warfare in the Renaissance*, op. cit., p. 145 et L. Giordano : « La celebrazione della vittoria. L'esaltazione della storia contemporanea nelle terre della conquista », op. cit., p. 246.

<sup>114</sup> Sur la production textuelle d'actualité pendant les guerres d'Italie, voir les volumes *Guerre in ottava rima*, R. Bussi (éd.), op. cit., part. vol. 2 et 3. Pour le domaine italien, voir l'étude de R. Wilhelm, *Italianische*

est généralement suivi par un « déluges de textes »<sup>115</sup>, dont l'enjeu est l'établissement d'une mémoire initiale de l'événement et son exploitation politique immédiate. Au sein des représentations figurées, la récolte d'un corpus sur les guerres d'Italie oppose cependant les médiums : on trouve un nombre certain d'images dans la gravure<sup>116</sup> ou bien dans l'enluminure<sup>117</sup>, voire dans la sculpture<sup>118</sup>, et de bien plus rares exemples dans la peinture monumentale. La seule série de peintures illustrant les guerres d'Italie semble être celle, imaginaire, que déploie l'Arioste au chant XXXIII du *Roland Furieux*, dans la version de 1532<sup>119</sup>.

John Hale, en concentrant son repérage sur la figuration des guerres contemporaines dans le corpus italien en allant jusqu'en 1520, n'avait que peu de résultats et s'interrogeait sur la raison pour laquelle, alors qu'il y avait « tant d'art et tant de guerre », les deux « se rencontraient si rarement »<sup>120</sup>. Une des réponses à cette interrogation tient à la particularité des médiums

---

*Flugschriften des Cinquecento (1500-1550), Gattungsgeschichte und Sprachgeschichte*, Tübingen, Max Niemeyer, 1996 et F. Alazard, *Le lamento dans l'Italie de la Renaissance*, op.cit. Sur la production française, voir J.-P. Seguin, *L'information en France, de Louis XII à Henri II*, Genève, Droz, 1961 ; M. Pouspin, « Les 'pièces d'actualité' politiques françaises. Événements, représentations et mémoire », *Images Re-vues* [En ligne], 5, 2008, document 1, mis en ligne le 20 avril 2011, consulté le 01 août 2017. Comparaisons de différentes écritures de l'actualité dans l'étude de S. Proveni, *Les guerres d'Italie entre chronique et épopée : le renouveau de l'écriture héroïque française et néo-latine en France au début de la Renaissance*, thèse 2013, inédite, Université Paris 7 Diderot. Une autre étude de cas : C. Shaw, « Wartime Propaganda during Charles VIII's expedition to Italy, 1494/1495 » dans M. Mondini et M. Rospocher (dir.), *Narrating War. Early Modern and Contemporary Perspectives*, Bologne / Berlin, Il Mulino / Duncker et Humblot, 2013, p. 63-78.

<sup>115</sup> P. Boucheron, préface à F. Alazard, *La bataille oubliée. Agnadel, 1509*, op. cit., p. 8.

<sup>116</sup> Comme l'a montré J. Hale (*Artists and warfare*, op. cit., p.140-148), il y a peu de représentations complexes des batailles contemporaines dans la production d'actualité à part quelques exceptions : une gravure probablement d'origine française de Fornoue (voir E. Mongan, « The Battle of Fornovo », dans *Prints, Thirteen Illustrated Essays on the Art of Print*, C. Ziggrosser (dir.), New York, Holt, Rinehart and Winston, 1962, p. 253-268), une autre de Marignan publiée par Giovanni Andrea Valvassore avec son frère (voir K. Stermole, « Chivalric Combat in a Modern Landscape. Depicting Battle in Venetian Prints during the War of the League of Cambrai (1509-1516) », dans *Narrating war : Early Modern and Contemporary Perspectives*, M. Mondini et M. Rospocher (dir.), actes colloque Istituto storico italo-germanico di Trento, Bologne / Berlin, Il Mulino / Duncker et Humblot, 2013, p. 113-130).

<sup>117</sup> Voir l'exemple de la *Cronaca figurata*, étudiée par J. Barreto, *La Majesté en image*, op. cit., p. 180-186.

<sup>118</sup> Les guerres d'Italie et ses différents épisodes figurent sur les tombeaux des principaux chefs de guerre de la période. Citons ici le tombeau de Gaston de Foix sculpté par le lombard Bambaia pour l'église Sainte-Marthe de Milan (jamais achevé et dispersé), à la basilique de Saint-Denis, celui de Louis XII par les frères italiens Giusti (1515-1531) et celui de François I<sup>er</sup> sculpté dans les années 1550 par Pierre Bontemps. On trouve également à Naples le tombeau du vice-roi Pedro de Tolède dans l'église San Giacomo degli Spagnoli, sculpté sous la direction de Giovanni da Nola dans les années 1540. Pour le premier : G. Agosti, *Bambaia e il classicismo lombardo*, Turin, Einaudi, 1990. Sur les deux tombeaux de Saint-Denis, relativement peu étudiés : *Le roi, la sculpture et la mort, Gisants et tombeaux de la basilique de Saint Denis*, cat. exp. Bobigny 1975, A. Erlande-Brandebourg et J.-P. Babelon (dir.), Bobigny, Conseil général de Seine-Saint-Denis, 1975, p. 35-36 et 38-40. Sur celui de Louis XII, B. Hochstetler Meyer, « Leonardo's *Battle of Anghiari* : Proposals for Some Sources and a Reflection », *Art Bulletin*, 66, 1984, p. 367-382. Sur celui de François I<sup>er</sup> : M. Beaulieu, « Pierre Bontemps et le tombeau de François I<sup>er</sup> », dans *Études d'histoire de l'art offertes à Jacques Thirion*, A. Erlande-Brandebourg et J.-F. Leniaud (dir.), Paris, École des Chartes, 2001, p. 149-162.

<sup>119</sup> *Roland Furieux*, XXXIII, 1-58. Texte en annexe.

<sup>120</sup> « So much war, so much art, why did the two meet so rarely ? ». *Artists and Warfare*, op. cit., p. 145.

artistiques et de leurs modes de production. Si la production gravée s'inscrit dans la temporalité de l'action politique immédiate, la peinture monumentale suppose une cristallisation mémorielle durable et assumée, qui fasse sens pour un groupe. La longue instabilité politique et militaire explique l'impossibilité des événements à susciter rapidement une interprétation définitive : Danielle Boillet et Marie-Françoise Piéjus ont souligné combien « la mouvance inouïe » de la période avait « créé dans une large mesure (son) opacité »<sup>121</sup>. Ce n'est qu'en allongeant la chronologie de la recherche, qu'on observe après 1550 un plus grand nombre d'exemples de commémoration de ces batailles dans les décors des palais italiens. Ce décalage temporel apparaît comme le signe d'une cristallisation lente de la signification de la séquence historique : entretemps, c'est à travers la représentation de faits historiques plus anciens que la scène de bataille connaît un renouveau dans la commande de la peinture politique.

## **A. La rareté des représentations peintes des événements récents : un paradoxe apparent**

### **1) La galerie des guerres d'Italie dans le « Roland Furieux » : une réflexion sur l'histoire**

L'analyse du chant XXXIII, 1-58 du *Roland Furieux* permet de poser les jalons d'une réflexion sur la représentation des guerres d'Italie dans la peinture<sup>122</sup>. Ajouté en 1532 lors de la dernière version de l'ouvrage, le passage intervient lors de la visite de l'héroïne Bradamante au château de la Roche-Tristan<sup>123</sup>. Dans la demeure enchantée, à la lumière des torches, le seigneur du château présente aux visiteurs une galerie de peintures, créée par le magicien Merlin, où sont figurées les guerres successives des Français en Italie, du temps de Charlemagne jusqu'à celui du sac de Rome. La dernière partie du passage (strophes 24-58) consacrée aux années 1494-

---

<sup>121</sup> Introduction au volume *Les guerres d'Italie. Histoire, pratiques, représentations*, D. Boillet et M.-F. Piéjus (dir.), *op. cit.*, p. 11.

<sup>122</sup> *Roland Furieux*, XXXIII, 1-58. Texte en annexe. Sur ce passage, voir E. Scarano, « Guerra favolosa et guerre storica nell'*Orlando furioso* », dans *Studi offerti a Luigi Blasucci*, L. Lugnani *et. al.* (dir.), Lucques, Pacini Fazzi, 1996, p. 497-515 et A. Fontes Baratto, « Le dernier *Furioso* et l'actualité : temps de la fable et loi de l'histoire dans le château de Tristan », dans *Les guerres d'Italie. Histoire, pratiques, représentations*, D. Boillet et M.-F. Piéjus (dir.), *op. cit.*, p. 319-333. Plus généralement, *L'Arioste et les arts*, actes colloque Paris 2009, M. Paoli et M. Preti (dir.), Paris, Louvre, 2012 et F. Borgo, « Il *Furioso* e l'arte della battaglia : Ariosto immagina la guerra », dans *Orlando Furioso '500 anni. Cosa vedeva Ariosto quando chiudeva gli occhi*, cat. exp. Ferrare, Palazzo dei Diamanti 2016-2017, G. Beltramini et A. Tura (dir.), Ferrare, Fondazione Ferrara Arte, 2016, p. 256-265.

<sup>123</sup> Sur les variantes de 1532 et leur sens politique, voir A. Casadei, *La Strategia delle varianti. Le correzioni storiche del terzo 'Furioso'*, Lucques, Pacini Fazzi, 1988, p. 61-71 et 89-94. Voir aussi l'article de A. Doroszlaï, « L'ultime rédaction du *Roland Furieux* et l'inspiration cartographique », dans *Les années trente du XVI<sup>e</sup> siècle italien*, colloque Paris 2004, D. Boillet et M. Plaisance (dir.), Paris, CIRRI, 2007, p. 249-264.

1528 fait évidemment l'objet d'une double lecture : pour les personnages de la fable située au Moyen Âge, ces actions forment une longue prophétie, tandis que pour le lecteur de l'épopée, il s'agit une évocation de l'histoire encore toute récente<sup>124</sup>.

Le récit avec son artifice prospectif offre une tentative de « grande synthèse »<sup>125</sup> des guerres d'Italie, dont les multiples épisodes sont mis en perspective par l'autorité de la prophétie. Le maître des lieux propose comme clef de compréhension une « loi »<sup>126</sup> historique : les Français ne gagnent en Italie que lorsqu'ils viennent animés d'intentions favorables (XXXIII, 10-12). Les lecteurs du *Roland Furieux* peuvent reparcourir en fonction de ce prisme une période dont la succession année après année devait apparaître rien moins que linéaire. Cette lecture unifiée des faits n'est possible que dans la dernière version du texte, celle de 1532, alors que le duc de Ferrare s'est finalement rangé du côté impérial, après avoir longtemps soutenu les Français. Après la défaite de François I<sup>er</sup> à Pavie en 1525 et le couronnement de Charles Quint en 1530, l'histoire, comme le duc, semblent finalement avoir choisi leur parti<sup>127</sup>.

La galerie de peintures constitue une forme d'écriture de l'histoire<sup>128</sup> : comme le note Alberto Casadei, l'ampleur chronologique et géographique embrassée par cet espace permet d'appréhender les enjeux territoriaux multiples de ces conflits. Certaines peintures présentent les événements de manière concise, comme des mouvements de troupes sur une carte géographique ou de pions sur un damier politique<sup>129</sup>, tandis que d'autres forment des séquences plus développées, où certaines batailles ou quelques protagonistes sont évoqués plus longuement<sup>130</sup>. Le poète-historien recourt au gré des besoins à plusieurs échelles du récit. D'une

---

<sup>124</sup> Voir l'analyse de l'interaction des temporalités dans A. Fontes Baratto, « Le dernier *Furioso* et l'actualité : temps de la fable et loi de l'histoire dans le château de Tristan », *op. cit.*, part. p. 321-322. Sur le dispositif : voir J. D'Amico, « Le récit prédictif : procédé de célébration et mise en écriture de l'actualité », dans *L'Actualité et sa mise en écriture, dans l'Italie des XV<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup> siècles*, actes colloque Paris 2002, D. Boillet et C. Lucas Fiorato (dir.), Paris, Université Paris III Sorbonne Nouvelle, 2005, p. 235-250.

<sup>125</sup> A. Casadei, *La Strategia delle varianti. Le correzioni storiche del terzo 'Furioso'*, *op. cit.*, p. 68.

<sup>126</sup> A. Fontes Baratto, « Le dernier *Furioso* et l'actualité : temps de la fable et loi de l'histoire dans le château de Tristan », *op. cit.*, p. 331.

<sup>127</sup> Au moment de l'édition de 1516, alors que Charles n'était même pas encore élu au trône impérial et que la victoire de Marignan était encore récente, la situation était évidemment tout autre, et bien moins assurée. La glorification impériale apparaît moins dans ce passage-ci qu'au chant XV, 21-36 où sont révélées la venue providentielle de Charles Quint et l'ampleur des conquêtes maritimes impériales suite aux Grandes Découvertes. G. Sangirardi, « L'Arioste et l'Empire. Réflexions sur les rédactions du *Roland furieux* », *e-Spania* [en ligne], 13, juin 2012, consulté le 27 juillet 2017.

<sup>128</sup> Sur l'articulation entre l'espace et le récit, voir les réflexions de T. Kirchner, « Die Galerie als Erlebnisraum von Geschichte. Französische Galerien und ihre Ausstattungen in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts », dans *Europäische Galeriebauten. Galleries in a Comparative European Perspective (1400–1800)*, C. Strunck et E. Kieven (dir.), Munich, Hirmer, 2010, p. 339–350.

<sup>129</sup> La récurrence des déictiques (« voyez », « voici ») qui construit la vision des peintures traduit aussi une certaine brutalité dans l'enchaînement des faits.

<sup>130</sup> La bataille de Ravenne, où s'est illustré le duc de Ferrare, Alphonse d'Este, frère du destinataire de l'œuvre, le cardinal Hippolyte d'Este, est cependant décrite assez longuement (XXXIII, 39-41).

image à l'autre, le parcours iconographique convoque les différents théâtres d'opération – le Milanais, les Pouilles, Naples, les Alpes – avec une grande immédiateté, et donne une idée juste de cet « espace dilaté »<sup>131</sup> de la péninsule où coexistent de multiples terrains de lutte. Au sein de la galerie, on comprend que l'appréhension globale de la période ne peut être qu'européenne<sup>132</sup>. Ce travail d'unification de la période par un récit qui tente d'aller au-delà de la singularité des événements a d'ailleurs fait comparer cet extrait à la réflexion de Guichardin<sup>133</sup> dans *L'Histoire d'Italie* qui, peu de temps après, tente également de donner sens à cette période.

Si le passage met en ordre l'histoire, il pointe lui-même les limites de son écriture rationnelle des faits : l'effet de répétition et l'alternance rapide de victoires et de défaites sur les mêmes territoires s'apparente à la structure narrative des romans chevaleresques où des épisodes narratifs se succèdent avec rapidité<sup>134</sup>. Le caractère erratique de ces conflits, plus qu'à une histoire obéissant à une loi, s'apparente aux aventures infinies du roman.

Chez l'Arioste, le cours turbulent des événements, comme chez Machiavel ou Guichardin<sup>135</sup>, appelle en fin de compte l'apparition de la figure de la Fortune (XXXIII, 50). Elle rend compte de ces aléas de l'histoire en faveur de l'un ou de l'autre prince, et de la rapidité dramatique des renversements militaires. Signe de la sécularisation de la pensée politique<sup>136</sup>, elle suggère qu'aucune instance supérieure ne règle plus l'histoire, puisque c'est le hasard qui donne la victoire. Le roi de France, quasi vainqueur du Milanais fin 1524, est deux mois plus tard humilié à Pavie : « (elle) fait de nous ce que le vent fait de la poussière aride, lorsque après l'avoir soulevée dans les airs jusqu'au ciel, il la laisse retomber en un instant sur la terre où il l'a prise »<sup>137</sup>. Une autre image, celle d'une armée arrêtée net dans sa course, « comme une lampe à huile sans combustible »<sup>138</sup> souligne à nouveau le caractère irrésolu des temps : une troupe armée est une menace aussi vive mais aussi éphémère qu'une flamme.

---

<sup>131</sup> Expression de J.-L. Fournel, « La brutalisation de la guerre. Des guerres d'Italie aux guerres de Religion », *op. cit.*, p. 111.

<sup>132</sup> On pourrait presque utiliser le terme de 'national' puisque les guerres d'Italie activent la conscience péninsulaire d'appartenir à la même entité culturelle, menacée par les *Barbari* étrangers, - français, espagnols ou allemands.

<sup>133</sup> La comparaison est notamment faite par A. Fontes Baratto, « Le dernier *Furioso* et l'actualité : temps de la fable et loi de l'histoire dans le château de Tristan », *op. cit.*, p. 333.

<sup>134</sup> E. Gaucher, *La Biographie chevaleresque, typologie d'un genre (XIII<sup>e</sup>-XIV<sup>e</sup> siècle)*, Paris, Belles Lettres, 1994.

<sup>135</sup> J.-L. Fournel et J.-C. Zancarini, *La grammaire de la République : langages de la politique chez Francesco Guicciardini (1483-1540)*, *op. cit.*, chap. 19 « Faire face à la Fortune », p. 447-468.

<sup>136</sup> La Fortune est une figure de sécularisation de l'histoire car elle suppose que le vaincu n'est plus un coupable : « la victoire est plus un hasard qu'un verdict ». J.-M. Le Gall, « Les défaites à la Renaissance ou l'impossible traumatisme », dans *La défaite à la Renaissance*, *id.* (dir.), *op. cit.*, p. 50 et p. 52. Voir aussi F. Buttay-Jutier, *Fortuna, Usages politiques d'une allégorie morale à la Renaissance*, Paris, PUPS, 2008.

<sup>137</sup> *Roland Furieux*, XXXIII, 50.

<sup>138</sup> *Ibid.*, 54.

Ainsi, malgré une lecture rétrospective autorisée par la stabilisation de la situation, le récit de l'Arioste insiste plus sur le caractère imprévisible, voire incompréhensible de l'histoire. Il n'impose d'ailleurs pas une vision pro-impériale ou seulement centrée sur les actions auxquelles ont participé la famille d'Este. Son récit fait place à la louange de leur adversaire et notamment à la célébration de la valeur de François I<sup>er</sup><sup>139</sup>. Au tout début des années 1530, alors que la première phase du conflit est pourtant en partie achevée, la galerie des peintures est un dispositif de compréhension où n'apparaît cependant pas une interprétation unifiée des faits. Comme l'a dit Anna Fontes Barrato, « la visibilité de ces événements ne coïncide pas avec leur intelligibilité »<sup>140</sup>.

Le texte de l'Arioste, écrit en 1532, s'inscrit à la frontière entre deux moments : encore très proche des faits, il en donne encore à sentir la temporalité heurtée, propre à l'actualité dont on ignore l'évolution future, mais amorce déjà un mouvement de mise en perspective de l'histoire récente au bénéfice des protagonistes capables d'en construire dans les arts visuels un récit à leur avantage. Le passage du chant XXXIII hésite entre panorama historique et début d'appropriation, permettant d'en fixer une mémoire personnelle. Pour notre étude, le passage prend une valeur paradigmatique : la fiction éclaire les conditions de création des véritables peintures de bataille réalisées durant les guerres d'Italie – à la fois celle qui sont commandée durant la période et celles qui plus tard les prennent pour sujet. Le panorama des guerres proposé par la galerie n'est possible qu'*a posteriori* : il souligne combien l'exploitation des faits ne peut dans un premier temps qu'être ponctuelle. La tension entre histoire et prophétie qui structure le passage vaut également pour le début du XVI<sup>e</sup> siècle : les bouleversements des guerres d'Italie ont été à l'époque largement appréhendés et vécus à travers le prisme prophétique<sup>141</sup> et la peinture historique du début du *Cinquecento* cherche à faire de l'image politique du passé un gage pour l'avenir. Enfin, le début de mise en intrigue de la période suggère pour le temps de paix qui commence la possibilité plus aisée, plus le temps passe, pour différents protagonistes politiques de proposer une réécriture de l'histoire du premier XVI<sup>e</sup> siècle : la "loi de

---

<sup>139</sup> *Ibid.*, 43, 52-53.

<sup>140</sup> A. Fontes Baratto, « Le dernier *Furioso* et l'actualité : temps de la fable et loi de l'histoire dans le château de Tristan », *op. cit.*, p. 333.

<sup>141</sup> Voir J.-M. Le Gall, *Les Guerres d'Italie (1494-1559). Une lecture religieuse*, *op. cit.*, chap. 1 « Les guerres d'Italie et le temps des espérances », p. 31-79 ; F. Alazard, *La bataille oubliée. Agnadel, 1509*, *op. cit.*, « La prophétie : dialoguer avec l'événement, dans le temps », p. 226-240 ; J.-L. Fournel, *La politique de l'expérience : Savonarole, Guicciardini et le républicanisme florentin*, Alessandria, Ed. dell'Orso, 2002, p. 41-53. M. Rohlmann analyse ainsi la salle d'Héliodore, voir *Fresques italiennes de la Renaissance*, *op. cit.*, p. 140-142 « la peinture comme prophétie ».



l'histoire"<sup>142</sup> sera alors propre à chaque maître des lieux, commanditaire du décor.

## 2) Guerres de communication et célébrations éphémères

Pour qu'une commande commémorative ait lieu dans la peinture, plusieurs critères doivent être réunis : une interprétation solide de l'événement doit pouvoir se dégager, un lieu physique où accueillir l'œuvre doit exister, mais surtout il faut que les commanditaires ou leur entourage aient l'occasion politique de fixer le geste mémoriel, car il ne s'agit aucunement d'une pratique systématique. Logiquement, la peinture monumentale des guerres d'Italie est d'autant plus rare dans la péninsule que les vainqueurs sont généralement les puissances étrangères, Français, Espagnols ou Impériaux. Si leur but à terme est de s'implanter sur le territoire italien, ils ne possèdent pas immédiatement de lieux pérennes de pouvoir, identifiés et caractérisés, capables d'accueillir une peinture commémorative de leurs victoires, du moins la pérennité de leur occupation n'est pas si bien établie qu'elle puisse s'afficher dans l'art monumental.

La commémoration de la victoire prend d'abord pour lieu de mémoire le champ de bataille lui-même<sup>143</sup> : les Français construisent une chapelle commémorative à Marignan comme à Agnadel<sup>144</sup>, ce qui permet, au-delà du geste d'action de grâce, de marquer une première appropriation du territoire milanais<sup>145</sup>. Les Espagnols ont voulu en bâtir une, dédiée à saint Mathias, sur le terrain de combat de Pavie, qui ne fut finalement jamais réalisée : peut-être est-ce parce qu'il s'agissait surtout de libérer le territoire des Français et non de s'y

---

<sup>142</sup> Nous reprenons ici l'expression d'A. Fontes Barrato qui désigne le principe historique, construit, qui organise la compréhension de la galerie. « Le dernier *Furioso* et l'actualité : temps de la fable et loi de l'histoire dans le château de Tristan », *op. cit.*

<sup>143</sup> On ne trouve pas de monuments aux vaincus au XVI<sup>e</sup> siècle comme c'est le cas au XIX<sup>e</sup>, comme le note J.-M. Le Gall, « Les défaites à la Renaissance ou l'impossible traumatisme », dans *La défaite à la Renaissance*, J.-M. Le Gall (dir.), *op. cit.*, p. 34. À Ravenne, un monument exceptionnel érigé dans la ville dans les années 1560 célèbre sous forme d'une colonne tous les morts de la bataille et pas seulement ses vainqueurs. Voir les travaux de S. Simoni « Un monumento per due paci. Storia, arte e committenza della 'colonna dei Francesi' », dans *1512. La battaglia di Ravenna, l'Italia, l'Europa*, D. Bolognesi (dir.), *op. cit.*, p. 325-350 et *La 'colonna dei Francesi' : arte e storia nella Ravenna del Cinquecento*, Ravenne, Longo, 2014.

<sup>144</sup> L. Giordano, « La celebrazione della vittoria », *op. cit.*, 2003, p. 249 pour Agnadel et p. 252-254 pour celle de Marignan. Guichardin indique d'ailleurs que le roi fait célébrer trois messes sur le terrain de la bataille : l'une pour remercier Dieu de la victoire, l'autre pour le salut des morts, la troisième pour la paix. Guichardin, *Histoire d'Italie*, II, p. 61.

<sup>145</sup> J.-M. Le Gall, « Ravenna : una disfatta senza vittoria », *op. cit.*, p. 33. Une dialectique des lieux de conservation de la mémoire s'instaure avec le transfert des enseignes prises à l'ennemi vers le territoire national : les trophées pris aux Vénitiens à Agnadel sont envoyés à la basilique de Saint-Denis. L. Giordano, « La celebrazione della vittoria », *op. cit.*, p. 249. Selon Florence Alazard, ce transfert marque la volonté de célébrer la victoire sans humilier l'adversaire, comme ç'aurait été le cas dans un triomphe. *La bataille oubliée. Agnadel, 1509*, *op. cit.*, p. 202.

installer directement<sup>146</sup> ? Côté français, la capitalisation politique de la victoire intervient grâce à des célébrations rituelles, défilés ou entrées solennelles, dans les villes conquises d'Italie du Nord<sup>147</sup>. Comme l'a montré Nicole Hochner, Louis XII garde toutefois ses distances avec le modèle triomphal ; il refuse notamment de monter sur le trône qui lui est destiné lors de l'entrée fastueuse que lui organise la ville de Milan en 1509 après Agnadel<sup>148</sup>. La fête marque une alliance entre le vainqueur et les communautés locales. La seule peinture monumentale dont nous avons connaissance est celle du peintre Jean Pérreal, réalisée après la victoire d'Agnadel<sup>149</sup> : elle servit à Lyon de décor de théâtre pour la récitation des chroniques de Jean d'Auton racontant la campagne. Il est toutefois difficile d'imaginer à quoi pouvait ressembler cette peinture, citée dans un texte de Jean Lemaire de Belges, car il faudrait réussir à faire la part entre éloge topique et description véritable de l'image<sup>150</sup>.

La nature des faits explique également cette difficile patrimonialisation : la plupart des faits contemporains, marqués par une forte indécision, échouent à devenir des « lieux de mémoires » politiques car ils possèdent rarement un sens univoque. Quelques-unes des batailles des guerres d'Italie sont étonnamment indécises comme c'est le cas de Fornoue. Le roi de France revendique la victoire, tout comme le marquis de Mantoue et la ligue italienne : le premier a pu s'enfuir, les seconds défendent leur action décisive dans l'expulsion du roi. La victoire à la Pyrrhus des Français à Ravenne est marquée par la mort de Gaston de Foix et les pertes au sein des deux armées, il s'agit presque d'une « défaite sans victoire »<sup>151</sup>. Parfois, un

---

<sup>146</sup> J.-M. Le Gall, *L'honneur perdu de François I<sup>er</sup>. Pavie, 1525*, op. cit., p. 79.

<sup>147</sup> B. Mitchell, *The Majesty of the State : Triumphal Progresses of Foreign Sovereigns in Renaissance Italy, 1494-1600*, op. cit., p. 57-105 (les souverains français), p. 133-178 (Charles Quint).

<sup>148</sup> N. Hochner, *Louis XII. Les dérèglements de l'image royale*, op. cit., 2006, p. 101-133 et également « Le trône vacant du roi Louis XII », dans *Louis XII en Milanais*, P. Contamine et J. Guillaume (dir.), op. cit., p. 227-244. Voir aussi L. Giordano, « La celebrazione della vittoria », dans *ibid.*, p. 260-271. Sur le triomphe, M. Beard, *The Roman Triumph*, Cambridge, Harvard University Press, 2007 et J.-L. Bastien, *Le triomphe romain et son utilisation politique à Rome aux trois derniers siècles de la République*, Rome, EFR, 2007. Voir aussi les remarques d'Y. Pauwels, « Le thème du triomphe : militaire, civil, religieux », dans *Architecture de guerre et de paix. Du modèle militaire antique à l'architecture civile moderne*, O. Medvedkova et É. d'Orgeix (dir.), op. cit., p. 155-166.

<sup>149</sup> N. Hochner, *Louis XII. Les dérèglements de l'image royale*, op. cit., p. 78.

<sup>150</sup> « (Perréal) a satisfait par grant industrie a la curiosité de son office et a la recreation des yeulx de la tres chrestienne Majesté, en paignant et representant a la propre existence tant artificielle comme naturelle (...) les citez, villes, chasteaulx de la conqueste, et l'assiete d'iceulx, la volubilité des fleuves, l'inegalité des montaignes, la planure du territoire, l'ordre et desordre de la bataille, l'horreur des gisans en occision sanguinolente, la miserableté des mutilez nagans entre mort et vie, l'effroy des fuyans, l'ardeur et impetuosité des vaincqueurs, et l'exaltation et hilarité des triuphans ». Jean Lemaire de Belges, *La Légende des Vénitiens*, éd. A. Schoysman, Bruxelles, Académie Royale de Belgique, 1999, p. 39. Si Nicole Hochner insiste sur la violence de la bataille, nous aurions tendance à lire cette mention comme une caractérisation au moins en partie topique. *Louis XII. Les dérèglements de l'image royale*, op. cit., p. 78.

<sup>151</sup> J.-M. Le Gall, « Les défaites à la Renaissance ou l'impossible traumatisme », dans *La défaite à la Renaissance*, J.-M. Le Gall (dir.), op. cit., p. 28. Le seul défilé triomphal qui suit la bataille est le cortège funèbre du jeune capitaine français. On y exhibe les insignes militaires pris au combat. Sur les funérailles, J. Dumont et A. Marchandise « *Esiti funesti della vittoria di Ravenna. La morte e i funerali di Gaston de Foix, duca di*

décalage s’instaure entre la domination sur le champ de bataille et la portée politique de l’événement dans les mois ou années qui le suivent. Jean-Marie Le Gall a pu parler de victoires « inutiles »<sup>152</sup> dans la mesure où la domination sur le terrain est souvent contrebalancée par des attermolements ou des revers politiques qui en annulent le bénéfice. La victoire d’Agnadel n’a finalement guère profité aux Français puisque Venise se remet rapidement<sup>153</sup> ; Marignan, malgré le nombre de Suisses tués, n’est pas le début d’une conquête pérenne du Milanais. Dans leurs mémoires, Guillaume et Martin Du Bellay parlent de Cérisoles comme d’une « victorieuse défaite »<sup>154</sup> : l’armée royale doit se retirer vers la Picardie sans exploiter son avantage.

Le caractère inabouti des victoires militaires explique l’importance de la communication écrite comme figurée après les batailles car « les critères objectifs sont moins pertinents que les stratégies de publication déployées pour trancher en faveur des uns ou des autres ce qui est sur le terrain un match nul »<sup>155</sup>. Donner un nom à la bataille, lui attribuer le qualificatif de victoire ou de défaite, dans les jours qui la suivent est décisif. Les gravures qui accompagnent les pièces d’actualité<sup>156</sup> ou bien les quelques exemples de gravures autonomes réalisées à propos des événements<sup>157</sup> participent de cette guerre de communication entre les acteurs : il s’agit de justifier la légitimité de la guerre et d’asseoir l’autorité du vainqueur, voire de répandre des sentiments d’hostilité politique envers ses ennemis. La nécessité de convaincre et de faire circuler l’information conduit à privilégier les médiums reproductibles. Imprimés et gravures diffusent la propagande en faveur de l’un ou l’autre camp : feuillets antivénitiens, antifrançais,

---

Nemours », dans *1512. La battaglia di Ravenna, l’Italia, l’Europa*, D. Bolognesi (dir.), *op. cit.*, p. 101-116. F. Alazard note la rareté des célébrations de Ravenne en France et dans le duché de Milan : en 1512, le roi fait célébrer à Milan Agnadel et non Ravenne, pourtant plus récente. (*La bataille oubliée. Agnadel, 1509, op. cit.*, p. 198). Dix occasionnels sont publiés après Agnadel et seulement deux après Ravenne. J.-P. Seguin, *L’information en France, de Louis XII à Henri II, op. cit.*, p. 30 et 69. L’événement n’est pas réellement vécu comme une victoire.

<sup>152</sup> J.-M. Le Gall, « Ravenna : una disfatta senza vittoria », *op. cit.*, p. 28.

<sup>153</sup> F. Alazard, *La bataille oubliée. Agnadel, 1509, op. cit.*

<sup>154</sup> Expression citée par J.-M. Le Gall, « Les défaites à la Renaissance ou l’impossible traumatisme », dans *La défaite à la Renaissance, id. (dir.), op. cit.*, p. 24.

<sup>155</sup> *Ibid.*, p. 29.

<sup>156</sup> Les écrits de circonstances sont parfois accompagnés d’images gravées, souvent sommaires, qui sont reprises de stocks de bois conservés par les imprimeurs : la valeur célébrative de l’image est toute générique, comme le notent J. Barreto et F. Alazard, respectivement dans « La battaglia di Ravenna nelle arti del Cinquecento », *op. cit.*, p. 171-212, ici part. p. 172 et dans *La bataille oubliée. Agnadel, 1509, op. cit.*, p. 185-186 (une gravure de combat naval est même réemployée pour évoquer une bataille terrestre).

<sup>157</sup> Comme l’a montré J. Hale (*Artists and warfare, op. cit.*, p.140-148), il y a peu de représentations complexes des batailles contemporaines dans la production d’actualité à part quelques exceptions : une gravure probablement d’origine française de Fornoue (voir E. Mongan, « The Battle of Fornovo », dans *Prints, Thirteen Illustrated Essays on the Art of Print*, C. Zigrosser (dir.), New York, Holt, Rinehart and Winston, 1962, p. 253-268), une autre de Marignan publiée par Giovanni Andrea Valvassore avec son frère (voir K. Stermole, « Chivalric Combat in a Modern Landscape. Depicting Battle in Venetian Prints during the War of the League of Cambrai (1509-1516) », dans *Narrating war : Early Modern and Contemporary Perspectives*, M. Mondini et M. Rospocher (dir.), actes colloque Istituto storico italo-germanico di Trento, Bologne / Berlin, Il Mulino / Duncker et Humblot, 2013, p. 113-130).

dénonçant l'attitude guerrière du pape<sup>158</sup>, toutes les positions politiques sont défendues par la production de circonstances.

Dans ces conflits multiples, les discours et images sur les faits militaires en cours sont d'abord de l'ordre de la communication pour imposer une première mémoire des faits. Ces dernières années, les monographies sur chacun des événements ont insisté sur les écrits politiques qui préparent et suivent les différentes campagnes<sup>159</sup>. La plupart des commémorations des victoires sont surtout des célébrations éphémères, qui marquent dans le cadre rituel la portée de la bataille. Autant l'exploitation à court terme des événements par des textes ou des productions d'actualité est nécessaire à la justification et à la poursuite de la guerre, autant leur cristallisation dans une commande monumentale paraît pour l'instant difficile<sup>160</sup>. Quelques rares cas, comme celui de la bataille de Fornoue célébrée par les Gonzague dans la peinture, montrent cependant une première exploitation de certains événements.

### **3) Un rare exemple de patrimonialisation immédiate : Fornoue (1495) et les Gonzague**

La bataille de Fornoue (1495) est largement célébrée par le marquis de Mantoue, François Gonzague, capitaine des troupes italiennes (véniennes, papales et milanaises), qui exploite immédiatement le fait d'armes à sa propre gloire, en la revendiquant comme une victoire<sup>161</sup> : l'exploitation de la victoire tient toutefois à une réunion de facteurs multiples, tenant à la fois à l'occasion politique (internationale et locale), à la tradition iconographique de la famille et au potentiel idéologique de cette victoire particulière. En effet, il s'agit d'agir vite pour changer « l'ambiguïté en opportunité »<sup>162</sup>. La bataille n'avait finalement pas désigné un

---

<sup>158</sup> M. Rospocher, « Il papa in guerra : Giulio II nell'iconografia politica al tempo di Ravenna », dans *1512. La battaglia di Ravenna, l'Italia, l'Europa*, D. Bolognesi (dir.), *op. cit.*, p. 139-155.

<sup>159</sup> Voir l'exemple approfondi de la célébration d'Agnadel étudié par F. Alazard, *La bataille oubliée. Agnadel, 1509*, *op. cit.*, p. 198-226.

<sup>160</sup> J. Barreto a cependant mis en valeur l'originalité de la *Cronaca figurata* : la fin du manuscrit présente l'arrivée à Naples de l'armée de Charles VIII en images, seul témoignage figuré des événements napolitains de la fin du XV<sup>e</sup> siècle. *La Majesté en image*, *op. cit.*, p. 180-186.

<sup>161</sup> On sait cependant que le duc avait un fort souci de sa propre mémoire puisqu'il essaie de faire enlever de certains textes historiques les passages qui minorent son rôle dans la bataille. S. Provini, *Les guerres d'Italie entre chronique et épopée : le renouveau de l'écriture héroïque française et néo-latine en France au début de la Renaissance*, *op. cit.*, p. 100-103.

<sup>162</sup> M. Bourne, *Francesco II Gonzaga : the Soldier-Prince as Patron*, Rome, Bulzoni, 2008, chap. 2 « Victory as propaganda : the battle of Fornovo and its artistic aftermath », p. 65-99, « (Francesco) moved quickly to turn ambiguity into opportunity », p. 68. Voir aussi L. Giordano, « La celebrazione della vittoria », *op. cit.*, p. 250-252.

vainqueur unique puisque les objectifs des deux camps avaient été atteints : les Français continuent leur retour mais les Italiens ont accéléré et gêné leur départ. La configuration militaire la désigne ainsi comme la bataille des Italiens unis contre les Français pour la liberté de la péninsule, offrant la possibilité d'une célébration politique claire de l'événement dont le bénéficiaire pouvait être attribué au marquis, commandant en chef<sup>163</sup>.

Le marquis fait produire des médailles commémoratives<sup>164</sup>, il envoie des trophées pris à l'ennemi à Mantoue et prolonge ensuite la victoire par la commande de deux peintures distinctes. Il fait réaliser au peintre Bernardino Bonsignori une représentation du combat pour son château de Gonzaga, où se trouvait une salle des Victoires : il envoie d'ailleurs le frère du peintre, Francesco, sur place faire des dessins<sup>165</sup>. La salle, d'après les documents conservés, fut peinte entre 1495 et 1496 et comportait plusieurs représentations de victoires de ses ancêtres et notamment de Lodovico II<sup>166</sup>. La mémoire personnelle des hauts faits intègre donc immédiatement le dispositif de célébration familiale déjà existant<sup>167</sup>. Malheureusement, le château et ses décors ont disparu et ne permettent pas de savoir comment l'événement était figuré<sup>168</sup>.

Il commande également un *ex-voto* à son peintre de cour Andrea Mantegna pour remercier la Vierge de l'avoir protégé lors de la bataille. Les conditions de commande de *La Vierge de la Victoire* **fig.11** aujourd'hui conservée au Louvre, montrent cependant que les conseillers du marquis et son frère Sigismond assoient la célébration du prince sur différentes formes de dévotion locale. Puisque François punissait au même moment un riche juif de Mantoue qui avait effacé de la façade de sa maison une fresque de la Vierge, il est décidé de lui faire financer le retable et de saisir sa demeure pour en faire le lieu d'érection de la chapelle<sup>169</sup>. Par ce geste, qui crée un parallèle entre la victoire militaire contre les Barbares français et le triomphe du Christ sur l'iconoclasme juif, l'entourage du prince utilise la piété et l'antijudaïsme

---

<sup>163</sup> J. Hale note que les batailles remportées par une alliance entre Italiens et étrangers donnent lieu à de moindres célébrations du point de vue italien. *Artists and warfare, op. cit.*, p. 147.

<sup>164</sup> M. Bourne, *Francesco II Gonzaga : the Soldier-prince as Patron, op. cit.*, p. 69-70.

<sup>165</sup> Le décor est aujourd'hui perdu : *ibid.*, p. 71 et 154-156.

<sup>166</sup> Pietro Antonio Guerso aurait peint une *Bataille de Bologne* (dont l'événement n'est pas directement identifié) et une *Bataille de Castellaro*, qui représente probablement l'affrontement entre Lodovico et son frère Carlo en 1453, et Girolamo Corradi aurait peint une *Bataille de Villafranca*. *Ibid.*, p. 154-155.

<sup>167</sup> Sur la politique de la représentation de l'histoire chez les Gonzague, voir C. Tellini Perina, « La guerre nei dipinti della tradizione gonzaghesca fra testimonianza storica e allusione letteraria », dans *Guerre, stati e città. Mantova e l'Italia padana dal secolo XIII al XIX*, C. M. Belfanti (dir.), Mantoue, Arcari, 1988, p. 133-156 et J. Kliemann, *Gesta Dipinte, op. cit.*, p. 101-113.

<sup>168</sup> Le cycle commandé par Guglielmo Gonzague vers 1580 pour le château de Goito en semble proche thématiquement, peut-être que le mode de figuration l'est également. Voir *infra*, chapitre 3.

<sup>169</sup> Sur les figures des différents protagonistes et leurs rôles respectifs, M. Bourne, *Francesco II Gonzaga : the Soldier-Prince as Patron, op. cit.*, p.74-76.

de la population au bénéfice du marquis<sup>170</sup> : dévotion et célébration militaire sont alors fusionnées. La procession solennelle qui conduit la *pala* jusqu'à la nouvelle chapelle s'apparente, à la date anniversaire de Fornoue, le 6 juillet 1496, à un cortège de triomphe, même si le marquis en est absent.

La mémoire de la bataille est également intégrée aux lieux de mémoire politico-religieux propres à Mantoue : l'iconographie du retable, qui place le marquis au côté des saints guerriers Michel et Georges, insiste également sur la figure de Longin, qui fait l'objet d'un culte particulier à Mantoue. La ville conserve en effet dans l'église Saint-André la relique du Saint-Sang, recueilli au flanc du Christ suite à la blessure infligée avec la Sainte Lance. Dans le retable, l'allusion à ce réseau symbolique est confortée par la présence de saint André, à qui est dédié l'édifice mantouan qui conserve la relique<sup>171</sup>. Faisant écho à l'attribut de Longin, la lance brisée de saint Michel rappelle directement celle que fit envoyer François après la bataille. Grâce aux figures religieuses et à cet attribut de la lance, le retable instaure un lien pérenne entre le haut fait du marquis, le culte principal rendu dans sa capitale et la dévotion à la Vierge. La durabilité de la mémoire de l'événement est encore entretenue par le changement de date de la commémoration de la bataille : initialement fixée le 6 juillet, elle est avancée au 2 pour faire coïncider la fête de la Visitation et l'anniversaire militaire : François « adosse sa gloire militaire à la vitalité du culte dédié à la Vierge »<sup>172</sup>. La mémoire de l'événement, qui aurait pu faiblir avec le temps, est pérennisée par cette intégration dans un cadre rituel et mémoriel préexistant.

L'activité commémorative de François Gonzague est intense et constitue une exception, elle tient probablement à la conjonction de plusieurs facteurs. Elle s'inscrit déjà dans une tradition de célébration triomphale de la famille : c'est probablement le marquis lui-même qui avait commandé à Mantegna la série des neuf toiles des *Triumphes* à l'antique (aujourd'hui à Hampton Court)<sup>173</sup>. La célébration de Fornoue est d'autant plus aisée que François est à la fois prince et *condottiere* : il peut se prévaloir de la victoire sur le plan héroïque et politique. Il faut d'autant plus défendre la mémoire de l'événement que son issue ambiguë ne peut que susciter une autre lecture moins flatteuse de la part des Français<sup>174</sup>. La charge idéologique claire de l'événement, la lutte contre l'envahisseur, fait du marquis, à la fois homme de guerre et homme

---

<sup>170</sup> *Ibid.*, p. 74.

<sup>171</sup> Sur les modifications successives de l'iconographie, *ibid.*, p. 77-79.

<sup>172</sup> J.-M. Le Gall, *Les Guerres d'Italie (1494-1559). Une lecture religieuse*, op. cit., p. 21.

<sup>173</sup> A. Martindale, *The Triumphs of Caesar by Andrea Mantegna in the collection of Her Majesty the Queen at Hampton Court*, Londres, Miller, 1979.

<sup>174</sup> Il peut faire oublier la dispersion de ses propres troupes lors de la bataille quand les estradiots vénitiens se mirent à piller le train de bagages français au lieu de combattre.

d'État, le parfait champion de la cause de la 'liberté' des Italiens<sup>175</sup>.

## **B. La bataille dans l'iconographie des États italiens : mémoire du passé et politique contemporaine**

La commande de représentation de batailles dans les palais de gouvernement n'est évidemment pas nouvelle et le palais public de Sienne en présente plusieurs dans la salle du Conseil (dite aussi salle de Mappemonde) : le cycle ancien dit « des châteaux conquis », où apparaît la figure de Guidoriccio da Fogliano de Simone Martini (v. 1330), et deux fresques, la *Bataille du Val di Chiana (1363)* peinte par Lippo Vanni en 1363-64 **fig.1** et la *Bataille de Poggio Imperiale de Poggibonsi (1479)* peinte en 1480 par Giovanni di Cristofano et Francesco d'Andrea **fig.2**<sup>176</sup>. Dans ces trois cas, la commande de la peinture intervient immédiatement après la bataille et la description du fait d'arme, en faisant une large place au paysage<sup>177</sup>, enregistre symboliquement l'accroissement du territoire de la Commune. La fresque a une valeur presque juridique, « quasi magique »<sup>178</sup> qui agrège au territoire politique un nouvel espace, dont la figuration vaut possession « comme si une fois représentés et dénommés dans l'espace du palais public, cœur et métonymie de la cité, les lieux ne pouvaient plus sortir du territoire siennois »<sup>179</sup>. L'événement militaire n'est pas représenté pour lui-même mais pour ses conséquences territoriales<sup>180</sup>. À Naples, dans les deux dernières décennies du XV<sup>e</sup> siècle, les Aragon dans les villas de la Duchesca et de Poggioreale avaient de même fait représenter leurs victoires, et tout particulièrement les guerres contre les barons, de manière à assoir leur

---

<sup>175</sup> Guichardin note un sentiment commun des Italiens, malgré l'absence d'unité politique : il évoque notamment « la unione di Italia e (i)l pensiero e cura che ciascuno aveva alle cose comuni ». *Storie fiorentine*, dans *Opere*, E. Scarano (éd.), *op. cit.*, p. 118.

<sup>176</sup> Sur ces fresques, voir A.-L. Imbert, « Un miroir pour la Commune : les peintures de batailles à Sienne entre *Trecento* et *Quattrocento* », dans *Le miroir et l'espace du prince dans l'art italien de la Renaissance*, P. Morel (dir.), Tours / Rennes, PUFR / PUR, 2012, p. 257-281. Sur celle de Poggio Imperiale : F. Ambrogiani, « La battaglia del Poggio Imperiale nell'affresco del Palazzo Comunale di Siena », *Miscellanea storica della Valdelsa*, 103, 1997, 1/3, p. 59-80. Voir également les remarques sur la paroi de la guerre qui montre les effets du Mauvais Gouvernement dans la salle de Paix : P. Boucheron, *Conjurer la peur, Sienne 1338. Essai sur la force politique des images*, *op. cit.*, p. 119-135.

<sup>177</sup> A.-L. Imbert, *Terres de Sienne. Problèmes de représentation de la nature et du paysage dans la peinture siennoise (1270-1480)*, thèse université de Dijon, 1993.

<sup>178</sup> *Eadem*, « Un miroir pour la Commune : les peintures de batailles à Sienne entre *Trecento* et *Quattrocento* », *op. cit.*, p. 268.

<sup>179</sup> *Ibidem*. C'est pourtant le cas pour les conquêtes de la bataille de Poggio Imperiale, qui sont rendues aux Florentins trois ans après. F. Ambrogiani, « La battaglia del Poggio Imperiale nell'affresco del Palazzo Comunale di Siena », *op. cit.*, p. 80.

<sup>180</sup> A.-L. Imbert note les stéréotypes de description du combat. « Un miroir pour la Commune : les peintures de batailles à Sienne entre *Trecento* et *Quattrocento* », *op. cit.*, p. 263-266. Pour une mise en perspective avec la peinture du XVI<sup>e</sup> siècle, voir les réflexions liminaires de P. Morel dans « L'État médicéen au XVI<sup>e</sup> siècle: de l'allégorie à la cartographie », *Mélanges de l'Ecole Française de Rome. Italie et Méditerranée*, 105. 1993, p. 93-131.

légitimité dynastique<sup>181</sup>.

Les commandes de scènes de bataille dans la peinture politique du début du XVI<sup>e</sup> siècle ne relèvent pas du même type de commande, qui sanctionnent peu après les faits un nouvel acquis territorial ou politique : les sujets choisis sont des batailles du passé qui déploient un récit historique efficace dans le moment politique de la commande. À travers l'examen des principales commandes de batailles du début du XVI<sup>e</sup> siècle – les fresques de *Cascina* et d'*Anghiari* au Palazzo Vecchio de Florence, celle de *Constantin* dans les Chambres du Vatican et la toile de *Spolète* au palais des Doges de Venise – c'est la tension politique entre le passé du sujet représenté et le présent de la commande qu'il convient d'interroger. Si le cas vénitien forme une exception, le contexte contemporain apparaît directement comme un des horizons du récit : Emmanuela Scarano, pour parler du rapport à l'histoire contemporaine dans le *Roland Furieux*, a parlé de « degrés d'allusivité »<sup>182</sup> à l'actualité présents dans le texte épique. C'est une expression que l'on peut reprendre pour parler de la peinture politique de l'histoire dans le premier XVI<sup>e</sup> siècle et des dispositifs de mise en rapport entre passé et présent qu'inventent les commanditaires et les peintres. Ces commandes principales, à Florence et à Rome, présentent alors un usage, non seulement commémoratif de l'histoire, mais aussi prospectif, puisqu'elle apparaît comme guide, voire comme garant, pour le futur.

### 1) *Anghiari* et *Cascina*, deux faits d'armes entre tradition et refondation

#### **Institutions et lieux de mémoires de la nouvelle République**

La plus importante commande monumentale de scène de bataille du début du XVI<sup>e</sup> siècle est celle de la République florentine, faite par le Gonfalonier à vie Piero Soderini en 1503-1504<sup>183</sup>. Les représentations de deux victoires sont commandées respectivement à Léonard de Vinci et à Michel-Ange : la première fresque devait illustrer la bataille d'*Anghiari*, remportée contre les Milanais en 1440, et la seconde la bataille de *Cascina*, remportée contre

---

<sup>181</sup> J. Barreto, *La maesté en image*, op. cit., p. 356-363.

<sup>182</sup> « Gradi di allusività », expressions de E. Scarano, « Guerra favolosa et guerre storica nell'*Orlando furioso* », op. cit., p. 499. Elle parle également de « référentialité indirecte » (« Referenzialità indiretta »), *ibid.*.

<sup>183</sup> H. Butters, *Governors and Government in Early Sixteenth-Century Florence, 1502-1519*, Oxford, Clarendon Press, 1985.



les Pisans en 1364<sup>184</sup>. Cette double commande, à un an d'écart, pour orner une des parois de la salle du Grand Conseil florentin au Palazzo Vecchio<sup>185</sup>, de part et d'autre du siège du Gonfalonier, conclut une séquence politique de refondation des institutions de la République après plus de cinquante ans de domination médicéenne. Après l'exil de Pierre de Médicis en 1494, avait été institué l'organe du Grand Conseil, selon une vision élargie promue par Savonarole. Composé d'environ 3000 membres, il rassemblait tous les hommes qui avaient eu un parent digne de siéger dans les conseils principaux de la république<sup>186</sup>. Ce changement institutionnel demandait un réaménagement du palais car la salle antérieure n'était pas assez grande pour l'accueillir. Sur le modèle du Grand Conseil vénitien, l'immense salle fut donc bâtie par l'architecte Cronaca entre 1495 et 1497, comme le raconte en détail Vasari<sup>187</sup>, et put accueillir rapidement les réunions<sup>188</sup>. La commande des deux fresques constitue le point d'aboutissement de ces travaux : leurs dimensions exceptionnelles, 17 m de long pour 7 de haut d'après les estimations, en font les symboles iconographiques majeurs du nouveau régime, désormais gouverné à vie par Piero Soderini. Si le choix d'une iconographie narrative sur le thème de la bataille est nouveau, il approfondit l'iconographie héroïque républicaine qui ponctue l'ensemble du Palazzo Vecchio et ses alentours immédiats<sup>189</sup>.

Les deux batailles entraient en consonance avec les nombreuses œuvres installées progressivement par la République dans les différents espaces du palais<sup>190</sup>. À partir de 1495, les figures de héros, notamment David et Hercule, inscrites dans la tradition iconographique florentine<sup>191</sup>, sont remployées dans un sens républicain. L'installation en 1495 dans la cour du

---

<sup>184</sup> Voir le bilan historiographique de F. Fehrenbach, « Much ado about nothing. Leonardo's *Fight for the Standart* », dans *Bild/Geschichte, Festschrift für Horst Bredekamp*, P. Helas et al. (dir.), Berlin, Akademie Verlag, 2007,

<sup>185</sup> Sur la salle, voir les études fondatrices de J. Wilde, « The Hall of the Great Council of Florence », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 7, 1944, p. 65-81 et N. Rubinstein, *The Palazzo Vecchio, 1298-1532, Government, architecture, and imagery in the civic palace of the Florentine Republic*, Oxford, Clarendon Press, 1995, p. 70-75. Sur la position de ces fresques, voir l'hypothèse divergente de H. Newton et J. Spencer, « On the Location of Leonardo's *Battle of Anghiari* », *The Art Bulletin*, 64, 1982, p. 45-52. Nous ne donnons ici que les articles consacrés à l'examen de la commande, pour les études concernant les projets iconographiques des deux œuvres, cf. *infra*, chapitre 2.

<sup>186</sup> F. Gilbert, *Machiavel et Guichardin, Politique et histoire à Florence au XVI<sup>e</sup> siècle*, *op. cit.*, p. 23 et p. 52-53. Sur les institutions républicaines, p. 15-48.

<sup>187</sup> Vasari, *Les Vies*, « Cronaca », V, p. 260-269.

<sup>188</sup> La commande du mobilier intervient progressivement entre 1497 et 1502. Chronologie de J. Wilde, « The Hall of the Great Council of Florence », *op. cit.*, p. 68-69.

<sup>189</sup> R. Carlucci *The Visual Arts in the Government of Piero Soderini during the Florentine Republic*, PhD. inédit, Columbia University, New York, 1994.

<sup>190</sup> J. Wilde, « The Hall of the Great Council of Florence », *op. cit.*, p. 76-81.

<sup>191</sup> Voir M.M. Donato, « Hercules and David in the Early Decoration of the palazzo Vecchio : manuscript evidence », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, LIV, 1991, p. 83-98 et « Arte civica a Firenze, dal primo popolo all'umanesimo : la tradizione, i modelli perduti », dans *Dal Giglio al David. Arte civica a Firenze*

Palazzo Vecchio de la statue du *David* de Donatello<sup>192</sup>, enlevée de la cour du palais familial des Médicis, signale la fin du régime personnel de la famille ; elle redonne au jeune héros biblique son statut de symbole civique de résistance face à la tyrannie des puissants. Le colosse de Michel-Ange, l'autre *David*, terminé en 1504, et destiné originellement à la cathédrale, est de même capté par les instances politiques et est placé devant le palais pour renforcer encore cette symbolique héroïque, fondée sur la vertu et le courage<sup>193</sup>.

Dans la salle du Grand Conseil, un retable **fig.12**, d'abord commandé à Filippino Lippi en 1498 et finalement donné à Fra Bartolomeo en 1510, mais resté inachevé, figure les saints protecteurs de Florence. Autour de la Vierge sont rassemblés des saints ayant présidé à des victoires florentines<sup>194</sup> : la défaite des Ostrogoths (V<sup>e</sup> siècle), la victoire de Campaldino (1289), l'expulsion du duc d'Athènes (1343) étaient indirectement évoquées par les saints qui marquaient le jour de la victoire. Alessandro Cecchi note d'ailleurs que la bataille de Cascina (29 juillet 1364) était peut-être déjà présente à travers la figure de saint Victor<sup>195</sup>. Évoquant plus directement le contexte récent, la statue du Sauveur, placée au-dessus du siège du Gonfalonier, commémorait le jour du 9 novembre, où l'on avait chassé Pierre de Médicis de Florence. Elle faisait symboliquement du Christ le seul seigneur de Florence. L'histoire militaire de Florence était donc déjà présente dans ces premières commandes et les deux batailles viennent expliciter cette célébration historique de la République.

### **La symbolique multiple des deux événements**

Le choix de représenter la bataille d'Anghiari (1440)<sup>196</sup> entre directement en écho avec les trophées enlevés aux Milanais pendant cet affrontement : ils étaient en effet conservés dans le palais depuis 1442. Après avoir été exposés dans la cathédrale, ils avaient été placés dans la

---

*fra Medioevo e Rinascimento*, cat. exp. Florence 2013, M. M. Donato et D. Parenti (dir.), Florence, Giunti, 2013, p. 18-33.

<sup>192</sup> F. Caglioti, *Donatello e i Medici : storia del David e della Giuditta*, 2 vol., Florence, Olschki, 2000.

<sup>193</sup> Sur la politique de Soderini au sujet des sculptures : R. Carlucci *The Visual Arts in the Government of Piero Soderini*, *op. cit.*, p. 257-341.

<sup>194</sup> A. Cecchi identifie sainte Anne pour l'expulsion du duc d'Athènes, sainte Reparata pour la défaite des Ostrogoths, saint Barnabé pour la victoire de Campaldino et saint Victor pour Cascina. « Niccolò Macchiavelli o Marcello Virgilio Adriani ? Sul programma e l'assetto compositivo delle *battaglie* di Leonardo e di Michelangelo per la Sala del Consiglio Maggiore in Palazzo Vecchio », *Prospettiva*, 83-84, 1996 (1997), p. 102-115, p. 102.

<sup>195</sup> *Ibidem*.

<sup>196</sup> M. Predonzani, *Anghiari 29 giugno 1440. La battaglia, l'iconografia, le compagnie di ventura, l'araldica*, Rimini, Il Cerchio, 2010 ; N. Capponi, *La battaglia di Anghiari : il giorno che salvò il Rinascimento*, Milan, Il saggiatore, 2011.

salle où se tenait le gonfalonier de justice<sup>197</sup>. Telle que Léonard de Vinci l'a imaginée, la composition de la *Bataille d'Anghiari* prenait pour motif principal la lutte pour l'étendard **fig.20**, comme nous l'indiquent différents dessins **fig. 21** et gravures **fig. 22** qui sont conservés de cette partie de la fresque, et la seule à être commencée par le peintre, mais aussi des témoignages écrits, notamment celui de Vasari<sup>198</sup>. Comme attribut militaire, l'étendard exprimait la défaite de l'ennemi puisque sa prise est un symbole de victoire.

Cependant, comme l'a montré Martin Kemp<sup>199</sup>, la bataille d'Anghiari a aussi pu être choisie pour la capacité de l'événement à susciter une cristallisation symbolique autour du motif du gonfalon<sup>200</sup> : en effet, celui-ci avait donné son nom au poste suprême de la République – le gonfalonier. À l'origine, ce magistrat était chargé de porter ce symbole de la ville, qui en signifiait l'indépendance et l'identité ; le gonfalonier en était donc considéré comme le garant et le protecteur. Cette fonction était d'autant plus importante à l'époque de la commande que depuis 1502, sur le modèle du doge, la fonction avait été attribuée à vie à Soderini. Au-delà de sa fonction militaire, l'objet se dotait d'une valeur métaphorique<sup>201</sup> : le combat pour l'étendard signifiait que le *gonfalone*, figure de la République florentine et son principal représentant, Piero Soderini, devait lui aussi être défendu contre l'ennemi<sup>202</sup>. Frank Fehrenbach défend une lecture métaphorique du sujet comme « plaider pour le patriotisme républicain, pour l'unité et le soutien de la position du gonfalonier »<sup>203</sup>. Martin Kemp a d'ailleurs défendu l'idée d'une application littérale de cette métaphore et suggère que les cavaliers qui défendent l'étendard dans le projet de Léonard seraient les Florentins et non les Milanais<sup>204</sup>. La nature

<sup>197</sup> A. Cecchi, « Niccolò Macchiavelli o Marcello Virgilio Adriani ? Sul programma e l'assetto compositivo delle battaglie », *op. cit.*, p. 104.

<sup>198</sup> Ce choix iconographique repose sur l'identification métonymique entre l'homme, sa fonction, son titre, et les symboles matériels de l'étendard. F. Fehrenbach, « Much ado about nothing. Leonardo's *Fight for the Standart* », *op. cit.*, p. 402. Voir son analyse de l'étendard et ses fonctions symboliques. On reviendra sur les aspects dramatiques et narratifs de ce choix iconographique dans le chapitre 2, *infra*.

<sup>199</sup> M. Kemp, *Leonardo da Vinci. The Marvellous Works of Nature and Man*, Londres, Dent & Sons, 1981, p. 243-245.

<sup>200</sup> Le gonfalon est un type d'étendard dont l'axe est à l'horizontale par rapport à la hampe, il se porte donc verticalement et non horizontalement.

<sup>201</sup> C'est d'ailleurs probablement afin d'accentuer cet élément symbolique déterminant que la fresque ne suit guère les récits de la bataille qui avaient pourtant été indiqués au peintre : un memorandum racontant la bataille se trouve dans le *Codex Atlanticus* (f°202) ; existaient également le *Trophaeum Anglaricum* de Leonardo Dati, 1443 (accessible en ligne : <http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/volltexte/2013/2177>) et des récits de la bataille dans le *Rerum suo tempore gestarum commentarius* de Leonardo Bruni, l'*Historia fiorentina* de Poggio Bracciolini, les *Decadi* de Flavio Biondo. Le motif de l'étendard est bien cité cependant dans les *Commentari* de Neri Capponi. A. Cecchi, « Niccolò Macchiavelli o Marcello Virgilio Adriani ? Sul programma e l'assetto compositivo delle battaglie », *op. cit.*, p. 103-104.

<sup>202</sup> *Ibid.*, p. 402.

<sup>203</sup> « A plea for republican patriotism, unity and support of the Gonfaloniere's position ». F. Fehrenbach, « Much ado about nothing. Leonardo's *Fight for the Standart* », *op. cit.*, p. 402.

<sup>204</sup> M. Kemp, *Leonardo da Vinci. The Marvellous Works...*, *op. cit.*, p. 243-245.

métaphorique du sujet permet plus probablement de l'entendre de plusieurs manières : même s'il s'agit bien de l'étendard milanais, qui finira dans les salles du palais, c'est le gonfalon florentin qui, de manière figurée, demande également qu'on se batte pour sa défense.

Les sujets d'Anghiari et de Cascina ont été retenus pour leur capacité à susciter une adhésion patriotique, fondée sur des épisodes anciens, en fonction de l'actualité immédiate évoquée de manière indirecte par les deux histoires. Frederik Hartt a souligné que les deux batailles mettaient en valeur deux territoires vitaux pour l'économie florentine<sup>205</sup> : Cascina se trouve dans la vallée de l'Arno et Anghiari, près d'Arezzo, dans celle du Tibre. Ces deux zones sont encore ou ont été en rébellion contre Florence au moment de la commande. Le choix de la bataille d'Anghiari pourrait, selon Robert Carlucci<sup>206</sup>, rappeler la reconquête d'Arezzo en 1502 pour laquelle Soderini avait envoyé des hommes contre les entreprises de conquête menées par Pierre de Médicis et César Borgia. Toutefois, cette hypothèse, rejetée par Alessandro Cecchi, personnalise peut-être à l'excès le choix des sujets en le rapportant à l'action passée du nouveau chef de l'État<sup>207</sup>.

Le choix de la défaite des Pisans à Cascina en 1364 paraît quant à lui évidemment actuel dans les années 1500 : depuis 1494, la ville de Pise sujette à Florence s'est rebellée contre son autorité et une guerre est engagée. Le conflit dure déjà depuis une dizaine d'années avec des moments plus ou moins intenses de conflit : les premières années du XVI<sup>e</sup> siècle avaient été consacrées à la lutte contre César Borgia, mais Soderini prône de se recentrer sur le conflit prioritaire contre Pise. Léonard avait d'ailleurs été employé par la République en 1503-1504 pour inspecter des forteresses sur le territoire et pour organiser un projet titanesque de détournement de l'Arno pour isoler la cité pisane en asséchant son port et en noyant ses environs<sup>208</sup>. L'échec du projet d'ingénierie à l'automne 1504 impose de reprendre la guerre sous une autre forme. Le rappel de la bataille de Cascina<sup>209</sup> prend une valeur d'exhortation : il s'agit

---

<sup>205</sup> F. Hartt, « Leonardo and the Second Florentine Republic », *The Journal of the Walters Art Gallery*, 44, 1986, p. 95-116, p. 109.

<sup>206</sup> R. Carlucci, *The Visual Arts in the Government of Piero Soderini*, *op. cit.*, p. 359-469 sur les deux batailles. Pierre de Médicis avait cherché à reprendre sa place en attaquant son territoire aux côtés de Guidobaldo da Montefeltro en 1498 et de César Borgia en 1502.

<sup>207</sup> A. Cecchi réfute cette hypothèse, « Niccolò Macchiavelli o Marcello Virgilio Adriani ? Sul programma e l'assetto compositivo delle *battaglie* », *op. cit.*, p. 113. Il rejette également l'idée de Wilde selon laquelle il s'agirait d'une célébration des Capponi impliqués dans les deux victoires (*ibid.*, p. 108). Hypothèse de J. Wilde dans « The Hall of the Great Council of Florence », *op. cit.*, p. 80. Les batailles de la République ne sauraient célébrer une seule famille. À la toute fin du XVI<sup>e</sup> siècle, la famille Capponi fait toutefois réaliser un décor historique pour célébrer ses hauts faits, voir J. Kliemann, *Gesta dipinte*, *op. cit.*, p. 159-163 et S. Vassetti, *Palazzo Capponi sul lungarno Guicciardini e gli affreschi restaurati di Bernardino Poccetti*, Florence, Centro Di, 2001.

<sup>208</sup> Sur ce projet et ses modalités, voir P. Brioiist, *Léonard, homme de guerre*, *op. cit.*, p. 217-244.

<sup>209</sup> Il en est fait un récit dans la *Cronica* de Matteo et Filippo Villani et dans l'*Historia Florentini Populi*, traduite en italien en 1473 de Leonardo Bruni. Les extraits sont reproduits dans A. Cecchi, « Niccolò Macchiavelli o Marcello Virgilio Adriani ? Sul programma e l'assetto compositivo delle *battaglie* », *op. cit.*, p.107 et 110.

de redonner aux membres du Grand Conseil le désir et la volonté de reconquérir la cité pisane. L'iconographie du motif principal projeté par Michel-Ange, qu'on connaît par ses dessins<sup>210</sup> et grâce à la peinture en grisaille qu'a faite Aristotile da Sangallo dans les années 1540 **fig.28**, est centrée sur le moment où les soldats prennent les armes pour engager le combat. Le choix original de l'appel aux armes<sup>211</sup> prend sens dans ce moment militaire incertain : la victoire n'est pas acquise, mais à l'horizon, et l'exemple passé rassure quant à sa possibilité. Là encore, une lecture métaphorique sous-tend le récit de l'histoire : l'attaque lancée par surprise par les Pisans « présente la guerre comme un état d'urgence perpétuel »<sup>212</sup>, autant militaire que politique. L'injonction de se battre lancée par le messager aux soldats florentins exprime la nécessité d'un patriotisme vigilant et un engagement plein des citoyens et des soldats.

Étant donné les dates de la commande et les personnalités présentes dans le contexte de cette commande, certains, à l'instar de Nicolai Rubinstein, ont voulu voir l'influence de Machiavel, alors secrétaire de la seconde chancellerie florentine, dans le programme politique de ces batailles<sup>213</sup> : il est vrai qu'il développe dans ces mêmes années son projet de milice civique, contre la tradition de l'emploi des mercenaires<sup>214</sup>. L'idéal de la défense des *armi proprie* (les armes propres) aurait pu être souligné dans *La Bataille de Cascina* qui présente des soldats de tous âges qui semblent appartenir au peuple. Toutefois, l'hypothèse de Rubinstein, adoptée avec quelques variantes par Frank Zöllner<sup>215</sup>, va probablement trop loin en suggérant que *La Bataille d'Anghiari*, à travers le déchaînement des forces figuré par Léonard, représenterait la 'mauvaise' guerre des *condottieri*. Comme le rappelle Alessandro Cecchi, Anghiari et Cascina sont des batailles où les florentins sont guidés par des chefs de guerre mercenaires, qui ont joué leur rôle de manière compétente, en sauvant l'armée d'une position difficile<sup>216</sup>. L'interprétation de Rubinstein accorde peut-être trop de crédit aux idées de

<sup>210</sup> M. Hirst, « I disegni di Michelangelo per la Battaglia di Cascina (c. 1504) », dans *Tecnica e Stile : Esempi di pittura murale del Rinascimento italiano*, E. Borsook et F. Superbi Gioffredi (dir.), Cinisello Balsamo, Silvana, 1986, p. 43-49.

<sup>211</sup> Pour une analyse iconographique précise, voir *infra*, chapitre 2.

<sup>212</sup> « Cascina would have presented the war as a state of perpetual emergency ». J. C. Hughes, *Politics, Religion and the Lost Michelangelo*, PhD, Chapel Hill, University of North Carolina, 2004, p. 35.

<sup>213</sup> N. Rubinstein, « Machiavelli and the Mural Decoration of the Hall of the Great Council of Florence », dans *Musagetes. Festschrift für Wolfram Prinz*, R. Kecks (dir.), Berlin, Mann, 1991, p. 275-285. Machiavel est toutefois témoin lors de la signature du contrat de Léonard le 4 mai 1504, cela ne signifie pas forcément qu'il joue un rôle dans l'élaboration du programme.

<sup>214</sup> G. Sasso, *Niccolò Machiavelli. I. Il Pensiero politico*, op. cit., chap. III, « La questione dell'Ordinanza », p. 189-248 ; J.-L. Fournel, « Stratégies des citoyens. (La question des *armi proprie* chez Machiavel et Guicciardini) », dans *Les guerres d'Italie. Histoire, pratiques, représentations*, D. Boillet et M.-F. Piéjus (dir.), op. cit., p. 135-154.

<sup>215</sup> F. Zöllner, *La battaglia di Anghiari fra mitologia e politica, XXXVII Lettura vinciana 1997*, Florence, Giunti, 1998.

<sup>216</sup> A. Cecchi, « Niccolò Macchiavelli o Marcello Virgilio Adriani ? Sul programma e l'assetto compositivo delle battaglie », op. cit., p. 106-110

Machiavel et aux rapports entre le secrétaire florentin et le peintre, que les documents ne permettent pas d'établir<sup>217</sup>. Dans les deux batailles, c'est moins la manière de faire la guerre (armes propres ou mercenariat) que le but patriotique de la guerre qui est souligné avec la défense de l'étendard et la victoire à venir contre Pise. Alessandro Cecchi<sup>218</sup> a cependant également insisté sur l'idée que les deux batailles avaient pu être lues comme des victoires du parti guelfe et qu'elles auraient ainsi pu résonner pour Soderini comme des victoires du groupe oligarchique dont il était lui-même issu et qui s'était opposé tout au long du XV<sup>e</sup> siècle à la domination médicéenne.

*La Bataille de Cascina* **fig.28** pourrait encore comporter une autre allusion à l'actualité toute contemporaine. Sheila Barker<sup>219</sup> a proposé l'hypothèse que la main surgissant de l'eau au premier plan soit une référence historique à la noyade de Pierre II de Medicis, en exil depuis sa fuite de 1494. Celui-ci avait en effet péri dans les flots du Garigliano, près de Naples, à l'hiver 1503 en combattant auprès des Français contre les Espagnols. Puisqu'aucun récit relatif à la bataille de Cascina ne parle de noyade, l'explication pourrait être convaincante, d'autant que la sculpture du Christ Sauveur, commandée en 1502 pour la même salle, commémorait, comme on l'a dit, son expulsion le 9 novembre 1494<sup>220</sup>. Cette hypothèse<sup>221</sup> expliquerait ce détail iconographique apparemment contradictoire avec l'idée de la victoire à venir par la référence à l'ancien dirigeant : les deux mains tendues joueraient le rôle d'une allusion infamante<sup>222</sup>.

<sup>217</sup> L'absence de documents empêche d'établir une histoire de leur relation, même si les deux hommes se croisent à plusieurs reprises, notamment auprès de César Borgia. D'où le caractère expérimental de l'entreprise de P. Boucheron qui construit une évocation parallèle des deux hommes, unis par leur capacité à penser les mutations du temps présent. *Léonard et Machiavel*, *op. cit.*

<sup>218</sup> A. Cecchi, « Niccolò Macchiavelli o Marcello Virgilio Adriani ? Sul programma e l'assetto compositivo delle battaglie », *op. cit.*, p. 108-109. L'auteur met en avant la figure de Marcello Virgilio Adriani, premier chancelier de la République : par son érudition proche de la tradition de l'humanisme civique, ce personnage contribue à valider l'hypothèse que le programme adopte une lecture fidèle des chroniques et des histoires florentines utilisées comme source pour les deux événements. Il renforce l'hypothèse de la célébration véritable des capitaines présents – alors que les hypothèses de Hartt, Rubinstein et Zöllner insistent sur le rôle des idées de Machiavel et une potentielle critique des mercenaires. N. Rubinstein, « Machiavelli and the Mural Decoration of the Hall of the Great Council of Florence », *op. cit.* ; F. Zöllner, *La battaglia di Anghiari fra mitologia e politica*, *op. cit.* et F. Hartt, « Leonardo and the Second Florentine Republic », *op. cit.*

<sup>219</sup> S. Barker, « The drowning man in Michelangelo's *Battle of Cascina* », *Renaissance now ! The value of the Renaissance past in contemporary culture*, B. Dooley (dir.), Oxford, Lang, 2014, p. 19-37.

<sup>220</sup> A. Cecchi, « Niccolò Macchiavelli o Marcello Virgilio Adriani ? Sul programma e l'assetto compositivo delle battaglie », *op. cit.*, p. 102.

<sup>221</sup> Cependant, Sheila Barker pousse son hypothèse trop loin en affirmant que le sujet du Garigliano prend le pas sur celui de Cascina. « The Drowning Man in Michelangelo's *Battle of Cascina* », *op. cit.*, p. 26. L'approfondissement de son hypothèse mène, selon nous, à certains contresens : elle interprète le groupe de nus comme l'image des soldats malades de l'armée française pendant l'hiver 1503 à Garigliano. Leur nudité serait un signe de dénuement matériel et leur effort, selon elle pathétique, pour s'habiller, signifierait la décadence de l'armée française (*ibid.*, p. 28). Voir notre analyse de la composition, *infra*, chap. 2.

<sup>222</sup> *Ibid.*, p. 32. S. Barker la qualifie même d'image de revanche (« retaliatory image », p. 35). G. Ortalli, *La peinture infamante du XIII<sup>e</sup> au XVI<sup>e</sup> siècle*, Paris, Montfort, 1994. Toutefois, on verra *infra* (chap. 2) que le motif peut également prendre un sens métaphorique selon une lecture prônée notamment par J. C. Hughes. *Politics*,

Les deux batailles, projets immenses d'un point de vue politique et artistique, restent cependant inachevées : Léonard, sollicité fin 1503 commence à peindre à la fin de l'été 1504 mais sa tentative échoue; il avait seulement commencé le motif central de la mêlée des chevaux avec la lutte pour l'étendard, mais la dégradation rapide de la technique qu'il avait tenté d'utiliser met un coup d'arrêt à son travail. Il est en outre autorisé à partir à Milan auprès de Charles d'Amboise en octobre 1506. Michel-Ange pour sa part, quitte Florence pour Rome en 1505 sans avoir jamais dépassé le stade du carton<sup>223</sup>.

La République tombe en 1512 avec l'exil de Soderini et ne sera restaurée qu'un bref moment entre 1527 et 1530<sup>224</sup>. Les Médicis reviennent alors au pouvoir. Le gigantisme iconographique recherché par la République – Creighton Gilbert a parlé d'un « âge colossal » au début du XVI<sup>e</sup> siècle<sup>225</sup> – aussi bien avec la sculpture du *David* qu'avec les deux batailles, est révélateur de cette grande ambition de refondation politique. L'inachèvement des deux fresques, appelées à être les principales expressions du patriotisme républicain, apparaît *a posteriori* comme un symbole de cette expérience politique brutalement arrêtée.

## 2) Les Chambres du Vatican : l'horizon de la guerre

### Les premières Stanze : la peinture de l'histoire et son rapport au présent

Avant d'en venir à la commande de la seule véritable bataille<sup>226</sup>, celle de Constantin contre Maxence **fig.54**, présente dans les salles de réception du palais du Vatican, il convient de replacer la fresque dans son contexte politique et iconographique. La salle de Constantin est la quatrième des *Stanze* peintes par Raphaël et son atelier pour les papes Jules II et Léon X entre 1508 et 1520. Après la mort du maître, ce sont ses élèves, Jules Romain et Gianfrancesco Penni,

---

*Religion and the Lost Michelangelo*, *op. cit.*, chap. 4. Il pourrait sinon s'agir d'un motif de désespoir qui définit la bataille comme un moment de décision suprême, sur le modèle du Jugement dernier.

<sup>223</sup> Sur le carton, son iconographie, son histoire matérielle et son mythe, voir *infra* chapitre 2.

<sup>224</sup> Sur le devenir de la salle pendant le retour des Médicis entre 1512 et 1527, voir J. Wilde, « The Hall of the Great Council of Florence », *op. cit.*, p. 69.

<sup>225</sup> C. Gilbert, « A New Sight in 1500 : The Colossal », dans "All the world is a stage..." *Art and Pageantry in the Renaissance and Baroque*, B. Wisch et S.S. Munshower (dir.), *Papers in Art history from the Pennsylvania State University*, 2. vol., University Park, Pennsylvania State University, 1990, vol. 2, p. 396-415. D'après Frank Fehrenbach, il s'agirait des deux plus grandes fresques profanes jamais réalisées à cette date. « Much ado about nothing. Leonardo's *Fight for the Standart* », *op. cit.*, p. 398.

<sup>226</sup> La fresque dite de la *Bataille d'Ostie* dans la salle de l'Incendie du Bourg montre un combat à l'arrière-plan mais se concentre sur la présentation de prisonniers au pape Léon IV, sous les traits de Léon X, voir *infra*.

qui terminent en deux temps<sup>227</sup> cette dernière salle, achevée en 1524, alors que commence le pontificat de Clément VII<sup>228</sup>.

La question de la peinture politique commandée par les papes au début du XVI<sup>e</sup> siècle doit être considérée à partir de la position particulière du pontife au sein de l'échiquier européen : il est à la fois chef spirituel de la chrétienté et à ce titre, doté d'une autorité sur les autres souverains, mais aussi chef d'État et chef de clan<sup>229</sup>. Malgré une position de surplomb dans la politique italienne, il défend donc comme les autres princes ses intérêts particuliers, ceux de ses États comme ceux de sa famille (*casato*)<sup>230</sup>. Jules II puis Léon X ont pensé qu'ils devaient défendre leur territoire et préserver un certain équilibre dans la péninsule entre les différents partis. Ces deux ambitions parfois contradictoires expliquent leur politique « louvoyante »<sup>231</sup>. L'autorité morale supérieure du pape est mise à l'épreuve pendant les guerres d'Italie lorsque les ambitions des différents princes tendent à les placer dans une position d'adversaire politique. La réaffirmation de l'autorité pontificale grâce à la peinture devient alors une nécessité.

C'est le cas dès le début du conflit car la rencontre à l'hiver 1494 entre Alexandre VI Borgia et Charles VIII présente de fortes tensions : le souverain français entend obtenir le soutien du pape dans sa revendication du royaume de Naples, fief papal qui avait été accordé aux Aragon. Le pape n'entend pas céder mais sait que le roi et son armée sont extrêmement puissants. Alors qu'il a dû faire des concessions, Alexandre VI Borgia fait peindre dès l'année suivante (1495-1496) par Pinturicchio dans une loggia du château Saint-Ange<sup>232</sup> une série de six fresques, aujourd'hui détruites, illustrant sa rencontre avec le roi. La chronique monumentale, immédiate, donne une version idéale du séjour de Charles VIII à Rome en insistant sur son humilité face au pape, rectifiant partiellement l'histoire qui avait vu le pontife

---

<sup>227</sup> Il y a en effet interruption des travaux pendant le pontificat d'Adrien VI (1522-1523).

<sup>228</sup> R. Quednau, *Die Sala di Constantino*, *op. cit.*

<sup>229</sup> J.-M. Le Gall, *Les Guerres d'Italie (1494-1559). Une lecture religieuse*, *op. cit.*, p. 81.

<sup>230</sup> Si l'autorité papale, temporelle comme spirituelle, se fonde sur une série de principes théologico-politiques qui légitiment son pouvoir de manière pérenne, son iconographie est marquée par une relative variabilité : dès lors que le pouvoir passe d'un homme à un autre sans relation d'hérédité n'existe pas malgré la pérennité de la fonction un souci de conservation des œuvres commandées par les prédécesseurs. La continuité symbolique entre les papes n'est pas soulignée par une continuité iconographique : les décors peints par Piero della Francesca dans la Chambre de la Signature ont été détruits par Jules II. A. Nesselrath, *Raphaël et Pinturicchio : les grands décors des appartements du pape au Vatican*, Paris, Hazan, 2012, p. 28.

<sup>231</sup> J.-M. Le Gall, *Les Guerres d'Italie (1494-1559). Une lecture religieuse*, *op. cit.*, p. 91.

<sup>232</sup> Voir l'analyse comparée du déroulement des faits et leur représentation par J. de Jong, *The Power and the Glorification, Papal Pretensions and the Art of Propaganda in the 15<sup>th</sup> and 16<sup>th</sup> centuries*, University Park, Pennsylvania State University Press, 2013, « The Pope and the King : Alexander VI and Charles VIII of France », p. 29-43.



en position de faiblesse<sup>233</sup>.

Quand Jules II succède à Alexandre VI, le nouveau pape cherche à quitter les appartements de son prédécesseur et vient occuper les Chambres (*Stanze*) de l'étage supérieur : s'il fait d'abord appel à Pinturicchio, peintre d'Alexandre VI, le jeune Raphaël s'impose rapidement comme l'artiste à qui le pontife va progressivement confier l'ensemble des peintures de ces quatre salles. Seule la première d'entre elles, achevée en 1511, la Chambre de la Signature, qui servait de bibliothèque, a un programme iconographique indépendant de l'actualité. Pour les trois suivantes, le contexte contemporain des guerres d'Italie sous-tend directement la création des décors<sup>234</sup> et chaque salle adopte un dispositif différent pour articuler le rapport entre l'histoire passée et le contexte présent.

Le programme iconographique de la chambre d'Héliodore **fig.46-49** reflète directement les aléas de la politique de Jules II et notamment les revirements de la reconquête de Bologne, deuxième ville de ses États : André Chastel a pu parler de « chronique des épreuves subies par la puissance pontificale entre 1511 et 1512 »<sup>235</sup>. Alors que Bologne était contrôlée au début de son pontificat par la famille des Baglioni, potentats locaux soutenus par la France, le pape entend y rétablir sa pleine autorité : le plafond de la salle, commencé après la campagne de 1506-1507, montre dans le décor latéral des voûtes de petites scènes de triomphes en grisaille qui se font l'écho de la conquête de la ville par le pape en 1506<sup>236</sup>. Cependant, la décoration des parois, postérieure de quelques années, a lieu après 1511 et la nouvelle perte de Bologne. À cette période, Jules II est par ailleurs directement menacé par la tenue du concile schismatique de Pise, soutenu par les Français qui cherchent à le faire destituer<sup>237</sup>. Dans ce contexte extrêmement difficile, les lunettes des parois, réalisées entre 1511 et 1514, montrent des moments où l'intervention divine permet de surmonter des situations de péril : dans différents épisodes de l'Ancien Testament, de l'Antiquité ou du Moyen Âge, la présence de la figure du pape, par un portrait ou à travers un personnage qui en est le représentant, associe explicitement

---

<sup>233</sup> Alexandre VI avait fait des concessions au sujet du déroulement cérémoniel de la rencontre en dispensant le roi de lui baiser le pied. Il avait dû nommer des cardinaux désignés par le roi et donner des otages accompagnant la suite de l'expédition du roi vers le sud : son fils, le cardinal Cesar Borgia (qui s'échappe rapidement) et le prince Djem, fils du sultan. *Ibid.*, p. 37-38.

<sup>234</sup> Sur les *Stanze*, voir G. Cornini *et al* (dir.), *Raffaello nell'appartamento di Giulio II e Leone X*, Milan, Electa, 1993, part. A. Nesselrath, « La Stanza d'Eliodoro » p. 203-246 et F. Mancinelli et A. Nesselrath, « La Stanza dell'Incendio », p. 293-338. Voir aussi A. Chastel, *Le sac de Rome*, *op. cit.*, p. 77-92 ; P. L. De Vecchi, *Raphaël*, Paris, Citadelles et Mazenod, 2002, p. 153-194, A. Nesselrath, *Raphaël et Pinturicchio*, *op. cit.* et la synthèse utile de M. Rohlmann dans *Fresques italiennes du XVI<sup>e</sup> siècle, De Michel-Ange aux Carrache*, M. Rohlmann et J. Kliemann, Paris, Citadelles et Mazenod, 2004, p. 124-181.

<sup>235</sup> A. Chastel, *Le Sac de Rome*, *op. cit.*, p. 77.

<sup>236</sup> A. Nesselrath note qu'elles sont inspirées de l'arc de Titus. « La Stanza d'Eliodoro », dans *Raffaello nell'appartamento di Giulio II e Leone X*, G. Cornini *et al* (dir.), *op. cit.*, p. 216.

<sup>237</sup> J.-M. Le Gall, *Les guerres d'Italie (1494-1559). Une lecture religieuse*, *op. cit.*, p. 127-140.

le sens de l'épisode au contexte politique contemporain<sup>238</sup>. Dans deux d'entre elles, *L'Expulsion d'Héliodore* **fig.46** et *La Messe de Bolsena* **fig.47**, Jules II, portraituré, assiste directement à la scène. Il est représenté barbu, et ce signe physique, qu'il arbore à partir de 1511, est un signe explicite de mécontentement politique<sup>239</sup> puisque le pape avait promis de la raser lorsqu'il aurait recouvré ses États. La barbe du pape inscrit donc le moment historique, évoqué par la fresque, dans la perspective de son dépassement<sup>240</sup> : le pape « entoure le présent politique par l'histoire, présentée comme le fruit de la providence divine, et indique la voie pour l'action future »<sup>241</sup>. *La Messe de Bolsena*, scène de miracle eucharistique, réaffirme l'autorité du pape en matière de foi<sup>242</sup> et évoque ainsi l'espoir de reconquête de Bologne : Jules II s'était arrêté à Orvieto, ville où est conservé le corporal représenté dans l'épisode de 1263, lors de son départ en campagne pour aller prendre la capitale émilienne en septembre 1506, l'épisode place cette reconquête dans les objectifs de la politique pontificale.

De même, l'expulsion d'Héliodore qui s'est introduit dans le temple pour voler le trésor et l'arrêt d'Attila lancé dans l'invasion de l'Italie sont des « allusion(s) transparente(s) »<sup>243</sup> à la menace du patrimoine romain du pape et aux expéditions françaises en Italie. L'assimilation des Français aux Huns **fig.49** est d'autant plus aisée que la propagande italienne les présentaient comme des barbares étrangers ; Jules II reprend à son compte le mot d'ordre « Fuori i Barbari »<sup>244</sup>. La libération de saint Pierre **fig.48** s'entend comme une métaphore de la future délivrance du pontife : le pape Jules II, à travers la figure de Pierre, est directement évoqué par le motif de la chaîne brisée de l'apôtre. En effet, il avait été auparavant cardinal titulaire de l'église romaine de Saint-Pierre-aux-Liens où elle était conservée.

La légitimité des analogies proposées dans les images est alimentée par leurs échos dans les rituels qui accompagnent la politique contemporaine : Jules II se rendit immédiatement à

<sup>238</sup> P. De Vecchi note que les « événements interprétés comme des paradigmes de l'histoire de l'Église (sont) présentés comme la garantie de la sauvegarde de l'éternel renouvellement de l'alliance avec Dieu ». *Raphaël, op. cit.*, p. 173.

<sup>239</sup> Sur la barbe des papes, voir J.-M. Le Gall, *Un idéal masculin. Barbes et moustaches, XV<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles*, Paris, Payot, 2011, p. 26-29.

<sup>240</sup> « Implica che egli fa raffigurare un momento che desidera vedere superato ». A. Nesselrath, « La Stanza d'Elidoro », dans *Raffaello nell'appartamento di Giulio II e Leone X*, G. Cornini *et al* (dir.), *op. cit.*, p. 229. Jules II se rase la barbe après l'ouverture du concile de Latran V en mai 1512 et l'échec du concile schismatique de Pise.

<sup>241</sup> « Circonda così i presente politico con la storia presentata come frutto della provvidenza divina e indica la via per l'azione futura ». A. Nesselrath, « La Stanza d'Elidoro », dans *Raffaello nell'appartamento di Giulio II e Leone X*, G. Cornini *et al* (dir.), *op. cit.*, p. 222

<sup>242</sup> A. Chastel, *Le sac de Rome, op. cit.*, p. 78.

<sup>243</sup> *Ibid.*, p. 80.

<sup>244</sup> Sur l'interprétation antifrançaise de *L'Expulsion d'Héliodore*, voir J. Shearman, « The Expulsion of Heliodorus », dans *Raffaello a Roma*, colloque Rome 1983, Rome, Edizioni dell'Elefante, 1986, p. 75-88 qui voit même dans le cavalier chassant le profanateur une image du neveu de Jules II, Francesco Maria della Rovere, à cause des couleurs azur et or de son habit, qui composent l'héraldique des Della Rovere.

Saint-Pierre-aux-Liens après avoir appris la nouvelle de la reprise de Bologne en juin 1512 et en rentra le lendemain suivi d'un cortège triomphal<sup>245</sup>. De même, Léon X, qui lui succède en 1513, prend pour date de son *possesso*, jour où le pape prend possession de la basilique du Latran, la fête de Léon Le Grand, qui a arrêté l'avancée des Huns. Dans les différentes fresques, les personnages qui interpellent le spectateur du regard, comme les porteurs de la garde du pape, les *sediari*, dans la *Messe de Bolsena* **fig.47**, inscrivent la scène dans un rapport direct au présent.

Dans la chambre de l'Incendie du Bourg (1514-1517)<sup>246</sup>, réalisée sous son successeur Léon X **fig.50-52**, la signification politique contemporaine des fresques s'exprime bien plus ouvertement. Les histoires mettent toutes en scène Léon III et Léon IV et l'insertion du portrait commanditaire, Léon X, à la place de ses prédécesseurs homonymes fait lire la scène selon un prisme contemporain. La peinture du passé abandonne le caractère indirect ou allusif qu'elle avait dans la salle précédente pour une interprétation circonstancielle évidente exprimée par le discours des portraits. Les épisodes choisis témoignent d'un renversement de stratégie politique entre les deux pontificats : contrairement à la salle d'Héliodore, caractérisée par son accent martial et antifrçais, propre à Jules II, la salle de l'Incendie du Bourg célèbre sous le pontificat de Léon X l'instauration d'une période de paix et la conclusion d'une alliance avec le roi François I<sup>er</sup>. La scène de *L'Incendie du Bourg* **fig.50** où le pape éteint d'un signe de croix les flammes qui ravagent le quartier du Borgo est une métaphore de la paix recherchée par le pontife<sup>247</sup>. *Le Couronnement de Charlemagne* **fig.51** où les deux protagonistes principaux ont les traits du roi de France et du pontife montre le soutien du pape au roi dans sa quête pour le titre impérial. Sous le voile de l'histoire, la scène fait allusion au concordat signé entre le Saint-Siège et le royaume de France en 1515. La scène de *La Bataille d'Ostie*, **fig.52** qui rappelle un épisode du IX<sup>e</sup> siècle où des pirates sarrazins débarquent à l'embouchure du Tibre, annonce parallèlement la croisade que prône alors le pontife à partir de 1516<sup>248</sup>.

### **La Chambre de Constantin : l'évolution du programme**

La Chambre de Constantin<sup>249</sup>, la plus grande des quatre, réalisée en dernier, présente

---

<sup>245</sup> *Ibid.*, p. 232.

<sup>246</sup> F. Mancinelli et A. Nesselrath, « La Stanza dell'Incendio », dans *Raffaello nell'appartamento di Giulio II e Leone X*, G. Cornini et al (dir.), *op. cit.*, p. 293-338.

<sup>247</sup> *Ibid.*, p. 300.

<sup>248</sup> J.-M. Le Gall, *Les Guerres d'Italie (1494-1559). Une lecture religieuse*, *op. cit.*, p. 110.

<sup>249</sup> J. de Jong, *The Power and the Glorification, Papal pretensions and the Art of Propaganda in the 15<sup>th</sup> and 16<sup>th</sup> centuries*, *op. cit.*, 2013, p. 70-90. Sur le *spartimento* de la salle, voir P. Morel, « Fonction des systèmes décoratifs

plusieurs épisodes de la vie de l'empereur romain : de sa vision à sa conversion après la bataille remportée sous le signe de la Croix **fig.54**, la salle progresse vers la scène finale de la donation, où l'empereur accorde au pape Sylvestre la souveraineté sur les terres qui forment les États de l'Église. Ce programme qui orne toujours la salle n'était toutefois pas celui initialement pensé par Léon X, premier commanditaire de la salle<sup>250</sup>. C'est Clément VII qui introduit après l'interruption des années 1522-1523 les deux dernières scènes de la *Conversion* et de la *Donation* qui réorientent en fonction de l'actualité immédiate le sens de l'ensemble de la salle.

Auparavant, comme l'a montré Rolf Quednau, l'absence de la scène de la donation du projet de Léon X donnait un autre sens politique au cycle de Constantin : il s'agissait pour le pape à travers la figure de l'empereur de célébrer l'instauration d'une ère de paix, image de son propre pontificat dans la continuité de la Chambre de l'Incendie du Bourg<sup>251</sup>. La dissémination du motif du lion dans les détails militaires de la scène, notamment sur la selle de Constantin, entretenait le parallélisme entre le pape « léonin » et l'empereur romain. La scène de bataille faisait écho à la croisade pour laquelle militait Léon X, déjà évoquée dans la salle précédente avec la *Bataille d'Ostie*. La présence de la villa du pape, la villa Madama, à l'arrière-plan de la bataille suggérait l'actualité des enjeux de la scène historique.

Autour de 1520, le contexte change et la nouvelle conjoncture conduit le pape Clément VII à modifier le programme en le recentrant sur les fondements de l'autorité temporelle de la Papauté et son rapport à l'empereur<sup>252</sup>. L'introduction de la scène de la *Donation*, où l'empereur accorde au pape Sylvestre la souveraineté sur les terres autour de Rome, apparaît nécessaire. L'enquête de Lorenzo Valla qui avait démontré au XV<sup>e</sup> siècle que l'acte de la donation était un faux réalisé au VIII<sup>e</sup> siècle, qui auparavant ne circulait que sous forme manuscrite ou de manière limitée, est désormais largement reprise par les protestants : Ulrich von Hutten la publie en Allemagne en 1518-1519 et lui donne une large audience. Luther en tire parti pour dénoncer le détournement du pontife de son rôle spirituel au profit d'un pouvoir temporel.

Dans ce contexte polémique, la salle de Constantin grâce à un langage archéologique

---

et de l'ornement dans l'*invenzione* maniériste : réflexions autour de Francesco Salviati », dans *Programme et invention dans l'art de la Renaissance*, M. Hochmann, J. Kliemann, J. Koering et P. Morel (dir.), Rome / Paris, Académie de France à Rome / Somogy, 2008, p. 285-306, part. p. 287-288.

<sup>250</sup> Au sujet de l'évolution du programme, voir les analyses de R. Quednau, *Die Sala di Constantino*, *op. cit.*, p. 384-398 sur le programme de Léon X et p. 447-463 pour celui de Clément VII.

<sup>251</sup> *Ibid.*, p. 388.

<sup>252</sup> Même si la salle semble à première vue moins dépendante du contexte, notamment à cause de ses sujets anciens et du caractère extensif de la reconstruction du langage antique, A. Chastel note qu'il y a « une pointe très précise d'actualité à déceler ». *Le sac de Rome*, *op. cit.*, p. 88.

très riche<sup>253</sup> réaffirme avec clarté les fondements historiques de la position politique contemporaine des papes. La rigueur érudite du langage de Raphaël et son atelier joue un rôle décisif dans la capacité des scènes à imposer le sentiment de leur vérité<sup>254</sup>. Les scènes historiques ne mêlent plus les époques de manière fluide comme les précédentes *Stanze*, elles s'entendent néanmoins dans un rapport direct avec le présent, que construit la série des pontifes placés dans des niches de part et d'autre des histoires de Constantin<sup>255</sup> ; ceux-ci apparaissent comme les légitimes continuateurs de l'autorité impériale transmise au pouvoir pontifical. Dans la seconde version de la salle, l'insertion du portrait de Clément VII en Sylvestre, selon la pratique déjà vue dans la chambre de l'Incendie du Bourg, renforce encore l'interprétation contextuelle du message politique du *Baptême* et la *Donation*. La rencontre dans les deux histoires entre le pape et l'empereur<sup>256</sup> se lit alors comme le souhait, encore possible en 1523-1524, d'établir des rapports harmonieux avec Charles Quint, élu en 1519<sup>257</sup>.

La suite des *Stanze* déploie donc l'« arsenal théologico-politique mobilisé par la monarchie pontificale durant les guerres d'Italie »<sup>258</sup> et au sein de celles-ci, la salle de Constantin s'affiche comme « la revendication la plus autoritaire qui ait jamais été faite de la légitimité des prétentions pontificales »<sup>259</sup> sur ses propres États et par rapport à l'Empire. La situation internationale, les troubles internes aux États pontificaux et l'ébranlement théologique que constitue la naissance de la Réforme suscitent cette réaffirmation de l'autorité pontificale par la peinture. Le grand langage à l'antique élaboré par Raphaël pour cette salle répond ainsi à cette ambition et la traduit avec vigueur. La volonté qu'ont eu les lansquenets lors du sac de Rome d'y inscrire le nom de Luther et celui de Charles Quint en témoigne<sup>260</sup>.

<sup>253</sup> Voir l'analyse détaillée de R. Quednau, *Die Sala di Constantino*, *op. cit.*, p. 334-340 et 352-366.

<sup>254</sup> *Ibid.*, p. 510 ; P. Fehl, « Raphael as a Historian : Poetry and Historical Accuracy in the Sala di Costantino », *Artibus et historiae*, vol. 14, n°28, 1993, p. 9-76.

<sup>255</sup> P. Morel, « Fonction des systèmes décoratifs et de l'ornement dans l'*invenzione* maniériste : réflexions autour de Francesco Salviati », *op. cit.*, p. 288.

<sup>256</sup> R. Quednau note que les deux thématiques étaient seulement juxtaposées dans le premier programme. *Die Sala di Constantino*, *op. cit.*, p. 447.

<sup>257</sup> *Ibid.*, p. 459-461.

<sup>258</sup> J.-M. Le Gall, *Les guerres d'Italie (1494-1559). Une lecture religieuse*, *op. cit.*, p. 207. Comme le rappelle l'auteur, les guerres d'Italie ne sont pas des guerres laïcisées, mais des conflits où la « rhétorique religieuse (...) légitime la guerre », où « les discours eschatologiques circulent » (p. 200) : les décors commandés par le pape le montrent avec le plus d'évidence, mais cette rhétorique est également partagée dans les autres États. Ce ne sont évidemment pas pour autant des guerres de religion (p. 200). L'historiographie des guerres d'Italie, à la suite de Machiavel et Guichardin, a été marquée par une lecture politique et sécularisée de l'histoire, qui omet souvent la part des justifications et des ressorts religieux dans les conflits (p. 203).

<sup>259</sup> A. Chastel, *Le Sac de Rome*, *op. cit.*, p. 83.

<sup>260</sup> C. Guichard, *Graffiti. Inscrive son nom à Rome, (XVI<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> s.)*, Paris, Seuil, 2014, p. 39-48 et A. Nesselrath, *Raphaël et Pinturicchio*, *op. cit.*, p. 189-190.

### 3) La Bataille de Titien et l'iconographie de la République de Venise

#### *La Bataille de Spolète dans la tradition de la salle du Grand Conseil*

*La Bataille de Spolète (1155)*<sup>261</sup>, peinte par Titien vers 1538, mais dont la commande avait été décidée dès 1513, a disparu dès 1577 dans le grand incendie du palais des Doges. Son iconographie est néanmoins connue assez précisément d'après ses copies ou ses dérivations<sup>262</sup> : une gravure anonyme des années 1540 conservée à l'Albertina de Vienne **fig. 73**, une gravure de Giulio Fontana de 1569 **fig.74** et une copie peinte de Leonardo Corona conservée aux Offices<sup>263</sup>. Un dessin préparatoire est également conservé au Louvre **fig.72**. Contrairement aux précédents exemples, il ne s'agit pas d'une commande nouvelle, mais bien de la « restauration » d'une œuvre plus ancienne dont le sujet iconographique est donné à peindre à nouveau. Comme l'a montré Patricia Fortini Brown<sup>264</sup>, le terme *ristaurare* ne signifie pas pour les Vénitiens faire réparer une œuvre ancienne, mais en commander une nouvelle qui en conserve le sujet. La bataille de Spolète fait partie du cycle de vingt-deux scènes qui ornait la salle du Grand Conseil du palais des Doges de Venise depuis le *Trecento*<sup>265</sup>. Le combat avait d'abord été confié au peintre gothique Guariento, mais, à cause de la dégradation de la fresque, l'œuvre abîmée fut refaite sur toile<sup>266</sup> : on sait que Pérugin fut approché à ce sujet à la fin du XV<sup>e</sup> siècle<sup>267</sup>, mais le projet finalement n'aboutit pas. La commande d'une nouvelle représentation de Spolète s'inscrit donc, non dans le temps de l'actualité, mais dans le temps long de l'iconographie de la

---

<sup>261</sup> Sur la toile, E. Tietze-Conrat, « Titian's *Battle of Cadore* », *Art Bulletin*, XXVII, 1945, p. 205-208 et « Titian's design for the *Battle of Cadore* », *Gazette des Beaux-Arts*, 6, XXXIV, 1948, p. 237-242 ; E. Panofsky, *Titian. Questions d'iconographie*, Paris, Hazan, 1990 (1969), p. 249-253 ; H. Wethey, *The Complete Paintings of Titian*, 3 vol., Londres, Phaidon, III. *The Mythological and Historical Paintings*, 1975, p. 47-52 et 225-232 ; C. Hope, « Titian's role as official painter to the Venetian Republic », dans *Tiziano e Venezia*, N. Pozza (dir.), *op. cit.*, p. 300-305 ; P. Meilman, « Historical Tradition and Political Strategy : Titian's Battle Painting », dans *Titian, Materiality, Likeness, "Istoria"*, J. Woods-Marsden (dir.), Turnhout, Brepols, 2007, p. 97-111 ; L. Puppi (dir.), *La battaglia di Cadore, 2 marzo 1509*, colloque Pieve di Cadore 2009, Milan, Alinari, 2010 et part. *id.*, « Una battaglia per Tiziano », p. 192-201.

<sup>262</sup> Sur celles-ci, voir notamment E. Tietze-Conrat, « Titian's *Battle of Cadore* », *Art Bulletin*, 27, 1945, p. 205-208 et « Titian's design for the *Battle of Cadore* », *Gazette des Beaux-Arts*, 6, XXXIV, 1948, p. 237-242.

<sup>263</sup> Nous n'avons pas trouvé d'image correcte de ce tableau et ne l'avons donc pas reproduit.

<sup>264</sup> Le style du peintre change mais les données iconographiques de la scène précédente sont généralement conservées. *Venetian Narrative Painting in the Age of Carpaccio*, New Haven, Yale University Press, 1988, p. 85-86 et p. 261-265 sur les états successifs du décor de la salle du Grand Conseil.

<sup>265</sup> F. Wickhoff, « Der Saal des grossen Rathes zu Venedig in seinem alten Schmucke », *Repertorium für Kunstwissenschaft*, VI, 1883, p. 1-37 et G. Agosti, « Sui teleri perditi del Maggior Consiglio », *Ricerche di storia dell'arte*, 30, 1987, p. 61-87.

<sup>266</sup> C'est pourquoi Marcantonio Michiel parle de « l'istoria de Spolito nel consiglio de Venetia, la qual istoria Titiano coperse ». *Notizia di opere del disegno*, Vienne, 1888, p. 34.

<sup>267</sup> G. B. Lorenzi, *Monumenti per servire alla storia di Palazzo Ducale di Venezia*, 1867-1868, document du 4 août 1494, p. 111, n°237.

République vénitienne. Elle en illustre un des mythes politiques majeurs, celui de la Paix de Venise<sup>268</sup>.

Cette série d'épisodes raconte le conflit qui oppose au milieu du XII<sup>e</sup> siècle le pape Alexandre III à l'empereur germanique Frédéric Barberousse et sa résolution grâce à l'intervention vénitienne. L'action diplomatique et militaire du doge Ziani en faveur du pape avait permis que l'empereur se soumette finalement et qu'il signe la paix en 1177 à Venise. Le cycle démontre la loyauté de Venise envers le pape, alors contesté par plusieurs anti-papes soutenus par l'empereur, et son indépendance par rapport à l'empire. Elle exprimait également la capacité de la République à traiter à égalité avec les deux puissances. En outre, c'est à la suite de cette intervention que le pape accorda au doge certains des symboles les plus prestigieux de sa charge, notamment l'anneau qui sert dans la cérémonie de mariage avec la mer (la Fête de la Sensa)<sup>269</sup>. Refaites depuis plusieurs siècles, les peintures qui illustraient cette séquence politico-militaire possédaient pour les Vénitiens la force de preuves historiques<sup>270</sup> : la perpétuation du programme iconographique de la salle était décisif pour la mémoire de cet événement vu comme fondateur.

L'épisode militaire de la bataille de Spolète, cinquième temps dans le cycle de vingt-deux épisodes, est toutefois secondaire au sein de l'ensemble, puisque les Vénitiens n'y jouent pas de rôle direct : la bataille, qui met aux prises le pape et l'empereur, près de la ville ombrienne qui appartient aux États pontificaux, sert d'arrière-plan à l'intervention vénitienne entre les deux partis, figurée dans les scènes suivantes<sup>271</sup>. La bataille est une scène préparatoire, qui souligne la puissance de l'empereur, qui ose se poser en égal du pape en demandant un tribut à la ville<sup>272</sup>.

Bien que Titien obtienne cette commande en 1513, il ne la réalise que vingt-cinq ans plus tard, à la suite de menaces de pénalités financières<sup>273</sup>. Occupé par de nombreux autres commanditaires, Titien avait entretemps néanmoins livré une autre œuvre destinée au même

---

<sup>268</sup> W. Wolters, *Storia e politica nei dipinti di Palazzo Ducale : aspetti dell'autocelebrazione della Repubblica di Venezia nel Cinquecento*, Venise, Arsenale, 1987, p. 162-178. Sur d'autres aspects de l'image de la République, voir E. Crouzet-Pavan, *Venise triomphante, Les horizons d'un mythe*, Paris, Albin Michel, 1999 et D. Rosand, *Myths of Venice, the figuration of a state*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 2001.

<sup>269</sup> E. Crouzet-Pavan, *Venise triomphante, Les horizons d'un mythe, op. cit.*, chapitre 2.

<sup>270</sup> P. Fortini-Brown, « Painting and History in Renaissance Venice », *Art history*, 7, 1984, p. 263-294.

<sup>271</sup> P. Meilman rappelle la chronologie des faits : la bataille est antérieure d'une vingtaine d'années à la signature du traité de paix. P. Meilman, « Historical Tradition and Political Strategy : Titian's Battle Painting », dans *Titian, Materiality, Likeness, Istorica*, J. Woods-Marsden (dir.), Turnhout, Brepols, 2007, p. 97-111, étude des sources sur la Paix de Venise, p. 97-99.

<sup>272</sup> *Ibid.*, p. 99.

<sup>273</sup> G. B. Lorenzi, *Monumenti, op. cit.*, p. 219, n°462.

ensemble, *La Soumission de l'empereur* terminée en 1523<sup>274</sup>, qui disparaît également dans l'incendie de 1577.

### **Cadore ? Fortune d'une légende historiographique**

Bien que le sujet de Spolète soit attesté par l'ensemble des documents contemporains, une autre hypothèse d'identification du sujet de l'œuvre a été proposée et longtemps défendue par certains historiens de l'art. C'est à partir d'une notation de Carlo Ridolfi dans les *Maraviglie dell'arte*, au milieu du XVII<sup>e</sup> siècle<sup>275</sup>, que s'est développée une seconde identification du sujet : à en croire l'historiographe il s'agirait de la représentation de la victoire vénitienne de Cadore en novembre 1508<sup>276</sup>. La victoire médiévale de l'empereur en Italie centrale, initialement prévue, aurait donc été remplacée par une défaite moderne infligée à l'armée de son lointain successeur par les Vénitiens<sup>277</sup>. Lancée par Ridolfi, cette identification a été soutenue par différents historiens, notamment Erwin Panofsky<sup>278</sup> et plus récemment Lionello Puppi<sup>279</sup>. Malgré sa faible vraisemblance, comme l'a montré Harold Wethey<sup>280</sup>, elle a néanmoins largement perduré. La fortune critique de cette seconde identification légendaire mérite qu'on s'y arrête, car elle invite à réfléchir au rapport du sujet politique au présent de la commande et aux mécanismes d'interprétation de l'œuvre d'art.

Il faut pour commencer revenir au texte de Ridolfi. Tous les documents précédents que l'on connaît attestent que le sujet original est la bataille de Spolète : Michiel le rappelle en

---

<sup>274</sup> H. Wethey, *The Complete Paintings of Titian*, 3 vol., III. *The Mythological and Historical Paintings*, Londres, Phaidon, 1975, p. 233. Son fils Orazio Vecellio réalise également dans les années 1560 une autre bataille du cycle de la Paix de Venise, la deuxième scène, qui est une bataille entre les impériaux et les citoyens romains. *Ibid.*, p. 232 et G. Agosti, « Sui teleri perditi del Maggior Consiglio », *op. cit.*, p. 75.

<sup>275</sup> C. Ridolfi, *Le Maraviglie dell'arte*, éd. 1914-1915, I, p. 165-166. Texte en annexe.

<sup>276</sup> Ridolfi n'évoque pas du tout Spolète.

<sup>277</sup> Vasari pour sa part se trompe lourdement en parlant de la « bataille de Chiaradadda », c'est-à-dire de la bataille d'Agnadel (1509), puisqu'il s'agit de la plus lourde défaite que les Vénitiens aient jamais subie. Vasari, *Vies*, X, p. 26. Certains, comme H. Wethey, y ont vu une malveillance volontaire et une forme d'ironie. H. Wethey, *The Complete Paintings of Titian*, III, *op. cit.*, p. 225.

<sup>278</sup> E. Panofsky, *Titien. Questions d'iconographie*, Paris, Hazan, 1990 (1969), p. 249-253.

<sup>279</sup> L. Puppi (dir.), *La battaglia di Cadore, 2 marzo 1509*, actes colloque Pieve di Cadore 2009, Milan, Alinari, 2010.

<sup>280</sup> Voir le bilan proposé dans *ibid.*, p. 47-52 et 225-232 : il y retrace l'ensemble de la controverse historiographique sur le sujet représenté et s'oppose aux partisans de l'hypothèse de Cadore. Voir également son article méthodologique : « Tiziano e la decorazione della sala del maggior consiglio nel Palazzo ducale di Venezia », dans *Problemi di metodo, condizioni di esistenza di una storia dell'arte*, actes colloque CIHA, L. Vayer (dir.), Bologne, Clueb, 1982, p. 177-183.



1530<sup>281</sup>, Dolce le sous-entend dans son *Dialogue de la peinture* (1557)<sup>282</sup>, Sansovino le confirme en 1581<sup>283</sup>. Ridolfi, soixante-quinze ans après la disparition de l'œuvre dans l'incendie du palais décrit cependant avec une grande assurance la bataille comme la victoire des Vénitiens à Cadore. Il ne semble pas s'agir d'une erreur de nature documentaire comme cela arrive chez les historiographes. Le remplacement de Spolète par Cadore constitue une véritable relecture du sujet de l'œuvre, suite à l'oubli possible du sujet original. Près de soixante quinze ans se sont cependant écoulés depuis l'incendie de 1577 et davantage encore depuis la réalisation de la toile de Titien. Entretemps, le programme de décoration de la salle du Grand Conseil a été largement modifié, comme on l'étudiera dans un prochain chapitre<sup>284</sup> : après l'incendie, la Paix de Venise a vu sa place largement réduite. Comme le souligne Wethey, « la seule raison possible pour justifier cette confusion est que Cadore (est) le lieu de naissance de Titien et que le lieu de la *Bataille* est lui aussi montagneux »<sup>285</sup>. C'est donc par une projection biographique de l'origine du peintre sur le paysage de la bataille que Ridolfi transforme le sujet<sup>286</sup>. Le remplacement est d'autant plus facile que la bataille de Cadore faisait partie des nouveaux épisodes historiques célébrés au plafond du Grand Conseil **fig.190** depuis 1577<sup>287</sup>.

Dans son texte, Ridolfi rehausse la renommée de la *Bataille*, disparue et déjà mythifiée du fait même de sa disparition, par l'établissement d'une affinité patriotique du peintre avec le lieu où se déroule l'action. Il insiste largement sur la connexion sentimentale entre le peintre et le sujet : « (Titien) peignit le lieu naturel de sa patrie avec le château posé au dessus de hautes montagnes »<sup>288</sup>, établissant un lien étroit en amour du pays natal, gloire militaire de la

<sup>281</sup> Il parle de « l'istoria de Spolito nel consiglio de Venetia, la qual istoria Titiano coperse ». M. Michiel, *Notizia di opere del disegno*, Vienne, 1888, p. 34.

<sup>282</sup> Dans le *Dialogo della pittura* (1557), Lodovico Dolce parle de la scène de l'excommunication de Frédéric Barberousse et de la bataille De Titien qui lui fait face. Implicitement, il présente les deux scènes comme les étapes d'un même récit et ne fait pas mention d'une autre identification. *Dialogue de la peinture*, éd. L. Fallay d'Este, Paris, Klincksieck, 1996, p. 69.

<sup>283</sup> F. Sansovino, *Venetia, città nobilissima et singolare*, Venise, 1581, f°125v.

<sup>284</sup> Voir à ce sujet W. Wolters, « Der Programmentwurf zur Dekoration des Dogenpalatstes nach dem Brand vom 20. Dezember 1577 », *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 12, 1965/1966 (1966), 3/4, p. 271-318 et *Storia e politica nei dipinti di Palazzo Ducale*, op. cit., p. 171 et ss, voir chapitre 4, *infra*.

<sup>285</sup> « L'unica ragione possibile per giustificare una tale confusione è che Cadore era il luogo di nascita di Tiziano, e che il luogo della Battaglia è anch'esso montuoso ». « Tiziano e la decorazione della sala del maggior consiglio nel Palazzo ducale di Venezia », op. cit., p. 179.

<sup>286</sup> Ridolfi ne s'embarrasse pas d'incohérence puisqu'il semble identifier les étendards aux trois lions rajoutés par Fontana à ceux de Venise, alors que le lion de saint Marc est ailé, qu'il n'est pas dans cette position passante, ni présente en groupe. C. Ridolfi, *Le Maraviglie dell'arte*, I, p. 165. Wethey, *The Complete Paintings of Titian*, III, op. cit., p. 48.

<sup>287</sup> La toile de Bassano ne reprend aucun élément iconographique de celle de Titien, dernier argument pour penser qu'il n'y a pas de lien original entre la bataille de Titien et le combat de Cadore. Cette toile présente en revanche les armoiries des Corner et de Bartolomeo d'Alviano, que Panofsky identifie à tort dans celle de Titien.

<sup>288</sup> « Finse il sito naturale del suo paese col Castello sopra d'alto monte collocato ». *Le Maraviglie dell'arte*, éd. 1914-1915, I, p. 165.

République et virtuosité picturale. La biographie du peintre s'ouvrait d'ailleurs par une évocation des montagnes sublimes de la région de Cadore<sup>289</sup> : Ridolfi exploite cette donnée biographique comme un *topos* qui associe implicitement génie du lieu et exceptionnalité de l'artiste<sup>290</sup>. La mémoire encore vive de la bataille de 1508 et le panégyrique du peintre se renforcent l'un l'autre. Ridolfi est-il l'inventeur ou seulement le relai de cette légende de Cadore pour la bataille de Titien ? Il est difficile d'y répondre : elle semble en tout cas le fruit d'une conjonction au milieu du XVII<sup>e</sup> siècle entre l'oubli de la cohérence de l'ancien décor de la Paix de Venise, la mémoire vive de la victoire de Cadore et l'émergence d'une célébration individuelle des peintres vénitiens et particulièrement de Titien.

Les historiens de la peinture ont parfois suivi Ridolfi, car les siècles passant, on a accordé un crédit documentaire à une source devenue entretemps ancienne. Leurs travaux montrent une tentative pour historiciser la légende de Cadore ; malgré la fragilité ou l'in vraisemblance des arguments avancés, la persistance de cette hypothèse témoigne de la force de la légende d'une *Bataille de Cadore*. Cette durabilité témoigne de certains biais historiographiques dans l'étude de la peinture politique, et amène à s'interroger sur la manière de considérer le rôle du commanditaire, celui de l'artiste et du contexte dans la définition du sujet iconographique.

La persistance de l'hypothèse de Cadore repose sur une vision extrêmement personnalisée des mécanismes de la commande politique. Depuis Crowe et Cavalcaselle à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>291</sup>, les partisans de Cadore insistent sur la figure du doge Andrea Gritti pour expliquer le changement de sujet<sup>292</sup> : très antigermanique, il aurait voulu pour cette raison infléchir le sujet initial, d'autant qu'il avait joué un rôle personnel dans la campagne de Cadore au début du siècle. Les historiens ont donc personnalisé le choix du sujet de Cadore en le renvoyant à un choix individuel du doge. Panofsky parle de « malicieux plaisir »<sup>293</sup> de Gritti à voir le renversement de la victoire impériale en défaite. L'histoire devient invraisemblable et proprement romanesque, d'autant que le nœud légendaire venu de Ridolfi de la connexion

---

<sup>289</sup> *Ibid.*, p. 152. « Pieve è picciolo Castello situato ne' confini del Friuli, capo di sette Comuni di Cadore, cinto d'ogn'intorno d'inaccessibili monti e da profonde Valli, ove la Piave, famoso torrente, tal' hora con le disfatte nevi acesce tanto se stesso, che sdegnando l'ampiezza del proprio letto, superbo rompe gli argini, furibondo abbatte le vicine case, e i campi interi ne porta seco ».

<sup>290</sup> Inspirés des récits hagiographiques, les vies d'artistes reprennent les mêmes *topoi* qui soulignent le caractère héroïque du personnage ; la naissance et l'enfance en sont un des moments privilégiés. E. Kris et O. Kurz, *L'image de l'artiste : légende, mythe et magie*, Paris, Rivages, 1987, p. 38-53.

<sup>291</sup> H. Wethey, « Tiziano e la decorazione della sala del maggior consiglio », *op. cit.*, p. 179.

<sup>292</sup> Panorama de la période chez M. Tafuri, « *Renovatio urbis* » : *Venezia nell'età di Andrea Gritti, (1523-1538)*, Rome, Officina Edizioni, 1984.

<sup>293</sup> E. Panofsky, *Titien. Questions d'iconographie*, *op. cit.*, p. 253.

directe entre le peintre et la bataille est vu comme une “preuve” supplémentaire en faveur du changement du sujet<sup>294</sup>. La défense de *Cadore* suppose ainsi de considérer les décisions personnelles du doge et du peintre comme décisives : c’est surestimer le rôle personnel du doge dans la politique artistique<sup>295</sup> et la liberté et le poids de l’artiste, même lorsqu’il est aussi célèbre, dans la sélection des sujets. C’est enfin sous-estimer l’attachement aux sujets traditionnels de la Paix de Venise au profit d’une adaptation immédiate de la peinture politique au contexte contemporain<sup>296</sup>. L’idée que la peinture politique de la République se soit longtemps attachée à la chronique de la Paix de Venise, dont certains épisodes, comme *Spolète*, ne sont que des prémisses d’où les Vénitiens sont même absents est effectivement un cas original. Le fait de vouloir ancrer ce choix du sujet dans les années 1530 témoigne d’un certain fétichisme du contexte dont les historiens cherchent parfois trop systématiquement à trouver l’écho dans la peinture. Déjà, pour le moment de la commande en 1513, les interprétations circonstanciées de la bataille n’ont pas manqué<sup>297</sup> : à l’aune de la situation politique vénitienne des années 1510, après le traumatisme d’Agnadel et de la Ligue de Cambrai, les historiens contemporains ont pu affirmer que la *Bataille* de Titien en était un reflet, au moins une allusion, ou une transfiguration dans un passé lointain<sup>298</sup>. Si les projections psychologiques ne peuvent jamais être exclues, la commande de la bataille de Titien s’inscrit dans la continuité de l’iconographie historique de la République, conçue comme la répétition des images de la Paix de Venise. Il convient donc de tenir à distance le caractère circonstanciel de la commande. Ce n’est qu’après l’incendie de

---

<sup>294</sup> Puppi réfute la responsabilité de Gritti et attribue l’ambiguïté voire le changement à Titien lui-même. L. Puppi, « Una battaglia per Tiziano » dans *idem* (dir.), *La battaglia di Cadore, 2 marzo 1509, op. cit.*, p. 195.

<sup>295</sup> W. Wolters, *Storia e politica nei dipinti di Palazzo Ducale, op. cit.*, p. 77 et 82.

<sup>296</sup> La force de la légende de Cadore a conduit ses partisans à échaffauder une hypothèse qui ressemble par certains aspects à une théorie du complot, notamment autour de la question de l’inscription : en effet, Sansovino indique que cette toile était la seule qui n’était pas accompagnée d’une inscription (*Venetia, città nobilissima et singolare, Venise, 1581, f°125v*. « Et sotto non vi si leggeva nulla »). L’absence de légende a été interprétée par les partisans de Cadore comme une volonté de ne pas afficher le véritable sujet de l’œuvre, de manière à ne pas vexer le nouvel empereur Charles Quint (E. Panofsky, *Titien. Questions d’iconographie, op. cit.*, p. 253). L’hypothèse d’un sujet partiellement dissimulé, ou tenu à demi secret, néglige la qualité évidente de publicité et de célébration à laquelle vise la peinture politique. Pour Patricia Meilman, cette absence d’inscription pourrait être une manière de rectifier l’erreur chronologique de positionnement de cette histoire au sein de l’ensemble. Ce serait donc au contraire une manière d’assurer une meilleure cohérence de l’ensemble de la Paix de Venise. « Historical Tradition and Political Strategy : Titian’s Battle Painting », *op. cit.*, p. 98-100.

<sup>297</sup> Ainsi, la bataille de Titien a peut-être été trop rapprochée de la gravure de la *Submersion de Pharaon*, v. 1515, dans laquelle l’épisode biblique figure la punition des ennemis de Venise alliés contre elle dans la Ligue de Cambrai, et noyés dans la lagune protectrice à l’image de l’armée du monarque. L. Olivato, « *La Submersion di Pharaone* », dans *Tiziano e Venezia*, N. Pozza (dir.), Vicence, Neri Pozza, 1980, p. 529-237.

<sup>298</sup> Voir par exemple cette affirmation de P. Meilman : « In 1513 (...) a large battle scene would immediately bring to mind Agnadello ». « Historical Tradition and Political Strategy : Titian’s Battle Painting », *op. cit.*, p. 103. L’interprétation très contextualisante de J.-P. Pantalacci qui voit dans *Spolète* une manière de projeter sur le passé le traumatisme des guerres contemporaines et notamment de la défaite d’Agnadel est peu convaincante. Il oublie la cohérence prééxistante du cycle peint et ne tient pas compte du délai entre la commande (1513) et la réalisation (1538). « L’écho des événements politico-militaires dans l’iconographie vénitienne du début du XVI<sup>e</sup> siècle », *Cahiers de la Méditerranée*, 83, 2011, p. 91-99, p. 94.

1577 qu'a été élaborée une nouvelle histoire triomphale de la République, plus ample chronologiquement, et composée exclusivement de ses victoires directes<sup>299</sup>. Dans cette évolution ultérieure, la scène de Spolète est effectivement abandonnée comme tous les épisodes secondaires de la Paix de Venise.

L'historiographie originale de la *Bataille* de Titien nous renseigne sur les mécanismes qui président à la construction mémorielle et historique des peintures ; ces batailles, qui résultent d'une construction idéologique donnée, sont en réalité susceptibles d'être plus tard le support d'autres discours ou représentations. Tout comme le *Portrait d'homme en armure* de Savoldo du Louvre a pu être pris dès la fin du XVI<sup>e</sup> siècle – et ce pendant plusieurs siècles – pour un portrait de Gaston de Foix<sup>300</sup>, la *Bataille de Spolète* de Titien a pu être considérée comme celle de Cadore. Les identifications légendaires ne sont pas rares, notamment dans les sujets militaires qui touchent des enjeux politiques et identitaires forts et pourtant susceptibles de varier dans le temps. Ce phénomène témoigne de la « plasticité mémorielle »<sup>301</sup> des événements, mais aussi des peintures qui en sont le support et le vecteur. Si la bataille de Titien a pu faire l'objet de ces identifications successives, c'est également parce que le peintre a traité le sujet, non comme le récit d'un événement particulier, mais comme un sujet générique<sup>302</sup>. Les multiples incertitudes quant aux armoiries présentes dans la scène, qui n'ont pas été entièrement résolues<sup>303</sup>, indiquent que Titien n'a pas accentué l'identification historique évidente des

---

<sup>299</sup> W. Wolters, « Der Programmentwurf zur Dekoration des Dogenpalastes », *op. cit.* et *Storia e politica*, *op. cit.*, p. 171 et suivantes.

<sup>300</sup> L. Fagnart analyse le même phénomène : depuis le règne de François I<sup>er</sup> dans les collections royales françaises, le tableau du Louvre a été très tôt considéré (à tort) comme un portrait de Gaston. La ville de Brescia, dont est originaire le peintre Savoldo, évoquait plus facilement pour des Français la ville prise en 1512 par Gaston que la ville de naissance de l'artiste indiquée sur le cartel sur lequel le peintre a signé. L'identification légendaire a pu naître au tournant du XVII<sup>e</sup> siècle en supposant une rencontre entre le peintre et Gaston, alors que la France d'Henri IV cherchait une série de héros guerriers à réhabiliter. « Le *Portrait d'homme en armure* de Giovanni Gerolamo Savoldo : un portrait présumé de Gaston de Foix », dans *Voir Gaston de Foix*, J. Barreto, G. Quaranta et C. Nativel (dir.), *op. cit.*, p. 133-152. La figure de Gaston est extrêmement valorisée au point qu'Henri IV nomme en son honneur un de ses fils, le futur Gaston d'Orléans. J.-M. Le Gall, « La mémoire de Gaston de Foix dans l'historiographie française », *ibid.*, p. 85-96, part. p. 91-92.

<sup>301</sup> J. Barreto, introduction, dans *ibid.*, p. 10.

<sup>302</sup> Voir l'analyse iconographique chapitre 2, *infra*. Plutôt que de remplacement du premier sujet par un autre, certains critiques, comme G. Agosti, évoquent un « double sujet », il faudrait plutôt parler d'un traitement extrêmement lâche du sujet, qui a pu être associé à plusieurs événements historiques. « *Sui teleri perdit del Maggior Consiglio* », *op. cit.*, p. 77.

<sup>303</sup> Le débat sur les armoiries a occupé la majorité des débats sur l'identification du sujet : Panofsky affirmait reconnaître les étendards de Bartolomeo d'Alviano et de Giorgio Corner, les deux *condottieri* vénitiens présents à Cadore. (E. Panofsky, *Titien. Questions d'iconographie*, *op. cit.*, p. 253). Wethey a invalidé ces hypothèses et insisté sur la présence d'étendards marqués d'une croix, qui renvoient donc bien au sujet initial de Spolète (*The Complete Paintings of Titian*, III, *op. cit.*, p. 231 et « Tiziano e la decorazione della sala del maggior consiglio », *op. cit.*, p.180-181 et fig. 45 et 48 de son article). Cependant, il est vrai que les soldats placés sous cette bannière sont placés bizarrement comme à l'écart du combat : Titien ne semble pas avoir cherché à placer les étendards des troupes avec rigueur. Fontana ajoute à la confusion en plaçant un étendard à trois lions passant dans sa gravure : pour W. Wolters, il s'agit d'une réadaptation du sujet initial dans la gravure (W. Wolters, *Storia e politica*, *op. cit.*, p. 191). Pour P. Meilman, cette héraldique est celle de la famille souabe des Staufer. Fontana renforcerait dans la

protagonistes : il mélange en outre armures modernes et antiques. Le traitement très lâche du sujet initial a permis l'association postérieure du tableau avec différents événements.

À travers ces différents exemples, florentin, romain et vénitien, il apparaît nettement que les guerres d'Italie forment un moment politique dont la commande monumentale ne se fait pas le miroir<sup>304</sup>. La peinture politique du premier XVI<sup>e</sup> siècle adopte une iconographie narrative attachée à des faits anciens, mais pertinente pour l'actualité, qui en reflète les difficultés, les espoirs et les ambitions. Le rapport des histoires peintes au présent repose sur des dispositifs souples d'allusion ou d'analogie qui garantissent une pluralité de sens pour l'épisode militaire. Le message polysémique des scènes de guerre garantit une appréciation pérenne de la peinture. Les compositions de bataille se donnent moins pour ambition de fournir une narration circonstanciée de l'événement que de promouvoir un idéal politique durable de vertu, de lutte ou de paix.

### **C. (Ré)écritures peintes des guerres d'Italie : la mémoire sédimentée des faits dans le second XVI<sup>e</sup> siècle**

En guise d'ouverture, nous voudrions poser quelques perspectives sur l'appropriation mémorielle des faits dans la deuxième moitié du siècle. En effet, « la célébration des vainqueurs de l'histoire contemporaine s'affiche, d'une façon de moins en moins nuancée ou problématique » non pas « quand semble encore suspendu un nouvel état des choses, mais quand celui-ci s'affermir »<sup>305</sup>. C'est donc lorsque la *pax hispanica* est installée qu'apparaît dans les principaux palais italiens<sup>306</sup> une relecture des faits du premier XVI<sup>e</sup> siècle. Cette "galerie" peinte des guerres d'Italie apparaît toutefois fragmentée et multiforme : chaque commanditaire offre une sélection et une interprétation des faits propres à sa situation. Comme dans le dispositif de l'Arioste, une loi historique implicite régit pour chaque commanditaire l'interprétation

---

gravure l'iconographie de la victoire impériale car dans le contexte des années 1560 où les Vénitiens cherchent l'alliance impériale contre les Turcs (« Historical Tradition and Political Strategy : Titian's Battle Painting », *op. cit.*, p. 106-107).

<sup>304</sup> J. Barreto a parlé de « miroir brisé » à propos de Naples. « Le miroir brisé : la première guerre d'Italie dans la *Cronaca figurata* », dans *La Battaglia nel Rinascimento meridionale. Moduli narrativi tra parole e immagini*, G. Abbamonte *et al.* (dir.), *op. cit.*, p. 363-376.

<sup>305</sup> Introduction D. Boillet et M.-F. Piéjus, dans *Les guerres d'Italie. Histoire, pratiques, représentations*, D. Boillet et M.-F. Piéjus (dir.), *op. cit.*, p. 11.

<sup>306</sup> Notre propos n'est ici pas exhaustif. J. Kliemann, *Gesta dipinte*, *op. cit.* Nous n'avons pas pu voir la galerie du château de Spezzano, près de Modène, qui comporte une série de scènes de batailles redécouvertes en 1992. Voir les remarques de J. Barreto, « La battaglia di Ravenna nelle arti del Cinquecento », *op. cit.*, p. 203-205 et M. Mazzotti, *1512. La battaglia di Ravenna*, Ravenne, Montanari, 2011 (n'a pu être consulté).

transversale des événements : les peintures entérinent la construction d'un récit global de la période, qu'il s'agisse de raconter une histoire familiale comme un destin ou de présenter l'histoire de l'État comme un mythe. Les quelques pages qui suivent ne constituent pas une analyse approfondie de ces décors, mais offrent seulement un aperçu qui conclut l'étude des temporalités politiques qui a occupé ce chapitre.

### 1) Destins familiaux : guerre et politique

Les décors dynastiques<sup>307</sup> qui deviennent extrêmement fréquents dans la deuxième moitié du *Cinquecento* comptent fréquemment dans les épisodes narratifs qui les composent des événements du début du siècle. L'histoire familiale insiste ainsi sur un équilibre politico-militaire propre à chaque *casato*. La célébration politique et héroïque des capitaines de la famille déployée dans les *Fastes Gonzague* **fig.131-137** s'oppose à la commémoration des guerres d'Italie pour les Médicis où l'aspect politico-militaire est moins directement attaché à une participation directe aux combats **fig.140-148**.

Au palais ducal de Mantoue, les Gonzague, à la fois prince et hommes de guerre, possèdent une tradition de célébration monumentale qui s'appuie sur la fonction militaire partagée par plusieurs générations de marquis et de ducs<sup>308</sup> : c'est pourquoi le cycle de huit peintures des *Fastes Gonzague* de Tintoret commandé par le duc Guglielmo Gonzague dans les années 1578-1580<sup>309</sup> présente logiquement les haut faits militaires de ses ancêtres<sup>310</sup>. L'événement historique le plus célèbre de la salle des marquis est logiquement la bataille de Fornoue **fig.134** gagnée par la Ligue sous la conduite de François, grand-père du commanditaire. Le tableau de Tintoret prolonge l'exploitation déjà ancienne de la victoire que le marquis avait lui-même initiée et dont le tableau du château de Gonzaga, réalisé juste après la bataille, formait un précédent<sup>311</sup>.

La salle suivante, dite des Ducs<sup>312</sup>, montre trois victoires de son fils Frédéric II, capitaine des troupes pontificales pendant la campagne de 1521 durant laquelle la ligue menée par les

---

<sup>307</sup> J. Kliemann, *Gesta dipinte*, *op. cit.* et voir *infra*, chapitre 3.

<sup>308</sup> C. Tellini Perina, « La guerre nei dipinti della tradizione gonzaghessa fra testimonianza storica e allusione letteraria », *op. cit.*, J. Kliemann, *Gesta dipinte*, *op. cit.*, p. 101-113 et J. Koering, *Le Prince en représentation. Histoire des décors du palais ducal de Mantoue au XVI<sup>e</sup> siècle*, Arles, Actes Sud, 2013, p. 82-123.

<sup>309</sup> *Ibid.*, p. 174-196 et 339-354.

<sup>310</sup> C. Syre, *Tintoretto. The Gonzaga Cycle*, cat. exp. Alte Pinakothek Munich 2000, Munich, Hatje Cantz, 2000, p. 107. Voir également les réflexions de J. Koering, « Tintoret, Sangiorgio et l'intelligibilité des *Fastes des Gonzague* », *Bulletin de l'Association des Historiens de l'Art italien*, 8, 2001-2002, p. 82-97.

<sup>311</sup> Cf. *supra*. Tintoret ne semble toutefois pas s'être inspiré d'un tableau plus ancien. La composition du tableau correspond aux canons narratifs propres au peintre vénitien.

<sup>312</sup> C. Syre, *Tintoretto. The Gonzaga Cycle*, *op. cit.*, p. 72-120.

Impériaux de Prospero Colonna déloge les Français de Lombardie après six ans d'occupation. La prise de Parme aux Français en juillet 1521 **fig.135**, souligne le bénéfice direct de l'action de Frédéric pour le pape Léon X : le pape souhaitait reprendre la ville, la considérant comme partie légitime de ses États, alors qu'elle avait été annexée par les Français au duché de Milan<sup>313</sup>.

La prise de Milan en novembre **fig.136** et la défense de Pavie **fig.137** en avril suivant<sup>314</sup> montrent la conclusion de l'entreprise avec la reconquête de la capitale et l'échec de la contre-offensive française du maréchal de Lautrec. La chronique de la campagne construit en filigrane le portrait du duc Gonzague en parfait capitaine, capable de défendre comme d'attaquer une ville<sup>315</sup>. La biographie héroïque fait la part belle à l'action personnelle marquis au sein de la coalition : l'action de l'armée impériale le met principalement en valeur et les autres commandants, initialement prévus, ne sont finalement pas figurés dans l'action<sup>316</sup> ; la prise de Milan semble principalement attribuée au duc<sup>317</sup>. Ce décor privilégie donc la célébration militaire dans la lignée de la tradition familiale et insiste sur la capital de gloire que remporte le futur duc Gonzague, en consolidant sa position auprès de l'empereur.

Lorsque Cosme I<sup>er</sup> de Médicis entreprend une décoration systématique des appartements princiers du Palazzo Vecchio (1555-1562)<sup>318</sup>, il intègre dans les salles consacrées aux différents ancêtres de la famille une mémoire des guerres d'Italie dans laquelle les affrontements militaires constituent les vicissitudes politiques de la famille dans sa reconquête du pouvoir. En effet, pour les Médicis, la période qui commence en 1494 constitue la fin de leur première de domination sur la ville (1432-1494) mais aussi l'occasion progressive de leur retour à la tête de l'État, de manière temporaire (1512-1527) puis de façon pérenne, à partir de 1530.

Seule la salle consacrée à Giovanni dalle Bande Nere<sup>319</sup> **fig.140-144**, père du duc Cosme I<sup>er</sup>, offre une vision proprement militaire des faits : seul homme de guerre de la famille, il est engagé au début des années 1520 dans l'armée impériale qui chasse les Français de Milan. Le décor envisage son action individuelle : dans la prise de Milan en 1521, c'est le fait qu'il ait

---

<sup>313</sup> *Ibid.*, p. 72-85.

<sup>314</sup> *Ibid.*, p. 85-120.

<sup>315</sup> M. Fantoni (dir.), *Il 'perfetto capitano' : immagini e realtà (secoli XV-XVII)*, *op. cit.*

<sup>316</sup> Les autres commandants, le marquis de Pescara et Prospero Colonna, sont absents, et Frédéric montré comme le seul commandant. Sur les *Fastes Gonzague*, cf. *infra*, chapitre 3. Voir J. Koering, *Le Prince en représentation*, *op. cit.*, p.175-177.

<sup>317</sup> À cette date, Frédéric n'est cependant pas encore duc, il ne le sera qu'en 1530. Cependant le tableau est bien placé dans la salle des Ducs.

<sup>318</sup> Voir E. Allegri et A. Cecchi, *Palazzo Vecchio et i Medici*, Florence, SPES, 1980.

<sup>319</sup> *Ibid.*, p. 154-160 et A. Fenech, « Cosimo I de' Medici et l'idéalisation du prince par la littérature et les arts », dans *Le miroir et l'espace du prince dans l'art italien de la Renaissance*, P. Morel (dir.), Tours et Rennes, Presses universitaires de Tours et Presses Universitaires de Rennes, 2012, p. 219-253, part. p. 234-235. Pour une analyse plus précise de cette salle, voir chapitre 3, *infra*.

réussi à prendre seul une tour qui est célébré<sup>320</sup>.

Les salles consacrées aux papes Médicis, Léon X (1513-1521) et Clément VII (1523-1534) présentent en revanche de nombreuses scènes de bataille importantes de l'histoire de la péninsule au début du siècle. Toutefois, la plupart des épisodes militaires sont présentés comme des moments de la vie politique de deux pontifes : comme le remarque Joana Barreto, « la fortune de la bataille (de Ravenne) **fig.145** dans l'orbite médicéenne prend son origine moins dans sa lecture comme victoire française, mais plutôt comme événement qui conduit à la libération du cardinal, interprétée comme un signe divin »<sup>321</sup>. En effet, le cardinal Jean de Médicis, futur Léon X, et alors légat de Jules II, est dans le camp des vaincus à Ravenne et est fait prisonnier à l'issue du combat. Il réussit néanmoins rapidement à se libérer. Élu moins d'un an après, il choisit la date anniversaire de la bataille pour sa procession vers le Latran et monte le même cheval qu'il avait le 11 avril 1512 à Ravenne<sup>322</sup>.

Alors que la mémoire de l'événement en peinture se concentre sur le personnage de la famille, le déroulement de la bataille est néanmoins évoqué de manière précise dans le dialogue des *Ragionamenti* (les *Entretiens*) du Palazzo Vecchio, publié pour faire connaître le décor du palais<sup>323</sup>. Dans son entretien avec le prince François de Médicis, le peintre Vasari détaille dans une longue digression tous les hommes d'armes célèbres qui ont pris part à la bataille de Ravenne : Gaston de Foix, Alphonse d'Este entre autres, dont il a fait les portraits. Il raconte aussi le terrible combat de Ravenne. La mémoire de la bataille comme un événement militaire exceptionnel est donc toujours vive, toutefois la peinture se concentre sur l'exaltation du personnage familial.

Sur les parois de la même salle, la *Prise de la forteresse de San Leo (1517)* **fig.146** constitue un rare exemple où la complexité militaire de l'opération est sensible dans la peinture<sup>324</sup>. La scène de bataille s'apparente dans sa précision documentaire à un compte-rendu militaire ce que reflète le dialogue des *Ragionamenti*. La raison de ce siège tient à la politique de népotisme que Léon X, à l'instar de ses prédécesseurs, met en place pendant son pontificat :

---

<sup>320</sup> *Ibid.*, p. 158. Scène décrite dans les *Ragionamenti*, p. 198-199.

<sup>321</sup> J. Barreto, « La battaglia di Ravenna nelle arti del Cinquecento », *op. cit.*, p. 208-211, citation p. 211. « La fortuna (di questa battaglia) in ambito mediceo (...) ha origine nel fatto che essa non è letta meramente come una vittoria francese, ma piuttosto come evento che porta alla liberazione del cardinale, interpretata come segno divino ». Notice de l'œuvre dans E. Allegri et A. Cecchi, *Palazzo Vecchio et i Medici*, Florence, SPES, 1980, p. 116.

<sup>322</sup> Sur la reprise de l'iconographie de la gravure NA. DAT de la bataille de Ravenne, voir J. Hale, *Artists and Warfare*, *op. cit.*, p. 140-142 et J. Barreto, « La battaglia di Ravenna nelle arti del Cinquecento », *op. cit.*, p. 205.

<sup>323</sup> L'extrait est extrêmement long par rapport à la taille de la scène peinte et par rapport à son importance politique. Vasari, *Ragionamenti*, p. 126-134.

<sup>324</sup> *Ibid.*, p. 152-162 ; notice E. Allegri et A. Cecchi, *Palazzo Vecchio et i Medici*, *op. cit.*, p. 118-119. Y. N. Harari, *Renaissance military memoirs: war, history, and identity, 1450-1600*, *op. cit.*



en 1516-1517, le pape mène une guerre contre le duc Francesco Maria della Rovere pour récupérer le duché d'Urbino, l'un des fiefs de ses États, pour l'attribuer à son neveu Laurent. La forteresse réputée inexpugnable de San Leo est assiégée. L'insertion de cet épisode dans la salle de Léon X évoque sa politique au bénéfice de la famille, même s'il ne réussit pas à installer durablement son neveu à la tête du duché. Contrairement à la toile de Ravenne au plafond, la fresque de l'opération de siège est extrêmement minutieuse dans sa description du site et de l'action : l'escarpement du site, la marche des soldats à travers des tranchées, annoncent le tour de force de la prise de la ville, après qu'un groupe de soldat a escaladé de nuit la falaise. Vasari s'inspire pour le récit du témoignage du fils du commissaire présent lors de l'opération<sup>325</sup>. Il s'agit de conserver la trace d'une victoire secondaire et finalement inaboutie – Laurent n'aura pas son État – mais exceptionnelle du point de vue militaire<sup>326</sup>.

La *Prise de Milan* **fig.147** présentée au centre du plafond de la salle célèbre le départ des Français de Milan en novembre 1521 : elle souligne la politique antifranaise du pape Léon X, qui avait pourtant commencé son pontificat par une alliance avec le roi de France. La scène sert également de transition entre les deux pontifes de la famille : la reconquête du Milanais a lieu peu avant la mort de Léon X et peut apparaître comme une des conclusions de son pontificat ; elle introduit déjà le cardinal Jules de Médicis, futur Clément VII, légat du pape auprès des troupes pontificales lors de cette opération, et élu deux ans après en 1523<sup>327</sup>. La prise de Milan en 1521 est donc présente aussi bien dans le décor des *Fastes Gonzague* que dans celui des Médicis<sup>328</sup> : moment de gloire militaire pour les Gonzague, elle est une étape politique de la lutte antifranaise pour les papes Médicis.

La salle consacrée à Clément VII, second pontife Médicis, présente une série de scènes de batailles qui se concentrent sur la situation toscane de la famille. Elle présente une chronique militaire resserrée autour des événements des années 1529-1530 qui conduisent au retour de la famille à Florence<sup>329</sup> : sur le mur principal se déploie l'immense *Siège de Florence* **fig.148**,

---

<sup>325</sup> Cependant Vasari cite comme source Bastiano Magro, un ingénieur qui était ensuite resté gouverneur de la place (*Ragionamenti*, p. 161). Or, il s'inspire bien de la lettre de Giulio Ricasoli, fils du commissaire envoyé par les Médicis auprès de l'armée. Ryan Gregg montre que Vasari cherche à se prévaloir d'un témoignage direct pour renforcer la véracité de la fresque. *Panorama, Power and History : Vasari and Stradano's city views in the Palazzo Vecchio*, thèse inédite John Hopkins University, 2008, p. 96.

<sup>326</sup> Vasari, *Ragionamenti*, p. 162.

<sup>327</sup> E. Allegri et A. Cecchi, *Palazzo Vecchio et i Medici*, op. cit., p. 115.

<sup>328</sup> Elle y apparaît même deux fois puisqu'elle est également figurée dans la salle de Giovanni dalle Bande Nere. E. Allegri et A. Cecchi, *Palazzo Vecchio et i Medici*, op. cit., p. 154-160.

<sup>329</sup> Pour l'analyse d'une série de batailles qui ont également valeur d'acte de fondation dynastique. J. Barreto, « La Porte en bronze du Castelnuovo de Naples : naissance de la chronique monumentale », *Histoire de l'Art*, 54. 2004, p. 123-138 et *La majesté en image*, op. cit., p. 163-169.

suite auquel la famille retrouve le pouvoir en 1530 grâce à l'appui de Charles Quint<sup>330</sup>. Le *Siège* constitue le couronnement de multiples scènes historiques de moindre taille, qui figurent les conquêtes de ville voisines qui précèdent celle de la capitale<sup>331</sup>. Le *Siège*, scène de refondation, affirme la légitimité politique et dynastique des Médicis à régner sur le territoire florentin<sup>332</sup>. Vasari, dans les *Ragionamenti*<sup>333</sup>, souligne qu'il a mis en œuvre des techniques de repérage géographique particulières pour peindre le portrait de la ville de manière la plus complète possible<sup>334</sup>. La peinture de paysage vaut ici domination politique<sup>335</sup>. Au plafond de la salle sont figurées les relations du pape avec Charles Quint, les deux puissances tutélaires grâce auxquelles la famille revient au pouvoir. Les années dramatiques autour du sac de Rome sont évidemment omises au profit de la réconciliation entre les deux personnages.

Les salles princières du Palazzo Vecchio montrent une vraie variété d'enjeux dans la représentation des batailles des guerres d'Italie selon les biographies des hommes principaux de la famille. La valeur politique de la bataille prime généralement sur la représentation militaire de l'épisode quand les scènes apparaissent au plafond, mais dans les scènes pariétales, Vasari et son assistant flamand Jan van der Straet, dit Stradano, présentent parfois des représentations plus précises : leur valeur documentaire s'expliquent parfois par l'enjeu politico-territorial qu'il faut exprimer (*Siège de Florence*) et parfois par une attention originale à la qualité militaire de l'épisode (*Prise de San Leo*).

## 2) Résilience et synthèse

La décoration du palais des Doges après l'incendie de 1577 s'organise autour d'une histoire de l'État vénitien<sup>336</sup>. Les guerres d'Italie forment évidemment un passage périlleux au sein de ce récit. L'anti-vénétianisme a pendant les années de la Ligue de Cambrai (1508-1510)

---

<sup>330</sup> Sur le récit du *Siège*, Vasari, *Ragionamenti*, p.183-187. Sur Charles Quint dans la salle de Clément VII, voir U. Ullrich, *Der Kaiser im 'giardino dell'Impero'*, *op. cit.*, p. 169-183.

<sup>331</sup> E. Allegri et A. Cecchi, *Palazzo Vecchio et i Medici*, *op. cit.*, p. 171-173.

<sup>332</sup> Nous n'avons pu voir la salle, aujourd'hui occupée par le bureau du maire de Florence. R. Gregg, *Panorama, Power and History*, *op. cit.*, p. 79-127 sur l'analyse du siège. Pour une vision plus large de cette thématique entre paysage et pouvoir, M. Warnke, *Politische Landschaft, Zur Kunstgeschichte der Natur*, Munich, Carl Hanser, 1992 ; P. Morel dans « L'État médicéen au XVI<sup>e</sup> siècle: de l'allégorie à la cartographie », *op. cit.* ; R. Gregg, *Panorama, Power and History*, *op. cit.*, p. 209-223 ; D. Ribouillaud, *Rome en ses jardins. Paysage et pouvoir au XVI<sup>e</sup> siècle*, Paris, CTHS / INHA, 2013.

<sup>333</sup> Vasari, *Ragionamenti*, p. 183-185.

<sup>334</sup> Sur les instruments et les techniques de relevé à usage militaire, voir P. Brioist, *Les mathématiques et la guerre*, *op. cit.*, p. 470-494.

<sup>335</sup>

<sup>336</sup> Voir W. Wolters, *Storia e politica nei dipinti di Palazzo Ducale*, *op. cit.*, p. 162 ss. Analyse complète, *infra*, chapitre 4.

réunit l'ensemble des puissances contre la République et leur victoire à Agnadel en mai 1509 avait marqué un coup d'arrêt dramatique<sup>337</sup>. La capacité de la République à surmonter finalement ce drame, aidée en cela par les divergences politiques de ses adversaires et leur temporisation, fait considérer *a posteriori* la période moins comme une catastrophe que comme une épreuve surmontée : tout le territoire de Terre Ferme est reconquis entre 1509 et 1530<sup>338</sup>. Si jusqu'en 1540, les historiens vénitiens et les hommes politiques réfléchissent aux causes de cet échec cinglant, la restauration de la situation territoriale antérieure et la définition nouvelle d'une politique isolationniste qui défend la neutralité vénitienne, présentée comme un idéal de Paix, consolide finalement le mythe de Venise<sup>339</sup>. Les guerres d'Italie peuvent être englobées au sein du mythe de stabilité par lequel se définit la République<sup>340</sup>.

Les peintures historiques de la salle du Grand Conseil, dans la section consacrée à la période des guerres d'Italie, illustrent quelques événements qui se concentrent justement autour de la période de la Ligue de Cambrai : on ne trouve pas les batailles gagnées par les coalitions italiennes auxquelles Venise a pris part, comme Fornoue par exemple. Les deux batailles qui ont été retenues pour le programme<sup>341</sup> sont proprement vénitiennes : la victoire de Cadore contre l'empereur Maximilien le 2 mars 1508 **fig.190** et la prise de Padoue le 16 juillet 1509 **fig.188** encadrent efficacement la date de la bataille d'Agnadel (14 mai 1509), mais que la reprise de Padoue évoque en creux. La période la plus noire des guerres d'Italie est ainsi figurée mais au travers de deux victoires qui permettent d'organiser l'oubli de la défaite de 1509<sup>342</sup>.

De même, l'*Allégorie de la Ligue de Cambrai* **fig.214** peinte par Palma le jeune pour la salle du Sénat présente, comme les deux toiles narratives du plafond du Grand Conseil, une réécriture positive de la séquence de la Ligue de Cambrai : l'allégorie présente la personnification de Venise accompagnée du lion de saint Marc se lançant à l'attaque, sous la conduite assurée du doge Loredan, du taureau de l'Europe coalisée<sup>343</sup>. Symboliquement, Venise y est montrée à l'offensive et non pas en victime. L'épée que brandit la jeune femme rappelle l'attribut de la figure de la Justice, utilisée pendant le Moyen Âge comme image de la

---

<sup>337</sup> *L'Europa e la Serenissima : la svolta del 1509*, G. Gullino (dir.), *op. cit.*

<sup>338</sup> W. Wolters, *Storia e politica nei dipinti di Palazzo Ducale*, *op. cit.*, p. 202-203.

<sup>339</sup> E. Crouzet-Pavan, *Venise triomphante, Les horizons d'un mythe*, p. 138-191 et 248-308.

<sup>340</sup> G. Tagliaferro, *Il ciclo pittorico del Maggior Consiglio dopo l'incendio del 1577 : indagini e proposte per l'immagine di Stato a Venezia*, *op. cit.*, p. 90-183.

<sup>341</sup> Celui-ci est conçu par Giacomo Contarini, Jacopo Marcello et Girolamo Bardi. Voir *infra*, chapitre 4.

<sup>342</sup> G. Benzoni, « Parole per dirlo (e figure per tacerlo) », dans *L'Europa e la Serenissima : la svolta del 1509*, G. Gullino (dir.), *op. cit.*, p. 229-336.

<sup>343</sup> U. Franzoi, *Storia e leggenda del Palazzo Ducale di Venezia*, Venise, Storti, 1982, p. 229.

République<sup>344</sup> : l'arme levée souligne le bon droit de la République à attaquer un ennemi multiple qui l'agresse. La présence des personnifications de l'Abondance et de la Paix ainsi que les deux anges qui s'apprêtent à poser une couronne de laurier sur la tête du doge annoncent la stabilité à venir<sup>345</sup>. Les campaniles de la basilique Saint-Antoine de Padoue à l'arrière-plan suggèrent la reconquête de la ville en juillet 1509, déjà illustrée dans la salle du Grand Conseil **fig.188**. Le mythe de Venise sort renforcé de la célébration des victoires qui annulent l'immense défaite d'Agnadel finalement surmontée<sup>346</sup>.

Dans la galerie des Cartes Géographiques du Vatican (1578-1581), le projet immense du pape Grégoire XIII de représentation du territoire de la péninsule se double d'un projet historique qui inscrit les guerres d'Italie dans le temps long de la mission de la Papauté<sup>347</sup>. Si la voûte montre des épisodes hagiographiques médiévaux, sur les cartes régionales des paroisses sont figurées de petites scènes de l'histoire antique et contemporaine **fig. 230-238** intégrées au discours cartographique. Les conflits du début du siècle **fig. 230-236** apparaissent, à travers une série d'événements choisis, de carte en carte, comme autant d'épisodes dessinant une histoire globale de l'Italie : apparemment neutres et dénués d'effets, ils construisent en filigrane un discours implicite qui « suggère la récupération et l'annexion par le Saint-Siège du thème de la sécurité et de l'intégrité du territoire italien »<sup>348</sup>. En représentant l'Italie toute entière, le pontife s'en rend responsable et se pose en garant de l'unité et de la liberté italienne contre les puissances extérieures<sup>349</sup>. Certains épisodes du début du XVI<sup>e</sup> siècle<sup>350</sup> participent de cette lecture politique globale de la période ; nous les évoquons ici par ordre chronologique, pour restituer le « récit » qu'ils forment, même s'ils sont évidemment disséminés tout au long de la

---

<sup>344</sup> C'est notamment le cas de la Justice de Filippo Calendario sur la façade du palais des Doges. D. Rosand, *Myths of Venice, the figuration of a state*, op. cit., p. 47-49.

<sup>345</sup> U. Franzoi, *Storia e leggenda del Palazzo Ducale di Venezia*, op. cit., p. 143-144. Sur la représentation d'Agnadel au palais des Doges : voir W. Wolters, *Storia e politica nei dipinti di Palazzo Ducale*, op. cit., p. 202-206 et G. Benzoni, « Parole per dirlo (e figure per tacerlo) », dans *L'Europa e la Serenissima : la svolta del 1509*, G. Gullino (dir.), op. cit.

<sup>346</sup> F. Alazard, *La bataille oubliée. Agnadel, 1509*, op. cit., p. 262.

<sup>347</sup> La monographie de référence est L. Gambi et A. Pinelli (dir.), *La Galleria delle carte geografiche in Vaticano*, vol. 1, op. cit. Voir particulièrement M. Milanese, « Le ragioni del ciclo delle carte geografiche », p. 97-123. P. Morel a analysé l'interaction entre géographie et scènes historiques dans « Raconter et décrire. La cartographie, l'histoire et le paysage entre le XVI<sup>e</sup> et le XVII<sup>e</sup> siècle », dans *Cartographies*, actes colloque Rome Académie de France 1995, M.-A. Brayer (dir.), Paris, RMN, 1996, p. 45-62.

<sup>348</sup> *Ibid.*, p. 47.

<sup>349</sup> J.-M. Le Gall, *Les Guerres d'Italie (1494-1559). Une lecture religieuse*, op. cit., « Liberté de l'Église, liberté de l'Italie », p. 118-126.

<sup>350</sup> Dans cette perspective, les guerres d'Italie trouvent leur place aux côtés des événements antiques et de quelques batailles récentes contre les Turcs (Siège de Malte et Lépante), voir *infra*, chapitre 6.

galerie dans les différentes cartes des régions<sup>351</sup>.

On trouve d'abord la bataille de Fornoue (1495) **fig.230**, premier moment d'effort des Italiens unis dans la Ligue pour chasser *i Barbari*<sup>352</sup>. La scène dans la carte du duché de Parme et de Plaisance fait écho dans la carte de la Lombardie à la rencontre entre Léon le Grand et Attila<sup>353</sup>, arrêté en 452 dans les environs de Mantoue **fig.231**. Les deux épisodes montrent la pérennité de l'action protectrice des papes entre le Moyen Âge et l'époque moderne. Le rapprochement est d'autant plus puissant qu'il a une longue histoire, à la fois dans le discours et dans l'iconographie : dans la chambre d'Héliodore, le départ d'Attila faisait allusion à l'espoir de voir les Français chassés d'Italie<sup>354</sup>.

Le siège de la Mirandole (1510-1511) **fig.232** où le pape Jules II dirigea en personne les opérations<sup>355</sup> marque la carte du duché de Ferrare ; l'épisode illustre la politique expansionniste du pontife pour étendre ses États et conquérir des petites principautés comme celle-ci. L'épisode est resté célèbre pour la participation directe du pape qui se comporta en chef de guerre durant ce siège, ce qui stupéfia les contemporains : sur la carte, il est cependant représenté sous un dais, suivi d'un cortège de cardinaux, de manière plus traditionnelle. Ce siège évoque donc l'enjeu politique majeur pour le pape de la conservation et de l'expansion de ses propres États, seuls moyens pour lui de revendiquer une souveraineté et une indépendance véritables<sup>356</sup>.

Dans la carte de la *Flaminia* (Romagne), la bataille de Ravenne (1512) marque un changement d'échelle dans le conflit, même s'il s'agit d'une défaite du camp pontifical **fig.233**<sup>357</sup>. Comme c'était le cas dans le décor médicéen, l'épisode rappelle la présence du légat Jean de Médicis, élu pape l'année suivante, qui y fut fait prisonnier. Bien qu'il ne soit pas représenté, contrairement à Jules II au siège de La Mirandole, sa présence est probablement l'une des raisons de l'apparition de la bataille dans ce décor<sup>358</sup>.

Le choix du siège de Pavie par l'armée française en 1528 **fig.235** pour orner la carte de la Lombardie complète logiquement l'histoire de la papauté car il insiste, parmi toutes les campagnes qui ont touché la région de Milan, sur celle que les Français mènent après le sac de

---

<sup>351</sup> Nous réservons quelques réflexions sur l'analyse du langage schématique des batailles pour la dernière partie de l'étude. *infra*, chapitre 6.

<sup>352</sup> L. Gambi et A. Pinelli (dir.), *La Galleria delle carte geografiche in Vaticano*, vol.1, *op. cit.*, notice 253, p. 302.

<sup>353</sup> *Ibid.*, notice 264, p. 306.

<sup>354</sup> J. Shearman, « The Expulsion of Heliodorus », dans *Raffaello a Roma*, colloque Rome 1983,

<sup>355</sup> L. Gambi et A. Pinelli (dir.), *La Galleria delle carte geografiche in Vaticano*, vol.1, *op. cit.*, notice 275, p. 314.

<sup>356</sup> J.-M. Le Gall, *Les guerres d'Italie (1494-1559). Une lecture religieuse*, *op. cit.*, p. 121.

<sup>357</sup> L. Gambi et A. Pinelli (dir.), *La Galleria delle carte geografiche*, vol. 1, *op. cit.*, notice 307, p. 331. Voir aussi J. Barreto, « La battaglia di Ravenna nelle arti del Cinquecento », *op. cit.*, p. 211.

<sup>358</sup> Cependant, il n'est pas représenté, contrairement à Jules II au siège de La Mirandole.

Rome pour déranger les positions de l'armée impériale et venir au secours du pape<sup>359</sup>. La scène pointe donc les suites directes du sac de 1527. S'il n'est pas représenté directement, l'épisode traumatique du sac est encore évoqué par le motif d'une armée de secours envoyée spontanément des Marches pour libérer le pape **fig.234**<sup>360</sup>. Avec ces deux scènes de soutien, la galerie montre l'appui international reçu par la papauté après cette attaque sans précédent. En revanche, la raison de la présence de la bataille de Cérisesoles **fig.236** dans la carte du Piémont et du Montferrat ne nous est pas apparue claire<sup>361</sup>. Comme dans le passage imaginé de l'Arioste, c'est sous la forme d'une galerie, qui associe géographie de l'Italie et histoire militaire qu'émerge un récit possible de l'ensemble de ces conflits. Dans le cas du décor de la galerie des Cartes et de la salle du Grand Conseil vénitien, l'établissement d'un récit englobant, l'histoire de la papauté ou celle de la République, permet à travers la création d'un mythe politique propre, appuyé sur la célébration de dates et l'oubli délibéré de certaines autres, de donner sens aux événements multiples du premier XVI<sup>e</sup> siècle.

### 3. Conclusion : les temps de la mémoire politique

L'étude de cas des guerres d'Italie montre que la célébration politique d'un événement militaire et sa mise en mémoire dans la peinture monumentale sont des processus complexes, autant que les événements eux-mêmes<sup>362</sup>. Certains épisodes en sont immédiatement exploités, d'autres non, certains rapidement, d'autres plus tardivement, parfois par plusieurs puissances ou protagonistes selon une perspective différente<sup>363</sup>. Ces conflits enchevêtrés se résument rarement à un affrontement idéologique simple, capable de cristalliser les identités politiques ou religieuses. C'est donc avec un délai que les différents épisodes de ces conflits trouvent leur figuration dans la peinture. On observe alors une grande malléabilité des faits, qui peuvent

---

<sup>359</sup> De manière erronée, le cartouche indique qu'il s'agit d'un siège de 1523. L. Gambi et A. Pinelli (dir.), *La Galleria delle carte geografiche*, vol. 1, *op. cit.*, notice 219, p. 287.

<sup>360</sup> *Ibid.*, notice 337, p. 344.

<sup>361</sup> *Ibid.*, notice 206, p. 282.

<sup>362</sup> J. Hale, *Artists and Warfare*, *op. cit.*, chap. 6 et F. Alazard, « Les tempos de l'histoire : à propos des arts dans l'Italie de la Renaissance », *Bulletin de la Société d'Histoire Moderne et Contemporaine*, 49-4 bis, 2002, p. 17-37.

<sup>363</sup> Côté français, Didier Le Fur a bien montré comment la célébrité durable de la bataille de Marignan est due à la défaite de Pavie, sa mémoire continue depuis le XVI<sup>e</sup> siècle efface en partie l'infamie de la défaite de 1525 et l'emprisonnement du roi. D. Le Fur, *Marignan*, *op. cit.*, p. 302-323. Voir aussi M.-F. Piéjus, « Marignan, 1515 : échos et résonances », dans *Passer les Monts : Français en Italie, l'Italie en France (1494-1525)*, J. Balsamo (dir.), *op. cit.*, p. 245-258

donner lieu à une multiplicité des récits<sup>364</sup> : appropriations fragmentaires, attachées à un seul épisode, ou réécritures plus vastes, quand un commanditaire assume une vision d'ensemble de la période<sup>365</sup>. Comme les guerres d'Italie sont internationales, leur mémoire est logiquement diffractée entre les différents acteurs qui en écrivent chacun un récit différent, qui articule de manière plus ou moins équilibrée échelle personnelle et perspective générale.

La célébration des batailles entre plus aisément dans le cadre de la mémoire individuelle. En peinture, c'est chez les *condottieri*, notamment les Gonzague, que les guerres contemporaines sont le plus rapidement consacrées par des peintures commémoratives. La participation militaire directe permet de commémorer les affrontements indépendamment de la complexité de leurs conséquences politiques. De manière symétrique, c'est dans le corpus de la sculpture funéraire que les guerres d'Italie apparaissent rapidement. Les tombeaux des principaux capitaines de la période présentent des bas-reliefs de batailles qui constituent les preuves historiques destinées à assurer la gloire posthume du défunt<sup>366</sup> : la sculpture funéraire est par nature un lieu de mémoire privilégié pour les événements historiques qui y prennent immédiatement un sens héroïque. Les États commémorent les événements de manière différée, quand le recul sur les faits offre la possibilité d'écrire une histoire de la période. La célébration est plus approfondie et mobilise un récit politique articulé : les Médicis commémorent la gloire de la famille principalement à travers l'action de ses deux pontifes et exaltent la refondation princière de Florence sous la domination désormais explicite de la famille ; les papes revendiquent une position de surplomb dans l'équilibre des puissances et un rôle de protecteur sur l'ensemble de l'Italie ; Venise parfait son mythe politique après les épreuves de la Ligue de Cambrai. Dans la seconde moitié du siècle, chaque État dont la position est désormais relativement stabilisée par rapport aux autres peut afficher dans un décor complet sa mission historique.

Dans la première moitié du siècle, marquée par un « état d'incertitude et de risque »<sup>367</sup>, l'autocélébration n'est pas aussi systématique, elle intervient à la faveur des occasions politiques ou architecturales qui se présentent aux commanditaires. La peinture politique s'inscrit alors dans les phases politiques propres à chaque puissance : refondation républicaine pour Florence, réaffirmation politique de l'autorité spirituelle et temporelle des papes,

---

<sup>364</sup> L'exemple de la bataille de Titien a également montré comment les peintures de bataille, à l'instar des batailles elles-mêmes, peuvent être l'objet d'un discours mémoriel susceptible de modifications dans le temps. Le discours de l'histoire de l'art, sous ses différentes formes, contribue également à la mémoire de ces événements.

<sup>365</sup> J. Barreto a parlé de « polymorphie de la mémoire ». introduction à *Voir Gaston de Foix (1512-2012). Métamorphoses européennes d'un héros paradoxal*, J. Barreto, G. Quaranta et C. Nativel (dir.), *op. cit.*, p. 11.

<sup>366</sup> Voir note 121 pour les références sur les tombeaux *supra*.

<sup>367</sup> A. Chastel, *Le Sac de Rome*, *op. cit.*, p. 31.

continuité historique idéale pour Venise. Malgré leurs différentes idéologies, les scènes de bataille commandées par ces États durant le début du XVI<sup>e</sup> siècle montrent des points communs dans la structure de la commande : la bataille représente un événement choisi du passé qui porte un message politique aux résonances contemporaines multiples : la *Bataille d'Anghiari* **fig.20**, celles de *Cascina* **fig.28** ou de *Constantin* **fig.54** parlent à l'aide du passé du présent de la commande, et surtout du futur pour lequel elles se veulent des gages symboliques. À Venise, la *Bataille de Spolète* **fig.73-74** s'intègre dans une tradition iconographique ancienne qui garde vivante la mémoire des épisodes fondateurs de la puissance de la République. Dans ces différents cas, même si la scène est indépendante, elle est moins conçue comme une célébration événementielle que comme une composition qui vise à exprimer les valeurs portées par l'histoire.

L'Arioste, avant d'entrer dans la salle des guerres d'Italie, oppose les batailles « magiques » de la galerie et les vraies peintures de batailles réalisées par les artistes antiques et modernes<sup>368</sup>. Parmi ces derniers, sont cités Léonard, Michel-Ange, Raphaël et Titien, à qui ont justement été confiées les principales commandes historiques du début du XVI<sup>e</sup> siècle qu'on vient de présenter. En comparant leur talent dans la représentation des guerres du passé à celui des meilleurs peintres antiques, le poète souligne que leurs batailles monumentales ont été reconnues dès leur réalisation comme une nouvelle manière de représenter l'histoire.

---

<sup>368</sup> Il cite notamment Polygnotes, Protogène ou Apelles. Parmi les modernes, il énumère en plus de ces quatre artistes Mantegna, Giovanni Bellini, les Dossi et Sebastiano del Piombo L'Arioste, *Roland Furieux*, XXXIII, 1-2. Voir annexe. Sur la liste, B. M. Savy, « Ariosto e l'ottava sui pittori », dans *Orlando Furioso '500 anni*, cat. exp. Ferrare 2016-2017, G. Beltramini et A. Tura (dir.), *op. cit.*, p. 222-229.



## ***Chapitre 2. « Mod(i) di figurare una battaglia » : les compositions paradigmatiques du premier XVI<sup>e</sup> siècle***

*Anghiari, Cascina, Constantin, Spolète* : ces quatre scènes de bataille du premier XVI<sup>e</sup> siècle sont des icônes de la peinture de la Renaissance. Les grandes commandes qui ont donné lieu à ces œuvres **fig.20-28-54-73** définissent ces œuvres comme des entreprises exceptionnelles tant d'un point de vue politique qu'artistique. Les peintres à qui elles ont été confiées – Léonard, Michel-Ange, Raphaël, Titien – ont d'ailleurs été choisis pour leur capacité à mettre en peinture avec une haute qualité les idéaux politiques de leur commanditaire. Ces projets ambitieux marquent alors l'occasion pour ces artistes d'élaborer des compositions complexes qui apparaissent comme l'un des aboutissements de leur carrière.

Si ces batailles monumentales ont ainsi été reconnues immédiatement comme des chefs-d'œuvre, c'est parce que les conditions de leur commande visaient à susciter une réalisation artistique inédite. Cette séquence de batailles très singulières, qui méritent chacune un traitement monographique<sup>1</sup>, doit être replacée dans l'évolution de la théorie de la peinture et dans le processus graduel de reconnaissance de sa pratique comme un art par les commanditaires. Autour de 1500, à la suite du développement de la réflexion humaniste sur l'art de peindre, la bataille peut apparaître comme l'un de ses sujets les plus nobles et la renommée des artistes est parfois prise en compte dans la conception même de la commande politique : le projet florentin de Soderini fait de la valeur artistique de la peinture une composante du rayonnement politique de l'iconographie civique. Avant de proposer des études parallèles de ces quatre compositions, le chapitre analyse ainsi la réflexion de la littérature artistique sur le traitement de l'*historia* et le développement de recommandations particulières

---

<sup>1</sup> C'est le cas dans la plupart des études sur la bataille au XVI<sup>e</sup> siècle. W. Henze, *Studien zur Darstellung der Schlacht und des Kampfes in den Bildkünsten des Quattro- und Cinquecento in Italien*, op. cit., p. 117-152 ; J. Delaplanche, *Peindre la guerre*, op. cit., p. 24-33 et 59-60.

sur la manière de concevoir la scène de bataille en peinture<sup>2</sup>.

La complexité de ces œuvres et leur notoriété en font des œuvres-mondes qui ont étudiées dans de nombreuses études monographiques. Dans ce chapitre, notre propos sera évidemment plus resserré : construit autour de ces quatre œuvres, qui dominent le corpus du premier XVI<sup>e</sup> siècle, il les analyse dans leur singularité mais aussi comme une séquence politico-artistique qui noue de manière étroite l'ambition politique et la conception noble de la peinture<sup>3</sup>. Malgré leur célébrité, nous avons adopté le parti de les regarder à nouveau sans croire déjà tout en connaître et nous en proposons à chaque fois une description analytique. Puisque ces peintures ont été conçues comme des *histoire*, nous avons choisi de nous concentrer sur les mécanismes de mise en récit de la bataille et de comprendre le parcours mental et émotionnel que le peintre construit pour le spectateur dans la composition. Dans les différents cas, apparaît la capacité du peintre à mettre en récit l'histoire comme un poète, en présentant une image universelle de l'action militaire, sans être toujours tenu à une représentation documentaire de l'épisode historique. La conception intellectuelle de la peinture chez ces différents artistes, mise en évidence dans la scène de bataille, nous amène à considérer dans cette partie de l'étude ces œuvres selon une perspective artistique, d'un point de vue théorique comme dans l'analyse narrative.

Leur large fortune critique et iconographique, qu'on analysera dans un dernier temps, montre qu'elles assument immédiatement une dimension de modèle ; elles sont largement connues et diffusées grâce à de nombreuses copies, peintes, dessinées ou gravées ainsi qu'à travers des dérivations, qui suscitent de fréquents emplois. Dans ce processus d'assimilation, ces exemples fondateurs deviennent le répertoire d'un vocabulaire rhétorique des gestes de la bataille, parfois au détriment de l'unité de l'histoire qui s'organisait dans ces quatre cas avec une grande cohérence. La bataille conçue comme un *récit* unifié au début du XVI<sup>e</sup> siècle laisse peu à peu apparaître l'idée de la bataille comme un *langage*, où le message de la scène passe autant par des motifs topiques que par l'articulation d'une narration singulière.

---

<sup>2</sup> J. von Schlosser, *La théorie artistique. Manuel des sources de l'histoire de l'art moderne*, Paris, Flammarion, 1984 (1920) ; A. Blunt, *La Théorie des arts en Italie, 1450-1600*, Brionne, G. Montfort, 1986 (1956) ; R. W. Lee, *Ut pictura poesis, humanisme et théorie de la peinture, XV<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles*, Paris, Macula, 1991 (1967) ; P. Barocchi, *Trattati d'arte del Cinquecento*, 3 vol., Bari, Laterza, 1960-1962.

<sup>3</sup> L'abondance littéraire critique qui leur a été consacrée n'ont pas permis de proposer dans ce chapitre un aperçu de l'ensemble des débats ou des questions qu'elles ont posées. Nous renverrons à la bibliographie sur chacun des points sans reprendre, pour chaque cas, l'ensemble des débats historiographiques qui ont pu intervenir.

# 1. La bataille au tournant du XVI<sup>e</sup> siècle : la naissance de la grande peinture politique

## A. D'Alberti à Léonard : la bataille dans la littérature artistique renaissante

La bataille au début du XVI<sup>e</sup> siècle est un « sujet » de peinture, un contenu de représentation et non pas un genre ; on ne peut parler de « peinture de bataille », mais seulement de représentations de batailles dans la peinture. Qu'il s'agisse d'un haut fait antique, médiéval ou contemporain, elle constitue une histoire, au même titre qu'un enlèvement ou une Annonciation. Toutefois, la scène de guerre se détache ponctuellement dans les textes sur l'art et apparaît de manière régulière comme exemple venant illustrer la réflexion des peintres et des théoriciens<sup>4</sup>. Elle intervient de manière fugace chez Alberti et de manière récurrente chez Léonard de Vinci, qui lui consacre notamment un célèbre texte autonome, « modo di figurare una battaglia ». Dans la littérature artistique, le sujet de la bataille polarise plusieurs perspectives de la réflexion sur la noblesse et la spécificité de la peinture : la question du récit, primordiale, mais aussi celle de l'effet produit sur le spectateur, notamment en comparaison des autres arts dans le débat du *paragone*. L'étude préalable de la théorie de l'art permet de situer, avant l'analyse des œuvres, les enjeux intellectuels et esthétiques qui président à la représentation des batailles.

### 1) La scène de guerre, comble et limite de l'*historia* : « raconter une histoire » et non « s'agiter en désordre »

La peinture de la Renaissance se conçoit comme la représentation d'une *historia*, c'est-à-dire comme la mise en image d'une histoire, imitée par l'artiste à travers des personnages, dont les gestes individuels font comprendre l'action au spectateur, en exprimant les sentiments, forcément invisibles, des figures<sup>5</sup>. Selon les mots d'Alberti dans le *De Pictura*, l'*historia* est

---

<sup>4</sup> Textes en annexe. Sur d'autres sujets-limites de la peinture : P. Dubus, *Deux figures de l'irreprésentable, la mort et la tempête dans la peinture du Cinquecento*, thèse EHESS 1997, inédit et F. Cousinié, *Beautés fuyantes et passagères, la représentation et ses objets-limites aux XVII<sup>e</sup> - XVIII<sup>e</sup> siècles*, Saint Pierre de Salerne, Monfort, 2005.

<sup>5</sup> Alberti, *De Pictura*, II, 40, p. 169 ss. Sur la théorie de la peinture et l'*historia* : cf. M. Baxandall, *Les humanistes à la découverte de la composition en peinture, 1340-1450*, Paris, Seuil, 1989 ; R. W. Lee, *Ut pictura poesis, humanisme et théorie de la peinture, XV<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles*, Paris, Macula, 1991 (1967) ; D. Arasse dans *L'Art italien du IV<sup>e</sup> siècle à la Renaissance*, P. Morel (dir.), Paris, Citadelles et Mazenod, 1997, p. 248-251 ; T. Puttfarcken, *The Discovery of Pictorial Composition, Theories of Visual Order in painting 1400-1800*, New Haven, Yale University press, 2000 ; P. Taylor et F. Quiviger (dir.), *Pictorial composition from Medieval to Modern Art*, Londres / Turin

« le plus grand travail du peintre » par rapport à la représentation de la figure seule, le colosse<sup>6</sup>. Au même titre que d'autres sujets, la bataille apparaît en filigrane comme l'une des actions capables d'offrir la parfaite matière au déploiement du nouvel art de peindre que décrit le théoricien humaniste : celui-ci recommande la mise en scène d'une action abondante et variée, où les personnages, de tailles diverses, puissent montrer des mouvements divers et des sentiments multiples. La bataille légitime naturellement cette richesse visuelle de l'histoire : la confrontation d'armées suppose la mise en action d'un grand nombre de personnages, dont les états d'âme sont mis à vif par l'enjeu vital où ils sont engagés. Le combat, qui associe mouvement et violence, met en exergue la « composition des corps, où résident tout entiers le talent et le mérite du peintre »<sup>7</sup>. Près d'un siècle plus tard, dans la lignée d'Alberti, Vasari pose toujours la bataille comme aboutissement de l'art du récit en peinture :

« L'invention (...) permet de mettre ensemble dans un récit les figures, par quatre, par six, par dix, par vingt, au point qu'on en vient à former les batailles et les autres grandes choses de l'art. »<sup>8</sup>

La noblesse de l'art de peindre vient du travail intellectuel de l'artiste, organisant une action complexe : partant de figures autonomes, il en augmente progressivement le nombre et en multiplie les interactions, jusqu'à proposer des scènes où apparaît sa maîtrise totale de l'art du récit. Vasari commente d'ailleurs la *Bataille de Cascina* en disant qu'elle permit à Michel-Ange de faire la démonstration de « toutes ses connaissances techniques » en tant que peintre<sup>9</sup>.

Sujet exemplaire, la bataille intervient également comme repoussoir pour Alberti dans sa définition de l'*historia* : l'humaniste se montre obsédé, comme l'a montré Maurice Brock, par la question de la dégradation de la narration en *tumulte*, où « les objets sont semés confusément et sans liens, si bien que leur histoire n'a pas l'air d'accomplir une action [*rem*

---

, The Warburg Institute / Nino Aragno Editore, 2000 ; R. Kuhn, « Alberti's Theory of Composition as the Art in painting », dans *On Composition as Method and Topic*, Francfort, Peter Lang, 2000, p. 111-131 ; A. Boschloo, « The representation of history in artistic theory in the early modern period », dans *Recreating Ancient History*, K. Enenkel, J. de Jong et J. De Landtsheer (dir.), Leyde, Brill, 2001, p. 1-25 ; F. Zöllner, *Bewegung und Ausdruck bei Leonardo da Vinci*, Leipzig, Plöttner, 2010 (1995) ; M. Cole, *Leonardo, Michelangelo and the art of the figure*, New Haven, Yale University Press, 2014.

<sup>6</sup> Alberti, *De Pictura*, II, 33 : « Amplissimum pictoris opus historia » et encore II, 35 : « Amplissimum pictoris opus non colossus sed historia. Maior enim est ingenii laus in historia quam in colosso ».

<sup>7</sup> Alberti, *De Pictura*, II, 39, p. 169.

<sup>8</sup> « E da ciò nasce l'invenzione, la quale fa mettere insieme in istoria le figure a quattro, a sei, a dieci, a venti, talmente che si viene a formare le battaglie e l'altre cose grandi dell'arte ». Vasari, *Les Vies*, I, « La peinture », p. 155.

<sup>9</sup> Vasari, *Les Vies*, « Michel-Ange Buonarroti », IX, p. 199. « volendo egli mostrare quanto sapesse in tale professione ».

*agere*] mais de s'agiter en désordre [*tumultuare*] »<sup>10</sup>. La narration en peinture se doit d'être le récit d'une action organisée, ordonnée, et non la juxtaposition de trop nombreux motifs indépendants, aussi beaux ou virtuoses soient-ils. Pour Alberti, une histoire « raconte quelque chose » et l'agitation présente dans une scène de combat ne saurait donc se concevoir comme un « désordre ». La bataille est un sujet critique, où la violence du combat peut venir brouiller la compréhension de l'action : c'est pourquoi l'humaniste prône une limitation du nombre de figures présentes dans une histoire à une dizaine, quelle que soit l'action représentée<sup>11</sup>.

Cette définition initiale de la bataille comme *historia* est importante pour comprendre les batailles italiennes de la Renaissance et pour ne pas les juger à l'aune de critères contemporains inadéquats. Selon notre culture contemporaine, qui pense la guerre comme un irréprésentable visuel et moral, la bataille s'identifie justement au tumulte ; la rationalité des batailles de la Renaissance italienne nous apparaît souvent de manière erronée comme une géométrisation inadéquate, qui chercherait à organiser ce qui ne saurait l'être. Les réflexions erratiques de Fabrice del Dongo perdu dans le champ de bataille de Waterloo ou le « quid obscurum » de la bataille de Victor Hugo<sup>12</sup>, exemplaires pour notre vision moderne, sont profondément opposées aux intentions de la plupart des représentations de la guerre de la Renaissance, qui sont avant tout des mises en scène compréhensibles, lisibles, malgré la véhémence dont elles peuvent faire montre.

Illustrations de la théorie albertienne, les batailles *quattrocentesche* de Paolo Uccello et parfois celle de Piero della Francesca étonnent par leur rationalité, qui exploite à plein les capacités nouvelles de la peinture à mettre en récit une action dans l'espace perspectif. L'histoire y est organisée latéralement mais prend place devant un cône perspectif qui inscrit l'action dans un temps donné auquel l'espace sert ici de métaphore, contrairement aux frises où le récit forme un continuum temporel<sup>13</sup>. Paolo Uccello décompose chronologiquement les batailles qu'il représente : la charge et le choc **fig.4**, la défaite du chef ennemi et la fuite **fig.5**

---

<sup>10</sup> Alberti, *De Pictura*, II, 40, p. 171. M. Brock, « La phobie du *tumulte* dans le *De Pictura* », *Albertiana*, VIII, 2005, p. 119-181.

<sup>11</sup> Alberti, *De Pictura*, II, 40, p. 173 : « Meo quidem iudicio nulla erit usque adeo tanta rerum varietate referta historia, quam novem aut decem homines non possint condigne agere ». Même idée chez Léonard de Vinci : « il faut éviter qu'un grand nombre de personnages encombrant et rendent confuses les peintures d'histoire » (*Carnets*, p. 237, - Ms 2038 Bib.nat.17v.)

<sup>12</sup> Stendhal, *La Chartreuse de Parme*, Livre I, chapitres 3 et 4 ; V. Hugo, *Les Misérables*, II : Cosette, livre I : « Waterloo ».

<sup>13</sup> D. Arasse dans *L'Art italien*, P. Morel (dir.), *op. cit.*, p. 248-254 et p. 266.

(Florence), l'ordre du chef et la mise en route de la contre-attaque **fig.6**<sup>14</sup>. Vasari lorsqu'il parle des scènes de guerre d'Uccello n'emploie d'ailleurs pas, de manière révélatrice, le terme de « bataille » mais parle de « cavalcades d'hommes d'armes en costume de l'époque », insistant sur la dimension cinétique des différents panneaux : le récit de la bataille passe par l'évocation des mouvements successifs de chaque *condottiere*, et la célébration de leur victoire tient surtout à l'inclusion de leurs portraits<sup>15</sup>. Dans le chœur de l'église San Francesco d'Arezzo, la *Bataille de Constantin* de Piero della Francesca **fig.7** construit de même une parfaite opposition latérale entre l'armée victorieuse de l'empereur, guidée par la Croix, et celle de son ennemi qui fuit sur la rive opposée<sup>16</sup>. Peintres mathématiciens, Paolo Uccello et Piero della Francesca, offrent conformément aux préceptes d'Alberti sur l'*historia*, un traitement décomposé de la bataille, présentée de manière abstraite, où les gestes des personnages ne traduisent pas toujours leur état intérieur<sup>17</sup>.

## 2) Convenance et rhétorique des émotions

Le texte d'Alberti pose également les fondements des évolutions futures de la narration à travers la notion de *convenance* : pour Alberti, « aucune histoire ne contiendra une telle variété d'éléments que neuf ou dix personnages ne suffisent à la représenter convenablement »<sup>18</sup>. L'histoire n'est pas envisagée comme un événement particulier à décrire, mais comme une action (*historia*) typique qui engage une série d'émotions adéquates à ce genre d'histoire<sup>19</sup> : une série implicite de gestes ou de sentiments sont naturellement associés à la scène de guerre, selon un principe de convenance. Quelle que soit la bataille représentée, on attend de trouver dans

---

<sup>14</sup> Sur la commande, voir les découvertes de F. Caglioti, « Nouveautés sur la *Bataille de San Romano* de Paolo Uccello », *Revue du Louvre*, LI, oct-déc 2001, p. 37-54 et P. Roccasecca, « La *Rotta di San Romano* e la *Rotta di Niccolò Piccinino*, Paolo Uccello e i Bartolini : le ragioni di una commissione attraverso l'iconografia delle battaglie », *Bulletin de l'Association des Historiens de l'Art italien*, n°11, 2005, p. 5-21; commentaires de la composition dans R. Starn et L. Partridge, « Representing War in the Renaissance : the shield of Paolo Uccello », *Representation* 5, 1985, p. 33-65 ; P. Roccasecca, *Paolo Uccello, Les batailles*, Paris / Milan, Gallimard / Electa, 1997 ; J. Bloedé, *Paolo Uccello et la représentation du mouvement. Regards sur « La Bataille de San Romano »*, Paris, ENSBA, 2005 (1996).

<sup>15</sup> Vasari, *Les Vies*, « Vie de Paolo Uccello », III, p. 109.

<sup>16</sup> F. Büttner, « Das Thema der Konstantinschlacht Piero della Francescas », *AIHA Florence*, XXXVI, 1992, cahier 1-2, p. 23-39. Au contraire, la scène opposée montre bien une confusion volontaire de l'histoire, dès lors que la Providence en est absente. D. Arasse, « Piero della Francesca, peintre d'histoire ? », *Piero teorico dell'arte*, O. Calabrese (dir.), Rome, Gangemi, 1985, p. 85-114 réédité dans *Décors italiens de la Renaissance*, P. Morel (éd.), Paris, Hazan, 2009, p. 32-65 ; également dans *L'Art italien*, P. Morel (dir.), *op. cit.*, p. 254-255.

<sup>17</sup> F. et S. Borsi, *Paolo Uccello*, Paris, Hazan, 2004 (1992).

<sup>18</sup> Alberti, *De Pictura*, II, 40, p. 173 : « Meo quidem iudicio nulla erit usque adeo tanta rerum varietate referta historia, quam novem aut decem homines non possint condigne agere ».

<sup>19</sup> Voir les études du volume *Decorum in Renaissance Narrative Art*, F. Ames-Lewis et A. Bednarek (dir.), Londres, Birbeck College, 1992.

toute scène de guerre fureur, détermination, angoisse de la blessure ou de la mort, peur de la défaite... Pour Alberti, les émotions mises en jeu dans une bataille peuvent être condensées en une dizaine de personnages ; il demande ainsi au peintre, moins de prendre en compte le nombre de personnages présents lors de l'action, que la variété des sentiments que celle-ci peut légitimement susciter chez ceux qui y participent.

Cette attention à la nature générique de l'action rejoint la distinction faite par Aristote dans la *Poétique* entre *poésie* et *histoire*, la première s'occupant du général et l'autre du particulier, l'une du vraisemblable et l'autre de la vérité des faits<sup>20</sup>. Alberti, et à sa suite les théoriciens de l'art ou les peintres, adoptent une vision poétique de l'action en peinture : la représentation de la bataille doit offrir les composantes universelles de la guerre et pas seulement les incidents particuliers à l'action qu'il s'agit d'illustrer. Vasari affirme que Raphaël « *sentit l'importance de savoir montrer, dans une bataille, la fuite des chevaux et le courage des soldats* »<sup>21</sup> : il existe des motifs nécessaires, indépendamment du sujet particulier et le peintre est d'autant plus talentueux qu'il sait en donner un panorama plus complet. Vasari loue la bataille d'*Héraclius contre Chosroès* de Piero della Francesca **fig.8** pour sa richesse d'invention adaptée au sujet :

« Dans la scène de la bataille, il exprime puissamment l'effroi, l'intrépidité, l'adresse, la vigueur, *tous les sentiments imaginables des combattants [tutti gl'altri affetti che in coloro si possono considerare che combattono]* ».<sup>22</sup>

Dès le texte albertien, la bataille comme *historia* porte donc en germe une dualité dans la conception de la narration : la peinture met en scène en tant qu'histoire un événement précis dont elle a charge d'exprimer le sens particulier mais gagne en dignité si des éléments topiques propres à cette catégorie d'action viennent enrichir le récit<sup>23</sup>.

---

<sup>20</sup> Aristote, *Poétique*, IX, 1451b.

<sup>21</sup> « Considerò anco quanto importi la fuga de' cavalli nelle battaglie, la fierezza de' soldati ». Vasari, *Les Vies*, « Vie de Raphaël », V, p. 221.

<sup>22</sup> Vasari, *Les Vies*, III, p. 321. « In questa medesima storia espresse efficacemente in una battaglia la paura, l'animosità, la destrezza, la forza e tutti gl'altri affetti che in coloro si possono considerare che combattono ». Nous soulignons. Au regard de la fresque, l'affirmation semble très exagérée : si on trouve quelques personnages pathétiques et expressifs, Daniel Arasse a au contraire montré que cette mêlée compacte était marqué par une étonnante impassibilité qui prépare l'intervention divine de la partie droite : la quasi absence à eux-même des combattants dans la première partie de la fresque introduit une étrangeté qui permet de mettre en relief l'intervention de la Providence au moment du duel entre les chefs d'armées. « Piero della Francesca, peintre d'histoire ? », *Piero teorico dell'arte*, O. Calabrese (dir.), Rome, Gangemi, 1985, p. 85-114 réédité dans *Décors italiens de la Renaissance*, P. Morel (éd.), Paris, Hazan, 2009, p. 32-65 ou encore *L'Art italien, op. cit.*, p. 254-255.

<sup>23</sup> Wolfgang Henze dans son étude sur la représentation de la bataille a d'ailleurs théorisé cette distinction en opposant dans son étude la bataille comme thème (*Thema* – la nature générique de l'action) et l'événement précis

Le texte de Léonard « comment figurer une bataille » accorde une large place à la notion de convenance et énumère une série de gestes et d'émotions qui semblent devoir figurer dans la peinture d'une action militaire<sup>24</sup>. Opposant vainqueurs (*vincitori*) et vaincus (*vinti e battuti*), il décrit les gestes primaires par lesquels le peintre exprimera l'énergie de la victoire et le pathos de la défaite :

« Tu feras les vainqueurs courant, chevelure et autres choses légères au vent, les sourcils baissés et les membres qu'ils avancent se contrarieront, c'est-à-dire que celui qui porte en avant le pied droit avancera également le bras gauche. [...] Fais les vaincus pâles et défaits, les sourcils hauts et froncés, avec la peau au-dessus sillonnée de rides douloureuses. Des rides allant des narines à la naissance de l'œil arqueront les côtés du nez ; montre la dilatation des narines, cause de ces plis, les lèvres arquées, découvrant la mâchoire supérieure, les dents écartées à la façon de qui hurle des lamentations. L'une des mains fera bouclier aux yeux terrifiés, la paume tournée vers l'ennemi ; l'autre s'appuiera au sol pour soutenir le poids du buste ; des hommes en déroute crieront, la bouche béante. »<sup>25</sup>

Si l'extrait s'éloigne du langage normatif des traités, il poursuit la réflexion albertienne en montrant les corps comme lieu d'expression des états d'âme : les gestes décrits par Léonard évoquent donc implicitement la soumission (corps couché à terre), la peur (narine dilatées), l'espoir ou sa perte (yeux suppliants levés au ciel), ou encore la résistance (buste détaché du sol)<sup>26</sup>, émotions typiques d'une bataille et notamment dans la poésie épique. Si cette conception rhétorique de l'histoire était déjà en germe dans le texte d'Alberti, elle n'était pas toujours mise

---

qui y est représenté (*Inhalt*, le contenu-même). *Studien zur Darstellung der Schlacht und des Kampfes in den Bildkünsten des Quattro- und Cinquecento in Italien*, op. cit., p. 12-41.

<sup>24</sup> « La piú importante cosa che ne' discorsi della pittura trovar si possa, sono i movimenti appropriati agli accidenti mentali di ciascun animale, come desiderio, sprezzamento, ira, pietà e simili ». Léonard, *Trattato della pittura*, II, 19.

<sup>25</sup> « Farai vincitori correnti con capelli e altre cose leggiere sparse al vento, con le ciglia basse, e caccino contrarie membra innanzi, cioè se manderanno innanzi il piè destro, che il braccio manco ancor esso venga innanzi (...) Farai i vinti e battuti pallidi, con le ciglia alte nella loro congiunzione, e la carne che resta sopra di loro sia abbondante di dolenti cresse. Le faccie del naso sieno con alquante grinze partite in arco dalle narici, e terminate nel principio dell'occhio. Le narici alte, cagione di dette pieghe, e le labbra arcuate scoprono i denti di sopra. I denti spartiti in modo di gridare con lamento. Una delle mani faccia scudo ai paurosi occhi, voltando il di dentro verso il nemico, l'altra stia a terra a sostenere il levato busto. Altri farai gridanti con la bocca sbarrata, e fuggenti. »

<sup>26</sup> La main levée en bouclier, que Léonard voit comme un réflexe de protection, avec de complète impuissance, pourrait cependant apparaître comme un geste ultime de résistance : cette polysémie du geste révèle alors la qualité poétique du peintre, qui analyse les émotions contradictoires des acteurs et sait en rendre compte dans le langage des corps.



en œuvre dans les peintures représentant des épisodes historiques militaires : les batailles de Paolo Uccello ou de Piero della Francesca ne présentent que de manière ponctuelle, sur certaines figures, les émotions de la bataille. Les peintres du XVI<sup>e</sup> siècle, conformément à la nature de l'action, accentuent ensuite de manière plus systématique les sentiments violents dans la bataille<sup>27</sup>.

Si le peintre intègre les émotions conformes à l'action, le spectateur s'attend désormais à les y retrouver. Comme l'a noté Svetlana Alpers, les descriptions de batailles de Vasari dans les *Vies* « sont basées, *non pas sur l'observation de la narration particulière mais sur la définition-même de l'histoire* : toutes les scènes de batailles sont caractérisées par la souffrance des mourants et des blessés, et le scintillement des armures »<sup>28</sup> – même quand elles n'y sont pas. L'historiographe loue la bataille de Spinello Aretino au Camposanto de Pise **fig.3** pour :

« La réalité des sentiments : deux soldats, par exemple, qui se tiennent d'une main par la barbe et l'estoc dégainé dans l'autre, cherchent à s'entretuer ; sur leurs visages et dans leurs mouvements se lisent le désir de l'emporter, la vigueur d'une âme inaccessible à la peur et d'un courage inégalable. »<sup>29</sup>

Or, les casques de deux principaux cavaliers masquent presque complètement leurs visages. L'appréciation des batailles adopte donc cette lecture fondée sur la démonstration des émotions, qui sollicite directement le spectateur.

La mise au premier plan des sentiments des personnages, selon un principe de convenance, traduit l'apparition de plus en plus nette d'un paradigme rhétorique pour penser la peinture et son rapport au spectateur : John Shearman<sup>30</sup> a montré que le langage des corps sollicite l'émotion et l'intelligence du spectateur en lui demandant de comprendre les poses des corps, parfois difficiles à lire quand il y a des raccourcis, et de les traduire en sentiments<sup>31</sup>. Le renforcement du principe de convenance, qui exacerbe le rendu des émotions dans la scène de

---

<sup>27</sup> Sur la rupture de Léonard avec le système albertien, D. Arasse dans *L'Art italien*, P. Morel (dir.), *op. cit.*, p. 266-267.

<sup>28</sup> « Vasari's description of the painting are based not on the observation of the particular narration, but on the definition of the story : all battle pictures are characterized by the suffering of the dead and the wounded and the gleam of the armour. ». S. Alpers, « Ekphrasis and Aesthetic Attitudes in Vasari's *Lives* », *Journal of the Courtauld and Warburg Institutes*, 23, 1960, p. 190-215, p. 203.

<sup>29</sup> Vasari, *Les Vies*, *op. cit.*, II. p. 324-325. « *i concetti dell'animo*. E ciò furono, fra le molte altre cose che vi sono, due soldati i quali, essendosi con una delle mani presi nelle barbe, tentano con gli stocchi nudi che hanno nell'altra torsi l'uno all'altro la vita, mostrando nel volto e in tutti i movimenti delle membra il desiderio che ha ciascuno di rimanere vittorioso, e con fierezza d'animo essere senza paura e quanto più si può pensare coraggiosi ».

<sup>30</sup> J. Shearman, *Only connect... : Art and the Spectator in the Italian Renaissance*, Princeton, Princeton University Press, 1992, p. 207-226.

<sup>31</sup> F. Zöllner, *Bewegung und Ausdruck bei Leonardo da Vinci*, *op. cit.*, notamment « Angemessenheit statt Mass », p. 125-154 et « Ausdruck und Bewegung im Ereignisbild », p. 171-224.

bataille, contribue à donner un prisme affectif et non plus seulement intellectuel à l'appréhension de l'histoire : c'est à travers les gestes des personnages, conformes à l'action, que le spectateur doit être persuadé du message qu'elle porte, il ne doit pas seulement la saisir intellectuellement<sup>32</sup>. Si cette évolution concerne tous les sujets et pas seulement la bataille, il s'agit peut-être du sujet où cette évolution est la plus sensible.

L'essor du principe de convenance conduit alors à relativiser l'hypothèse selon laquelle la nouvelle visibilité des passions dans la bataille serait le signe d'une sensibilité humaniste aux douleurs des soldats : il ne s'agit pas directement de témoigner de la violence subie ou exercée par les personnages engagés dans la bataille, mais de peindre les sentiments conformes à la nature de l'action. La conception abstraite de l'*historia* au XV<sup>e</sup> siècle, qui exploitait surtout la disposition spatiale et linéaire des figures pour créer le récit, laisse place à une conception rhétorique et émouvante de l'histoire au tournant du XVI<sup>e</sup> siècle : en employant le terme légèrement anachronique d'« incunables de la peinture d'histoire »<sup>33</sup> pour désigner les batailles de Léonard et de Michel-Ange, Frank Zöllner suggère bien qu'au sein même de la peinture a eu lieu un changement de paradigme, quasiment comparable à un changement de médium.

### 3) Le texte de Léonard : entre norme et expérimentation

Le texte de Léonard de Vinci sur la bataille, reproduit en annexe, est l'exemple le plus développé, mais aussi le plus singulier, de la réflexion d'un peintre sur la bataille à la Renaissance<sup>34</sup>. Faisant partie du projet de traité sur la peinture et daté de 1492, il énumère une série de conseils qui viennent progressivement construire l'évocation frappante d'une peinture « idéale » de bataille. Alors que son titre « *Modo di figurare una battaglia* » l'inscrit dans une réflexion normative destinée au peintre, interpellé à plusieurs reprises, la nature du texte est cependant hybride et la bataille agrège plusieurs lignes de la réflexion de Léonard, bien au-delà de l'ambition d'un traité de peinture. Ainsi, le texte ne saurait faire l'objet d'une lecture littérale comme s'il s'agissait de simples consignes données à un peintre : le texte condense de manière spectaculaire une réflexion sur une catégorie de l'*historia*, une prise de position implicite dans

---

<sup>32</sup> Nous reprenons ici l'opposition classique dans l'analyse littéraire entre « persuader » par les sentiments et « convaincre » par la raison.

<sup>33</sup> « Incunaboli della pittura di scene storiche ». F. Zöllner, *La battaglia di Anghiari fra mitologia e politica*, op. cit., p. 10.

<sup>34</sup> C. Vecce, *Le Battaglie di Leonardo. Codice A, ff. 111r e 110v, Modo di figurare una battaglia, LI Lettera Vinciana 2011*, Florence / Vinci, Giunti / Biblioteca Leonardiana, 2012.

le débat du *paragone* et l'ensemble d'un imaginaire anthropologique, cosmique et littéraire que Léonard réinvestit dans une vision personnelle de la guerre.

### **Le *paragone* et la défense de la peinture**

Le texte s'ouvre sur une longue évocation de la poussière qui enveloppe le champ de bataille et prend la forme d'une hypotypose, c'est-à-dire d'une vision suscitée par la puissance du texte : il rompt sur ce point avec le langage rigoureux et abstrait propre au genre du traité et avec la lisibilité de l'histoire que prônait Alberti. L'on a souvent interprété ce procédé comme le signe de l'expérience vécue de Léonard, peintre et ingénieur qui, ayant assisté à des campagnes militaires, aurait trouvé une modalité narrative originale capable de rendre compte du désordre et de l'inintelligibilité de la bataille. Si cet argument est en partie recevable, il "modernise" en partie le texte et tend à en masquer certains enjeux sous-jacents et notamment l'inscription du texte dans le débat sur le *paragone*<sup>35</sup>.

Comme l'ont rappelé de nombreux critiques<sup>36</sup>, ce texte entre largement en écho avec d'autres passages de Léonard relatifs à cette question puisque l'exemple de la bataille intervient dans l'argumentation du peintre pour démontrer la supériorité de la peinture au sein de cette « guerre des arts »<sup>37</sup>. Si la noblesse de la peinture avait été établie par Alberti sur le modèle de la rhétorique et de la poésie, la réflexion de Léonard promeut une supériorité de la peinture à travers une étude des qualités propres à chaque art : alors qu'Alberti développait l'analogie entre peinture et poésie, Léonard cherche au contraire à les distinguer et à en montrer les mérites inégaux. La bataille sert alors à Léonard d'exemple de choix pour appuyer un double argument visant à affirmer la supériorité de la peinture : la simultanéité de la perception de la peinture contre la temporalité de la lecture ou de l'écoute de la poésie, et la puissance de présentification propre à l'art visuel par rapport au langage. Le texte « *Modo di figurare una battaglia* » permet ainsi au peintre d'avancer de manière indirecte ces arguments à travers la description d'une bataille imaginaire.

---

<sup>35</sup> Sur ce débat, ses tenants théoriques comme les productions artistiques auxquelles il a donné lieu, voir l'étude de S. Hendler, *La Guerre des arts, Le Paragone peinture-sculpture en Italie XV<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècle*, Rome, L'Erma di Bretschneider, 2013, « Le pinceau et la plume, le *Paragone* entre théorie et pratique », p. 27-73.

<sup>36</sup> C. Vecce a déjà fait ces rapprochements. *Le Battaglie di Leonardo*, *op. cit.*, p. 16-18 ; voir aussi C. Farago, *Leonardo da Vinci's Paragone. A critical interpretation with a new edition of the text in the Codex Urbinas*, Leyde, Brill, 1992, p. 92-117 ; D. Arasse, *Léonard de Vinci, Le rythme du monde*, Paris, Hazan, 2011 (1997), p. 207-216 et C. Vecce, « Word and image in Leonardo's writings », *Leonardo da Vinci. Master Draftsman*, C. Bambach (dir.), cat. exp. New York Metropolitan Museum 2003, New Haven, Yale University Press, 2003, p. 59-78.

<sup>37</sup> Pour emprunter l'expression au titre de S. Hendler, *La Guerre des arts, Le Paragone peinture-sculpture en Italie XV<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècle*, *op. cit.*

Le texte suivant sur le *paragone* apparaît comme un sous-texte valide pour comprendre le passage consacré à la bataille :

« Si tu représentais la bataille sanglante, toi poète, avec l'air obscur et ténébreux, au milieu de la fumée des machines épouvantables et mortelles, mélangés avec l'épaisse poussière entremêlée dans l'air, et la fuite effrayée des misérables épouvantés par l'horrible mort. Dans ce cas, le peintre te surpasse, parce que ta plume sera consumée avant que tu décrives entièrement ce que le peintre te représente avec sa science. Et ta langue sera empêchée par la soif, et ton corps par le sommeil et la faim avant que tu ne montres avec des mots ce qu'en un instant le peintre te montre. (...) Il serait long et ennuyeux pour la poésie de redire tous les mouvements des acteurs d'une telle guerre, et les détails des membres et leurs ornements, alors que de tout cela, la peinture achevée, te le met devant les yeux immédiatement et avec une grande vérité [*con gran brevità e verità*]. À cette démonstration, il ne manque rien sauf le bruit des machines, les cris terrifiants des vainqueurs et les hurlements terrifiés et les pleurs des vaincus »<sup>38</sup>.

À la lumière de cet extrait, l'énumération des motifs dans le texte sur la bataille ne doit pas être vue comme une série de détails surgissant successivement mais au contraire comme des éléments singularisés progressivement par le regard au sein d'une représentation d'abord appréhendée comme un tout. Le passage initial avec l'évocation de la fumée, formant un nuage opaque et indistinct, assure l'unité visuelle de la bataille, décrite comme une masse mouvante et homogène de poussière et d'hommes. C'est le motif narratif de la poussière qui dans le texte figure l'unité temporelle de la vision de l'action. L'approche scientifique du terrain renforce encore implicitement la supériorité de la peinture sur la poésie : héritées des études physiques de Léonard sur les mouvements des fluides, les remarques sur l'épaisseur de l'air, sa consistance

---

<sup>38</sup> « Se tu, poeta, figurerai la sanguinosa battaglia, si sta con la oscura e tenebrosa aria, mediante il fumo delle spaventevoli e mortali macchine, miste con la spessa polvere intorbidatrice dell'aria, e la paurosa fuga de' miseri spaventati dall'orribile morte. In questo caso il pittore ti supera, perché la tua penna sarà consumata innanzi che tu descriva appieno quel che immediate il pittore ti rappresenta con la sua scienza. E la tua lingua sarà impedita dalla sete, ed il corpo dal sonno e dalla fame, prima che tu con parole dimostri quello che in un istante il pittore ti dimostra. (...) Lunga e tediosissima cosa sarebbe alla poesia ridire tutti i movimenti degli operatori di tal guerra, e le parti delle membra e loro ornamenti, delle quali cose la pittura finita con gran brevità e verità ti pone innanzi, e da questa tal dimostrazione non manca se non il rumore delle macchine e le grida degli spaventanti vincitori e le grida e pianti degli spaventati ». *Essempio tra la poesia e la pittura, Libro di pittura*, § 15. Seule la dimension sonore de la bataille manque aux deux arts : l'obsession pour la restitution des sons de la bataille à la Renaissance rappelle la création d'airs musicaux qui miment la bataille (Clément Jannequin), ou encore le passage célèbre des « paroles dégelées » de Rabelais dans le *Quart Livre*, où les bruits d'une bataille, emprisonnés dans les glaces, éclatent autour du navire des héros (chapitres LV, LVI). Texte en annexe.

et sa densité, définissent la dimension fondamentalement *visuelle* de la scène de bataille. Dans un second moment, la réflexion optique sur le traitement des lumières – rougeoiements, degrés de lisibilité des objets et des personnes – vient encore confirmer cette appréciation privilégiée de la bataille par la vue, mettant indirectement en défaut la capacité du langage à s'en faire le témoin. L'argument de l'instantanéité remet en partie en cause la lecture progressive de l'histoire dans l'espace et dans le temps comme c'était le cas dans les batailles peintes du XV<sup>e</sup> siècle, où la compréhension linéaire de l'action prenait le pas sur l'appréhension simultanée de l'ensemble<sup>39</sup>.

La prise en compte de la densité physique du terrain, issue de ses études de sciences naturelles, vient en outre bouleverser la lisibilité parfaite des histoires de batailles du *Quattrocento*, où il était loisible dans les charges bien ordonnées de compter les pattes des chevaux et de voir le moindre détail de l'armement de chacun. Chez Léonard, les figures ne sont pas seules dans un espace pictural lumineux et abstrait, mais inscrites dans un monde terrestre et une atmosphère qui les enveloppent au point de les dissimuler.

La promotion de l'instantanéité de la peinture et de son appréciation d'ensemble enrichit ainsi la conception de la scène de bataille : il s'agit non seulement de *lire l'action* dans le temps et dans l'espace mais aussi de *ressentir l'effet* produit par la scène de guerre. Le recours à l'hypotypose en est ici le moyen ; en faisant surgir visages ou gestes de la poussière initiale, elle rend compte de la puissance d'impact de la peinture sur le spectateur : cris, visages déformés, gestes outrés s'imposent à lui. *L'enargeia*<sup>40</sup> du texte traduit la puissance rhétorique d'actualisation de la peinture, impossible à la poésie qui, pour toucher le spectateur, use justement des procédés de visualisation pour atteindre une « vérité », selon le terme de Léonard, propre au sens de la vue. La forme de l'hypotypose démontre cette efficace décisive de la peinture par rapport à la poésie : d'ailleurs, les verbes du texte actualisent progressivement la vision : « tu feras » (*farai*), « on pourra voir » (*potrebbe si vedere, potriasi vedere*), « on verra » (*vedransi*).

Pour autant, comme l'a montré Carlo Vecce<sup>41</sup>, cette *ekphrasis* imaginaire doit beaucoup à différents modèles poétiques : les images de l'extrait rappellent des textes de *L'Enfer* de Dante, ou encore de *La Pharsale* de Lucain que possédait le peintre. Léonard réinvestit donc au bénéfice de la peinture les inventions des poètes, dès lors que seuls les artistes peuvent exploiter parfaitement la puissance d'impact sur le spectateur. Pour Léonard toutefois, cet

---

<sup>39</sup> D. Arasse dans *L'Art italien*, P. Morel (dir.), *op. cit.*, p. 250-251 et 266-267.

<sup>40</sup> Quintilien, *Institution oratoire*, VI, 2.

<sup>41</sup> C. Vecce, *Le Battaglie di Leonardo*, *op. cit.*, p. 18-20.

imaginaire poétique n'est cependant pas seulement expressif ou dramatique, il rejoint ses représentations cosmiques et anthropologiques. À cet égard, la bataille imaginée dans le texte outrepassa largement les enjeux de la théorie artistique et constitue le moyen pour Léonard de Vinci d'approfondir une pensée plus vaste, avec une liberté et une puissance propre à l'image.

### **La pensée par l'image : le songe de la guerre**

Dans cette évocation se superposent plusieurs strates de réflexion que l'*ekphrasis* fait se rencontrer sans les soumettre à un raisonnement organisé et logiquement argumenté. La réflexion de Léonard sur la bataille associe les fruits de ses différents domaines de réflexion : théorie de l'art, étude physiologique de l'anatomie et de l'expression, mais aussi sciences physiques, optique et technologique ; l'image mentale de la bataille sert alors de lieu d'expérimentation à ces multiples branches d'une pensée analogique et unifiée du monde. Si le texte suit au départ une progression organisée, il perd ensuite de sa linéarité au profit d'un retour insistant de mêmes motifs primaires, qui signalent la présence d'une logique cosmique derrière la description du choc des hommes. Mobilisant un imaginaire poétique et scientifique, le texte déploie une vision cosmologique où la bataille redouble voire incarne un mouvement et une violence propres à l'univers : pour Léonard, selon ses propres mots, la guerre est une « discordie » (*discordia*)<sup>42</sup>, comme principe universel, bien au-delà de l'affrontement politique et militaire. Elle est le moment historique où les forces humaines réfléchissent et entrent en consonance avec la violence naturelle du cosmos.

Le texte fait affleurer de manière récurrente des motifs qui déplacent l'enjeu du combat de celui du récit pictural à celui de l'imaginaire macrocosmique : comme l'a noté Carlo Vecce, le thème des quatre éléments ponctue avec insistance la description du combat<sup>43</sup>. La terre piétinée, le feu des escopettes, l'air rendu visible par le soulèvement de poussière, et enfin l'eau, qui intervient avec le fleuve mentionné à la fin du passage, convoquent l'ensemble des composantes naturelles du monde autour du choc des armées. Le *leitmotiv* de leur mélange scande d'ailleurs le texte : la terre et l'air se mêlent grâce au motif de la poussière, l'eau et l'air

---

<sup>42</sup> M. Versiero, « Trovo modo di offendere e difendere. La concezione della guerra nel pensiero politico di Leonardo », *Cromohs (Cyber Review of Modern Historiography)*, 19/2014, p. 63-78 ; *id.*, « Per un lessico politico di Leonardo da Vinci. II. Indizi di polemologia : naturalità del conflitto e necessarietà della guerra », *Bruniana & Campanelliana*, XV, 1, 2009, p. 121-134 ; *id.*, « L'arte militare, tra virtù e bestialità. La concezione della guerra e la figura del guerriero nell'opera di Leonardo da Vinci », *Cahiers de la Méditerranée*, n°83, 2011, p. 79-85 ; C. Vecce, « Leonardo, arte (e follia) della guerra », *Cromohs (Cyber Review of Modern Historiography)*, 19/2014, p. 52-62.

<sup>43</sup> C. Vecce, *Le Battaglie di Leonardo*, *op. cit.*, p. 12-14.

dans le bouillonnement du torrent traversé par les chevaux, le feu et l'air dans la retombée des poudres produites par des tirs... Le motif lancinant de la trace, qui hante de manière systématique l'extrait, confirme la souveraineté du thème de la fusion : traces de pas imprimées dans le sol, nuages ou mouvement de l'air retenant le souvenir du geste qui les a troublés, Léonard multiplie les notations qui, à première vue, peuvent apparaître comme les marques minutieuses de la cohérence du peintre dans la mise en récit<sup>44</sup>. Cependant, leur répétition leur donne une valeur poétique plus que narrative : ces traces matérialisent les interactions entre les êtres et le monde et caractérisent leurs rapports comme une influence, une empreinte constante et réciproque des uns sur les autres. La mention finale du texte a alors une valeur exemplaire, « aie soin qu'il n'y ait pas un seul endroit plat [*nessun loco piano*] où l'on ne découvre l'empreinte de pas sanglants », tout élément porte témoignage de son intégration dans le mouvement du monde et la bataille n'est qu'un des lieux où le branle universel se révèle<sup>45</sup>.

À ces quatre éléments mêlés, vient s'ajouter un dernier élément, le sang humain versé pendant le combat et qui imprègne désormais la terre en une boue hybride ; c'est bien la fusion même entre l'homme et les éléments qui apparaît comme l'horizon de cette agitation universelle : la poussière recouvre les visages, les cadavres sanglants embourbés semblent destinés à retourner à la terre dans une absorption prochaine. Ce cataclysme destructeur est très proche à cet égard des images du déluge et de tempête<sup>46</sup>, également très nombreuses chez Léonard, et qui mettent en jeu la même « sensibilité métamorphique »<sup>47</sup>.

Cette conception de la bataille comme métaphore du mouvement cosmique de vie et de mort fait éclater les cadres de la narration de l'*historia* telle qu'Alberti la définissait : la mêlée cosmique s'oppose à l'histoire car la transformation perpétuelle de l'univers peut difficilement se soumettre à une mise en ordre rationnelle dans un espace géométrisé. Pour Léonard, l'image, mentale ou graphique, de la bataille est moins une *histoire* qu'un *motif*, comparable à une bourrasque ou à un nuage, qui lui permet de condenser sa conception du monde en mouvement et d'en investiguer le versant tragique<sup>48</sup>.

Le motif de la bataille excède alors largement la thématique de la guerre, et en tant que signe du mouvement du monde, il peut se rencontrer dans de multiples formes et analogies que

---

<sup>44</sup> Ces détails créent, au-delà des poses instantanées des figures, une narration qui rappelle le moment juste antérieur : autre argument implicite peut-être dans le *paragone*, la peinture, même fixe, réussit à peindre le temps.

<sup>45</sup> « E non far nessun luogo piano senza le pedate ripiene di sangue. ». Voir texte de Léonard en annexe.

<sup>46</sup> Voir notamment Leonardo da Vinci, *Scritti*, C. Vecce (éd.), *op. cit.*, p. 172-179.

<sup>47</sup> M. Jeanneret, *Perpetuum mobile, Métamorphoses des corps et des œuvres de Vinci à Montaigne*, Genève, Droz, 2016 (1997), p. 7.

<sup>48</sup> La bataille est un motif visuel qui s'apparente à la tache, au nuage, autres figures qui « condensent la vision d'un monde métamorphique ». *Ibid.*, p. 53.

le peintre-philosophe guette et tente de saisir ; si on peut la déceler dans l'immense nuée de la rencontre entre deux armées, elle est déjà présente dans une tache crasseuse sur un mur et dans toutes les formes nébuleuses. Ce que dit Vasari du peintre Piero di Cosimo pourrait s'appliquer à Léonard : « il s'arrêtait parfois pour contempler un mur où s'étaient les crachats de malades, et il s'en inspirait pour les batailles de cavaliers »<sup>49</sup>. Les formes indistinctes, des plus infimes aux plus grandioses, sont profondément analogues.

À ce titre, pour Léonard, la bataille est aussi une figure des voies de la création artistique : comme il le dit ailleurs « dans les choses confuses, l'esprit s'éveille à de nouvelles inventions [*nelle cose confuse l'ingegno si desta a nuove invenzioni*] »<sup>50</sup>. Le peintre peut tout voir et tout créer à partir d'un mur éclaboussé de taches ou fait de pierres de différents matériaux car la mutabilité des formes qui s'y exposent lui donne une image mouvante et juste de l'univers. Si la tache ou la bataille, formes de l'indistinct, illustrent le projet de saisir le monde en mouvement, elles en sont également le moyen car ces motifs flous s'apparentent à la démarche libre du *componimento inculto*, comme recherche continue et fluide de la forme par le dessin. La pensée de la main qui « enregistre les marques de (sa) genèse » est un processus de découverte où émergent les figures et les gestes, qui retiennent leurs états antérieurs dans le choix de la forme finale, jamais définitive<sup>51</sup>.

Indice et métaphore de la vie cosmique, la bataille est aussi une image exemplaire de la création picturale, de son processus et de son ambition de saisir le monde en mouvement. Bien plus qu'une action dramatique ou qu'un sujet iconographique, elle est un des thèmes par lesquels Léonard accomplit son entreprise de penser et de peindre la machine universelle.

Dans les textes de la littérature artistique, chez Alberti puis chez Léonard, le récit du

---

<sup>49</sup> Vasari, *Les Vies*, « Piero di Cosimo », V, p. 85. « Il aim(ait) voir tout à l'état sauvage, disant qu'il fallait laisser la nature veiller sur elle-même sans intervenir (...) ».

<sup>50</sup> « Modo d'aumentare e destare l'ingegno a varie invenzioni », *Trattato di pittura*, II, 63 : « Non resterò di mettere fra questi precetti una nuova invenzione di speculazione, la quale, benché paia piccola e quasi degna di riso, nondimeno è di grande utilità a destare l'ingegno a varie invenzioni. E questa è se tu riguarderai in alcuni muri imbrattati di variemacchie o in pietre di vari misti. Se avrai a invenzionare qualche sito, potrai lí vedere similitudini di diversi paesi, ornati di montagne, fiumi, sassi, alberi, pianure grandi, valli e colli in diversi modi; ancora vi potrai vedere diverse battaglie ed atti pronti di figure strane, arie di volti ed abiti ed infinite cose, le quali tu potrai ridurre in integra e buona forma; che intervieni in simili muri e misti, come del suono delle campane, che ne' loro tocchi vi troverai ogni nome e vocabolo che tu t'immaginerai. Non isprezzare questo mio parere, nel quale ti si ricorda che non ti sia grave il fermarti alcuna volta a vedere nelle macchie de' muri, o nella cenere del fuoco, o nuvoli o fanghi, od altri simili luoghi, ne' quali, se ben saranno da te considerati, tu troverai invenzioni mirabilissime, che destano l'ingegno del pittore a nuove invenzioni sí di componimenti di battaglie, d'animali e d'uomini, come di vari componimenti di paesi e di cose mostruose, come di diavoli e simili cose, perché saranno causa di farti onore ; perché nelle cose confuse l'ingegno si desta a nuove invenzioni. ».

<sup>51</sup> M. Jeanneret, *Perpetuum mobile*, op. cit., p. 285. Voir aussi D. Arasse, *Léonard de Vinci. Le Rythme du monde*, op. cit., p. 226-229.



combat, présent en creux chez le premier et largement traité chez le second, apparaît comme un sujet complexe qui démontre la qualité du peintre pour la capacité à organiser une histoire à partir de nombreuses figures, mais aussi pour la violence des émotions dans le rendu desquelles le peintre s'engage. Dans cette conception rhétorique de la guerre, le peintre s'égale et se compare au poète, qu'il pourrait surpasser.

Cependant, pour les deux auteurs, la bataille s'inscrit dans une réflexion théorique plus large sur l'art de la peinture : le sujet de la bataille en est à chaque fois un cas paradigmatique et un cas limite. Entre la lisibilité des *histoire* de bataille prônées par Alberti et le tumulte de la bataille léonardesque, ces textes théoriques sur la bataille sont marqués par une normativité radicale : extrême mesure chez Alberti et extrême mouvement chez Léonard. La violence dont celui-ci investit le sujet outrepassé cependant largement le champ de la théorie de l'art et n'est pas seulement subordonnée au principe de convenance entre le sujet et sa représentation. Sa pensée originale, qui met en cohérence les différents domaines de sa réflexion, dans le motif de la bataille lui appartient en propre. Pour les autres peintres, qui ne corrént pas l'exercice de la peinture de manière aussi étroite à une pensée globale du monde, le désordre dans la bataille est alors envisagé de manière beaucoup plus relative. Le principe de convenance, présent de manière récurrente dans la littérature artistique, conserve donc pour les batailles l'exigence de lisibilité de l'histoire, tout en la modulant par une agitation et une violence appropriées à la nature de l'action.

## **B. Art et pouvoir : enjeux de la bataille monumentale**

Ce contexte théorique de réflexion autour de la bataille affecte au tournant du XVI<sup>e</sup> siècle les conditions et les enjeux de la commande monumentale. Les quatre exemples principaux étudiés dans ce chapitre, *Anghiari*, *Cascina*, *Constantin et Spolète*, révèlent l'apparition d'une conjonction entre ambition politique et ambition artistique. La grande commande républicaine pour le Palazzo Vecchio, qui intègre la compétition concertée entre deux artistes dans l'expression de la grandeur politique, est à ce titre fondatrice<sup>52</sup>. La qualité de l'œuvre et la valeur du peintre, qui trouvent à s'afficher dans le sujet de la bataille, participent de l'efficace de la peinture politique. L'adoption de formats très amples pour ces œuvres témoigne alors d'une fervente ambition politique qui devient l'occasion pour les peintres d'une

---

<sup>52</sup> R. Goffen, *Renaissance Rivals*, *op. cit.*, p. 3-30.

reconnaissance artistique et sociale par les commanditaires politiques<sup>53</sup>. Si les États s'attachent « l'Art », avec la majuscule qui lui est progressivement reconnue à la Renaissance<sup>54</sup>, les artistes eux-mêmes bénéficient réciproquement du prestige de la commande publique : la bataille monumentale, par son thème, son lieu d'exposition et son contexte concurrentiel leur assure une renommée internationale. Le début du XVI<sup>e</sup> siècle marque ainsi une alliance entre l'art et la politique, où les différents acteurs de la commande, commanditaires et peintres, bénéficient symboliquement de leur élection réciproque.

### 1) La commande politique et la « conscience de l'art » : le cas florentin

La commande par la République florentine de deux fresques de batailles, *Anghiari* et *Cascina* aux deux plus grands artistes toscans de leur temps, Léonard et Michel-Ange, place la rivalité artistique comme un des enjeux de la bataille monumentale comme projet politique. Elle inaugure une alliance explicite entre iconographie du pouvoir et reconnaissance de la peinture comme un art. Pietro Soderini, gonfalonier de la République de Florence à partir de 1502, construit une compétition entre les deux artistes en leur confiant une commande semblable, bien qu'à un an d'écart<sup>55</sup>, les deux fresques étant placées en pendant dans la salle du Grand Conseil florentin<sup>56</sup>. Fort du précédent du concours des Portes du Baptistère un siècle auparavant, la mise en concurrence des artistes dans une grande commande publique, ici politique et non plus religieuse, sert l'émulation artistique entre les deux artistes et renforce le retentissement de la commande et l'efficacité de son propos idéologique. « En choisissant ces deux peintres, les autorités florentines ont créé un événement artistique exceptionnel ; elles ont instauré les conditions d'un face à face esthétique, philosophique et spirituel »<sup>57</sup>. La célébrité de l'œuvre politique et son retentissement reposent donc en partie sur la « joute artistique » dont elle est le fruit<sup>58</sup>.

La postérité, et ce dès le milieu du XVI<sup>e</sup> siècle, a pu donner une image romancée de cette reconnaissance de l'artiste dans la commande politique : Vasari, dans son récit des *Vies*,

---

<sup>53</sup> Pour autant, on ne saurait dire que « la prestation de l'artiste compte *plus* que le message politique ». W. Wolters, *Storia e politica*, *op. cit.*, p. 189. Nous soulignons.

<sup>54</sup> É. Pommier, *Comment l'art devient l'Art dans l'Italie de la Renaissance*, Paris, Gallimard, 2007.

<sup>55</sup> Léonard reçoit la commande en octobre 1503 et Michel-Ange quelques mois plus tard en 1504.

<sup>56</sup> Cf. *supra*, chapitre 1. G. Dalli Regoli, « Leonardo e Michelangelo. Il tema della battaglia agli inizi del Cinquecento », *Achademia Leonardi Vinci*, 7, 1994 (1995), p. 98-106.

<sup>57</sup> D. Arasse, *L'Homme en jeu, Les Génies de la Renaissance*, *op. cit.*, p. 37.

<sup>58</sup> J. Koering, *Léonard de Vinci, Dessins et Peintures*, Paris, Hazan, 2007, p. 168. Rona Goffen commente : « en peignant leurs batailles, Léonard et Michel-Ange s'affronteront l'un l'autre ». « Painting their battles, Leonardo and Michelangelo would also battle each other ». R. Goffen, *Renaissance Rivals*, *op. cit.*, p. 150.

accentuée volontairement la dimension artistique de la commande au point de lui donner la primauté sur le rôle politique de l'iconographie monumentale. Pour lui, *Anghiari* est un hommage que Soderini rend au peintre en lui donnant l'occasion de créer un monument à sa propre gloire dans le cœur politique de la cité<sup>59</sup>. Le peintre-historiographe complète alors son portrait de Léonard en prince de la peinture, à l'orée de sa partie sur la *Terza Età*<sup>60</sup> et ôte parallèlement à l'iconographie républicaine son contenu civique. À l'origine, plus qu'un hommage, il s'agit pour le commanditaire d'attacher la renommée du peintre à celle du régime à travers une œuvre fondamentale pour son contenu politique et reconnue comme exceptionnelle d'un point de vue artistique. Peu auparavant Léonard, en 1501, avait exposé publiquement le carton de la *Sainte-Anne*, alors que l'œuvre n'était pas achevée et le public était donc venu voir l'objet, non seulement pour ce qu'il représentait, mais aussi pour la qualité de son travail graphique<sup>61</sup>. De même, Michel-Ange avait achevé au début de l'année 1504 le *David*, qui venait d'être transporté devant le Palazzo Vecchio. Sa maîtrise technique poussa sûrement Soderini à lui proposer de s'atteler à la représentation d'une histoire peinte<sup>62</sup>. Le concours des plus excellents peintres, organisé par Soderini, se fait alors au bénéfice symbolique du jeune régime républicain.

Le commanditaire construit les conditions d'une performance individuelle, en liant le sujet et la compétence individuelle : la répartition des batailles entre les deux hommes est faite à dessein. En confiant à Léonard connu pour ses recherches sur les chevaux la *Bataille d'Anghiari*, qui comportait des mouvements de cavalerie, et à Michel-Ange, sculpteur, celle de *Cascina*, où intervient le motif de la baignade des soldats nus, le commanditaire offrait à chacun d'eux un sujet au « potentiel figuratif maximal »<sup>63</sup>, où leur talent artistique singulier pourrait être déployé. L'opposition de leurs projets, après plus d'un an travail pour chacun d'eux, entre « la mêlée des chevaux » pour Léonard et la « bataille des nus » pour Michel-Ange, selon des

---

<sup>59</sup> « La qualité des ouvrages de ce génie (Léonard) avait tellement développé sa renommée que tous les amateurs d'art, et même la ville entière, souhaitaient qu'il leur laissât un souvenir. Il n'était question que de lui faire exécuter un grand ouvrage important qui ornât et honorât la ville par le talent, la grâce, le jugement qu'on lui connaissait. La grande salle du Conseil venait d'être refaite (...), le gonfalonier et les notables décidèrent, par un décret officiel, que Léonard serait chargé de peindre un bel ouvrage. » Vasari, *Les Vies*, V, p. 44. « Per la eccellenza dunque delle opere di questo divinissimo artefice era tanto cresciuta la fama sua, che tutte le persone che si dilettavano de l'arte, anzi la stessa città intera intera desiderava ch'egli le lasciasse qualche memoria; e ragionavasi per tutto di fargli fare qualche opera notevole e grande, donde il pubblico fusse ornato et onorato di tanto ingegno, grazia e giudizio quanto nelle cose di Lionardo si conosceva. E tra il gonfalonieri et i cittadini grandi si praticò, che essendosi fatta di nuovo la gran sala del Consiglio... (...) fu per decreto publico ordinato che a Lionardo fussi dato a dipignere qualche opera bella ».

<sup>60</sup> P. Rubin, *Giorgio Vasari, Art and History*, New Haven, Yale University Press, 1995.

<sup>61</sup> Léonard, *La Sainte Anne, l'ultime chef-d'œuvre de Léonard de Vinci*, cat. exp. Louvre 2012, V. Delieuvin (dir.), Paris / Milan, Louvre / Officina Libraria, 2012.

<sup>62</sup> Alberti, *De Pictura*, II, 35.

<sup>63</sup> L'expression est de C. Acidini-Luchinat, *Michelangelo pittore, op. cit.*, p. 63.

expressions de Vasari, montre la fécondité de l'intuition initiale des commanditaires : l'originalité des deux compositions, si elle constitue l'aboutissement logique d'une réflexion artistique personnelle à chacun d'eux, propose un étonnant contraste, où chacun des peintres a mis en valeur les caractéristiques individuelles de son talent<sup>64</sup>. La joute artistique devient un nouveau motif de gloire pour les Florentins. Les dimensions politiques et artistiques de l'iconographie du pouvoir ne sont plus distinctes ou parallèles, mais véritablement interdépendantes : la scène de bataille monumentale intègre la puissance symbolique de l'art dans l'expression de son idéologie et la dignité théorique et esthétique reconnue au sujet et à l'artiste vient alors renforcer le message politique triomphal de l'image de la victoire. La bataille monumentale comporte, à la suite de cette commande fondatrice, une double dimension agonistique qui engage la rivalité des États mais aussi celle des artistes. Le « combat » artistique, que représente la scène de bataille monumentale, pour démontrer son talent et pour l'affirmer par rapport à celui des autres artistes, fait de la bataille un « Konkurrenzstück » (Rolf Quednau), « une œuvre essentiellement compétitive » pour les artistes<sup>65</sup>. Les peintres peuvent grâce à de telles commandes asseoir leur statut individuel au sein d'un monde artistique qui se conçoit désormais à l'échelle de la péninsule.

## 2) Stratégies de la reconnaissance

Si les commanditaires tirent bénéfice de la renommée des artistes qu'ils emploient, ceux-ci en retour profitent de la reconnaissance officielle que constitue la commande monumentale. La grande composition de *Cascina*, confiée à Michel-Ange, alors qu'il était encore jeune, lui a permis de se faire reconnaître par l'ensemble des commanditaires et des autres artistes comme un peintre complet, alors qu'il avait commencé sa carrière comme sculpteur<sup>66</sup>. Parce qu'elles offrent l'occasion d'une démonstration publique de la qualité personnelle, légitimée par l'autorité de l'État, de telles commandes deviennent alors un enjeu stratégique pour la carrière et le statut professionnel des artistes. La commande et l'exécution d'une bataille permettent d'affirmer ou de revendiquer une position de poids au sein du milieu artistique, local comme international. C'est ce qu'invite à comprendre la lettre envoyée par

---

<sup>64</sup> Sur la reconnaissance progressive de la manière du peintre dans l'appréciation de l'art, voir notamment les analyses classiques de J. Shearmann dans *Mannerism*, Londres, Penguin, 1962.

<sup>65</sup> Rolf Quednau dans sa monographie sur la salle de Constantin parle de la *Bataille* de Raphaël comme d'un « Konkurrenzstück », conçu dans une nécessaire rivalité avec Léonard et Michel-Ange. *Die Sala di Costantino*, *op. cit.*, p. 383.

<sup>66</sup> C. de Tolnay, *Michelangelo*, 5 vol., 1969-1971, vol. 1 *The Youth*.

Titien en 1513 pour obtenir de la République vénitienne la commande d'une bataille pour la salle du Grand Conseil du palais des Doges. Moins d'une dizaine d'années après la commande florentine, la démarche du jeune peintre vénitien, âgé d'environ vingt-cinq ans, pour se voir confier la réalisation de plusieurs scènes d'histoires montre que la scène de bataille offre une reconnaissance symbolique et professionnelle décisive. Sa lettre de requête résume les enjeux stratégiques de l'exécution d'un tel sujet pour un jeune artiste ambitieux :

« M'étant depuis l'enfance, Prince Sérénissime et Très Excellents Seigneurs, moi Titien de la province de Cadore, consacré à apprendre l'art de la peinture, non tant par appât du gain que pour espérer gagner un peu de gloire et pour être compté au nombre de ceux qui de nos jours font profession de cet art, et quoi que j'aie été et que je sois encore actuellement vivement recherché par sa Sainteté le Pape et par d'autres Seigneurs pour venir les servir, cependant désireux, comme fidèle citoyen de Votre Sublimité, de laisser quelque souvenir en cette illustre ville, j'ai décidé, si c'est votre souhait, de prendre la charge de venir peindre dans la salle du Grand Conseil et d'y mettre tout mon génie et mon esprit, tant que je vivrai, en commençant par la bataille qui est sur la paroi vers la place, qui est la plus difficile, et dont aucun homme, jusqu'à ce jour, n'a voulu entreprendre le travail (...) »<sup>67</sup>.

La lettre renverse habilement les positions de pouvoir entre le requérant et le destinataire : Titien s'affiche en position de force et formule, de manière magnanime, sa requête au Conseil comme s'il s'agissait d'une faveur<sup>68</sup>. En quelques mots, il réussit à se présenter comme un artiste accompli qui pratique la peinture de façon noble : la recherche de la gloire et non celle de l'argent est le gage d'un art pratiqué de façon libérale, comme le confirment plus bas les termes

---

<sup>67</sup> « Havendo da puto in suso Principe Serenissimo et Signori Excellentissimi io Tician de serviete de Cadore postome ad imparar larte de la pictura non tanto per cupidita del guadagno, quanto per veder de acquistar qualche poco di fama et esser connumerato tra quelli che a i presenti tempi fanno profession de tal arte. Et ancora ch'io sia sta per avanti et etiam de presenti cum instantia recercato et dala Santita del Pontefice et altri Signori andar a servirli, tamen desiderando come fidelissimo subdito che sono de la Sublimita Vostra lassar qualche memoria in questa inclyta Cita ho deliberato, parendi cussi a quella, de tuor lo assumpto de venir a depenzer nel Mazor Conselo et poner ogni mio inzegno et spirito fina havero vito, principiando, se cussi parera alla Sublimita Vostra, dal teller nel quel è quella bataglia da la banda verso de piazza ch'e la più difficile et che homo alcuno, fina questo di, non ha voluto tuore tanta impresa ». G. Lorenzi, *Monumenti per servire alla storia di Palazzo Ducale*, op. cit., doc. 337, p. 157-158.

<sup>68</sup> Cependant la fin de la lettre, à la suite de notre extrait, demande le bénéfice de la *Sanseria* dont jouissait Giovanni Bellini. Cf. C. Hope, « Titian's role as official painter to the Venetian Republic », dans *Tiziano e Venezia*, N. Pozza (dir.), Vicence, Neri Pozza, 1980, p. 300-305.

abstrait de « génie » et d' « esprit » qui qualifient son activité comme intellectuelle<sup>69</sup>. En rappelant, semble-t-il en passant, qu'il étudie la peinture « depuis l'enfance » il amorce implicitement l'idée d'un parcours en forme de destin qui le conduirait de ce long apprentissage laborieux jusqu'à la gloire suprême de la reconnaissance officielle<sup>70</sup>. L'énumération des commanditaires qui sollicitent son travail introduit directement le contexte de concurrence aiguë au XVI<sup>e</sup> siècle entre les mécènes pour s'attacher les services des meilleurs artistes. Il présente son possible départ auprès d'un autre comme une faillite de sa patrie d'origine, ingrate de ne savoir reconnaître le talent d'un des siens. L'argument patriotique du « très fidèle sujet » attaché à sa ville d'origine au point de vouloir lui offrir un « souvenir » définit, comme c'était déjà le cas dans la commande florentine, la gloire artistique comme un des modes de glorification de l'État<sup>71</sup>.

Cependant, en affirmant qu'il veut être « compté au nombre de ceux qui aujourd'hui font profession de cet art » [*connumerato tra quelli che a i presenti tempi fanno profession de tal arte*], Titien laisse entendre que cette commande est décisive pour l'obtention d'une stature éminente dans la hiérarchie tacite des peintres<sup>72</sup>. La mention particulière de la bataille explicite ce contexte de rivalité dans lequel il veut s'inscrire : décrite comme d'une difficulté hyperbolique – s'agit-il directement de la bataille ou de la paroi ? On ne sait grammaticalement si c'est l'une ou l'autre qui est « difficile » – le passage fait une référence à peine voilée aux scènes florentines du Palazzo Vecchio et aux deux maîtres florentins auxquels Titien souhaite se mesurer.

La requête de Titien montre les ressorts d'une stratégie personnelle d'affirmation de soi où la scène de bataille, l'*historia* la plus difficile qui soit, constitue un « sésame » pour le jeune peintre en quête d'une position dominante au sein d'un milieu artistique régional : la commande publique et l'obtention d'un bénéfice financier qui lui est attaché seraient signe de reconnaissance et constitueraient des jalons dans la sécurisation de sa carrière, à partir d'un ancrage local assurant des revenus stables<sup>73</sup>. Par sa réussite future, le jeune artiste se rêve entrant dans la communauté des peintres supérieurs [*quelli che a i presenti tempi fanno profession de*

---

<sup>69</sup> D'ailleurs assez feint puisqu'il réclame ensuite la fameuse Sanseria de Giovanni Bellini. Cf. C. Hope, « Titian's role as official painter to the Venetian Republic », dans *Tiziano e Venezia*, Vicence, Neri Pozza, 1980, p. 300-305

<sup>70</sup> E. Kris et O. Kurz, *L'image de l'artiste : légende, mythe et magie*, op. cit., p. 38-53 sur le moment de l'enfance de l'artiste raconté selon le modèle hagiographique.

<sup>71</sup> L'idée de l'œuvre comme témoignage de son talent rappelle d'ailleurs la présentation de Vasari à propos d'Anghiari, « monument » à Léonard.

<sup>72</sup> Il ne la réalise qu'à la fin des années 1530, alors que sa renommée est depuis une dizaine d'années internationale. Il est toutefois alors concurrencé à Venise par le peintre Pordenone. Cf. A. Chastel, *Chronique de la peinture italienne à la Renaissance 1280-1580*, Paris, Office du Livre, 1983, p. 170-187.

<sup>73</sup> C. Hope, « Titian's role as official painter to the Venetian Republic », dans *Tiziano e Venezia*, N. Pozza (dir.), op. cit., p. 300-305.

*tal arte]*, à la réputation internationale, définis par leur capacité « universelle » à mettre en récit une histoire complexe<sup>74</sup>. Sujet noble d'un point de vue théorique, difficile sur le plan technique, décisif dans le champ politique, la bataille, qu'elle intervienne au début ou à la fin d'une carrière, est vue et parfois recherchée, comme un adoubement ou un couronnement symbolique, qui scelle la stature professionnelle, sociale et artistique, du peintre.

## 2. *Historie singulières, batailles universelles*

L'analyse monographique de ces quatre compositions fondatrices pour la représentation de la bataille au XVI<sup>e</sup> siècle – et bien au-delà – pourrait se faire de plusieurs façons et des études nombreuses ont enquêté sur leurs multiples aspects<sup>75</sup>. Conformément au parti exposé en introduction, nous nous concentrons sur un examen parallèle de ces quatre exemples en analysant le processus de création par les peintres comme la mise en scène d'une histoire : c'est-à-dire comme une action organisée où le langage des corps et des émotions mise en ordre dans l'espace pictural expriment le sens de l'épisode. La célébrité de ces compositions, immédiatement érigées en modèle, pose cependant plusieurs difficultés : d'une part, trois d'entre elles ont disparu, celles de Léonard et Michel-Ange n'ont jamais été achevées et celle de Titien a brûlé en 1577, comme on l'a déjà rappelé. Pour les deux premiers cas, l'inachèvement des compositions ne permet pas de savoir comment les fragments que l'on connaît se seraient articulés dans le champ pictural de ces immenses parois<sup>76</sup>. D'autre part, la postérité de ces œuvres fait qu'on les observe souvent à la lumière de leur fortune : ces compositions initiales sont ainsi parfois regardées pour ce qu'elles sont devenues, c'est-à-dire des répertoires de figures virtuoses ou de motifs. Notre analyse vise à travers la description analytique de la composition, à reconstruire leur intelligence narrative et la cohérence organique de la narration, que la postérité a eu tendance à oublier en isolant les figures qui la composent<sup>77</sup>. Le récit d'un épisode spécifique, défini par les commanditaires, s'intègre dans chacune de ces compositions dans une proposition iconographique originale : la mêlée tourbillonnante chez

---

<sup>74</sup> Plus de cinquante ans plus tard, Tintoret sera de même actif dans sa manière de revendiquer des commandes, et les scènes de batailles, notamment celle de Lépante, n'échappent pas à cette stratégie professionnelle. T. Nichols, *Tintoretto, Tradition and Identity*, Londres, Reaktion Books, 1999.

<sup>75</sup> On les citera au fur et à mesure.

<sup>76</sup> Pour la reconstruction de l'agencement de la bataille de Léonard, voir G. Neufeld, « Leonardo da Vinci's *Battle of Anghiari* : a genetic reconstruction », *The Art Bulletin*, 31, 1949, p. 170-183 ; C. Gould, « Leonardo's Great Battle-Piece : a conjectural reconstruction », *The Art Bulletin*, 36, 1954, p. 117-129. Toutefois, A. Cecchi met fortement en doute leurs conclusions : A. Cecchi, « Niccolò Macchiavelli o Marcello Virgilio Adriani ? Sul programma e l'assetto compositivo delle *battaglie* », *op. cit.*, p. 105.

<sup>77</sup> Cf. *infra*.

Léonard, la ronde des baigneurs chez Michel-Ange, la frise chez Raphaël et la roue chez Titien.<sup>78</sup>

Ces œuvres allient cependant cette très forte singularité, notamment suscitée par un fort contexte d'émulation artistique, avec une dimension exemplaire : l'histoire, conçue selon le modèle poétique, où l'action est envisagée, non pas dans sa seule vérité factuelle, mais dans sa vraisemblance, tend à faire du récit particulier une image universelle du sujet. Alors qu'elles étaient des narrations portant un message spécifique, la postérité a pu trouver dans ces peintures un vocabulaire intemporel, susceptible d'être étudié et imité, plus rarement une syntaxe narrative réutilisable dans d'autres contextes.

## A. Les batailles florentines : l'histoire racontée par ses figures

### 1) Léonard et la « mêlée des chevaux »

Léonard est un cas à part. Sa composition, « mère de toutes les batailles » de la peinture moderne, résulte d'une réflexion théorique et plastique si personnelle qu'elle est presque incomparable à celle des autres peintres, comme l'était déjà le texte de 1492<sup>79</sup>. Si la *Bataille d'Anghiari*<sup>80</sup> poursuit certaines perspectives déjà présentes dans le texte, la commande demande à Léonard de faire coïncider sa pensée sur la bataille avec la représentation de l'histoire d'Anghiari (1440), alors qu'on a vu que pour Léonard, la bataille se concevait plus comme un motif que comme une narration. L'invention complexe de la « mêlée des chevaux », où se joue la conquête de l'étendard permet au peintre de résoudre cette tension puisque ce motif organique central introduit dans le récit du choc des hommes la percussion de forces supérieures. Une telle condensation dramatique permet au peintre à mettre en jeu d'autres pans de sa réflexion

---

<sup>78</sup> La singularité de ces partis pris puissants tient notamment au caractère unique de la scène de bataille dans la carrière de ces artistes. On ne compte ici pas la *Bataille d'Ostie* pour Raphaël car il s'agit vraiment d'une scène de présentation de prisonniers, ni le *Relief des centaures* pour Michel-Ange, même si les deux œuvres partagent une conception commune du groupe combattant comme unité. Voir *infra*.

<sup>79</sup> Les historiographes ont souvent tendance à considérer le projet d'*Anghiari* comme une illustration du texte antérieur de Léonard. Le texte de 1492 et la fresque, postérieure de plus de dix ans, présentent effectivement un imaginaire commun, toutefois il convient de souligner certaines différences : dans le texte, l'accent cosmique domine, dans la fresque, c'est la réflexion anthropologique. Sur le rapport entre théorie et peinture : C. Farago, « Leonardo's *Battle of Anghiari* : A study in the Exchange between Theory and Practice », *The Art Bulletin*, 76-1, 1994, p. 301-330.

<sup>80</sup> Parmi une bibliographie abondante, voir notamment la synthèse récente : C. Pedretti (dir.), *La mente di Leonardo al tempo della "Battaglia di Anghiari"*, Florence, Giunti, 2006 et l'anthologie de C. Farago, *Leonardo's projects, 1500-1519*, New York – Londres, Garland, 1999, p. 39-127 qui rassemblent les articles fondamentaux sur la fresque. Pour une étude des dessins, voir notamment G. Nepi Scirà, dans *Leonardo e Venezia*, cat. exp. Venise 1992, *op. cit.*, p. 256-284.



philosophique sur l'homme et la nature qui remettent partiellement en cause l'expression d'un message : si elle peut célébrer la victoire républicaine, la composition, présentée comme un mouvement perpétuel et un sommet de violence, semble suspendre tout jugement univoque sur l'action.

### Montrer l'histoire comme un flux

Pour cette commande monumentale (17m x 7m), Léonard reçoit des indications concernant le déroulement de l'affrontement, et il en recopie quelques éléments dans le Codex Atlanticus<sup>81</sup> où il évoque différents personnages présents lors du combat et certaines phases de celui-ci. Cependant, dans sa démarche de création de la composition, il n'adopte pas une démarche illustrative mais procède selon sa méthode originale de composition, le *componimento inculto*<sup>82</sup> : les explorations préparatoires **fig.13-16** présentent des armées comme des fluides en mouvement et des cavalcades de chevaux qui forment des grouillements tempétueux se répandant en un flot continu. Ces dessins, probablement destinés aux motifs latéraux de la fresque, mais dont on ne connaît pas l'agencement précis (Léonard ne l'a d'ailleurs peut-être pas lui-même décidé), s'ils renvoient à certains des épisodes indiqués dans le texte (la bataille sur un pont, l'arrivée de renforts)<sup>83</sup>, ne cherchent pas à individualiser les figures et fondent les actions isolées dans un mouvement d'ensemble, conforme à la vision de Léonard<sup>84</sup>.

Sa « recherche fluide de la force narrative dans la composition conçue comme un tout »<sup>85</sup> se cristallise autour d'un motif principal – celui qu'il commença à peindre sur la paroi au printemps 1505 et sur lequel on se concentrera : « la mêlée des chevaux » (« la mischia dei cavalli ») selon Vasari qui, en tant que *groupe* de figures, combine à la fois les qualités du flux et de l'histoire **fig.20**. Quatre cavaliers principaux, associés à trois fantassins, placés juste à

---

<sup>81</sup> Codex Atlanticus, 202ra. Le texte est tiré du *Trophaeum Anglaricum* de Leonardo Dati, 1443. Accessible en ligne : <http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/volltexte/2013/2177>. La bataille est aussi racontée dans les *Décades* de Flavio Biondo.

<sup>82</sup> Sur le *componimento inculto* : E. Gombrich, « Leonardo's Method for working out compositions », dans *Norm and Form. Studies in the Art of the Renaissance*, Londres, Phaidon, 1966, p. 58-63 ; D. Arasse, *Léonard de Vinci, Le Rythme du monde, op. cit.*, p. 217-231.

<sup>83</sup> Notices dans G. Nepi Scirè (dir.), *Leonardo e Venezia*, cat. exp. Venise 1992, *op. cit.*, p. 256-284.

<sup>84</sup> Les hypothèses de reconstruction de la scène dans son entier sont relativement fragiles. Comme le dit M. Kemp, il est « dangerous to make too definitive a reconstruction of Leonardo's intentions » à cause de la « fluidity of his creative methods (...) his ideas had not crystallized indissolubly ». *Leonardo da Vinci. The Marvellous Works of Nature and Man, op. cit.*, p. 247.

<sup>85</sup> « The fluent search for narrative force in the composition as a whole ». *Ibid.*, p. 240.

leurs pieds, forment un motif solidaire : associant personnages à terre, couchés ou accroupis et d'autres lancés à pleine vitesse sur leurs montures, Léonard rapproche les figures de manière à leur donner une cohésion organique. Autant que le trio de la *Sainte-Anne*, le « merveilleux groupe des chevaux »<sup>86</sup> (Vasari) est une cellule unifiée, tant sur le plan figuratif et narratif qu'idéologique, dont aucune figure ne pourrait être autonome. Dans le groupe des chevaux, la proximité douloureuse des figures forme un « nœud compositionnel »<sup>87</sup> qui ne disperse pas la bataille en une série de duels épars.

Ce groupe organique condense pourtant des mouvements contradictoires, et le groupe est paradoxalement à la fois centrifuge et centripète : Vasari, dans les *Vies*, parle successivement d'une mêlée (*mischia*), d'une lutte (*lotta*) mais aussi d'une fuite (*fuga*). Il s'agit autant d'une poursuite (*fuga*) où deux cavaliers sont proches d'en rattraper un troisième qui s'échappe devant eux, que d'un choc puisqu'un quatrième cavalier, repérable à son béret, vient percuter les deux assaillants au moment où ils vont s'emparer de l'étendard que le cavalier en fuite tente de protéger. Les antérieures enchevêtrées des deux montures précipitées l'une contre l'autre forment alors une charnière centrale où le groupe scelle son unité dynamique, animée par ces différentes forces contradictoires. Les personnages au sol, et notamment le couple de fantassins dont l'un tente de percer la gorge de l'autre, parachèvent l'unité du motif en le rendant presque circulaire, alors qu'un espace vide au sol sous les chevaux aurait mis en péril l'unité du groupe de cavaliers.

La cohésion du groupe s'appuie sur une unité dramatique forte et de plus en plus ramassée par rapport aux premiers dessins **fig.13-16** : au nœud formé par les pattes enchevêtrées des chevaux répond le nœud symbolique des mains des différents protagonistes, qui, toutes, saisissent en même temps l'objet de leur combat<sup>88</sup>. La lutte pour l'étendard, très concrète, est éminemment symbolique, puisque s'emparer du drapeau adverse signifie déjà la victoire<sup>89</sup>. Le *conchetto* de la mêlée autour de l'objet décisif permet de mettre en scène de manière à la fois concrète et symbolique l'enjeu dramatique de la victoire mais entretient également une dimension cosmique latente. L'étendard en tant qu'objet tend à disparaître ; Léonard le dissimule au milieu des combattants, sa hampe n'apparaît que ponctuellement, à la faveur d'une percée au centre de la mêlée. La matérialité de l'objet se fait discrète au profit de la dynamique

---

<sup>86</sup> Vasari, *Les Vies*, V, p. 196 « un gruppo di cavalli bellissimo ».

<sup>87</sup> « compositional knot », M. Kemp, *Leonardo da Vinci. The Marvellous Works of Nature and Man*, op. cit., p. 240.

<sup>88</sup> G. Neufeld, « Leonardo da Vinci's *Battle of Anghiari* : a genetic reconstruction », op. cit., p. 172-175.

<sup>89</sup> Sur la valeur symbolique et politique du motif central, cf *supra*, chapitre 1.

tourbillonnante du groupe autour d'un objet central, et pourtant presque invisible : comme dans un vortex, le centre est à la fois structurant et aveugle. La dimension cosmique du groupe se laisse sentir sous sa lecture narrative et le terme de « *mischia* » en italien combine bien les deux lexiques de la guerre comme de la physique<sup>90</sup>.

Le placement des différentes actions du groupe sur deux diagonales principales suggère, derrière le choc des hommes, la mise en œuvre de forces universelles : outre la diagonale de l'étendard, l'arrivée du cavalier vengeur dessine un autre axe du groupe. L'imminence de sa propre frappe semble se concrétiser dans la morsure que sa monture inflige à son adversaire et se redouble enfin dans le coup bientôt porté par le fantassin au sol.

Le tourbillon créé autour du centre par ces diagonales et des actions contraires est d'ailleurs comme résumé dans le groupe des fantassins au sol : visages affrontés l'un au-dessus de l'autre, torses joints, épaule contre épaule, bras alignés pour mieux se maîtriser et se repousser, jambes rejetées sur le côté, les deux corps sont placés selon une symétrie dynamique qui exprime le conflit perpétuel, comme le suggéraient déjà un des dessins préparatoires de Léonard à propos d'un duel au sol **fig.17**.

La circulation des forces déchaînées, marquée par l'imbrication des actions, et leur caractère extrême excède alors une portée narrative pour se doter d'une valeur cosmique. Les costumes des combattants introduisent d'ailleurs le registre naturel et scientifique au sein du groupe de combattants en présentant de nombreux animaux ou objets naturels. Comme l'a déjà noté Martin Kemp<sup>91</sup>, le traitement du costume participe à cette double appréciation du groupe, à la fois historique et allégorique : « les volutes cornues du casque du cavalier de gauche, les arabesques en forme de coquille aux incrustations pleines de piquants, les crinières emmêlées des chevaux, les draperies volant en spirale et une foule d'autres détails pleins de la même énergie semblent incarner dans le microcosme le tourbillon violent qui anim(e) l'ensemble du groupe »<sup>92</sup>. Loin d'ancrer le groupe dans une historicité militaire, le costume et son répertoire naturel vient réfléchir en abrégé dans chacun de ses détails son mouvement cosmique en un miroitement vertigineux. Le motif léonardesque de la lutte pour l'étendard est à la fois une « bataille particulière où des participants sont en train de faire des actions spécifiques » et une

---

<sup>90</sup> C. Vecce note bien la récurrence du thème du mélange, qu'on retrouve dans le combat comme dans le vocabulaire scientifique. *Le Battaglie di Leonardo*, op. cit., p. 12-14.

<sup>91</sup> M. Kemp, *Leonardo da Vinci. The Marvellous Works of Nature and Man*, op. cit., p. 242-243.

<sup>92</sup> *Ibid.*, « The horn-like volutes on the leftmost rider's helmet, the shell-like whorls and spiky encrustations on his shoulder-pieces, the horses' tangled manes, the fluttering spirals of drapery and a host of similarly energetic details all appeared to embody in microcosm the violent vortex which animated the whole group ». M. Kemp, *Leonardo da Vinci. The Marvellous Works of Nature and Man*, op. cit., p. 242-243.

« abstraction temporelle » qui reflète l'essence conflictuelle du monde<sup>93</sup> : au niveau du microcosme historique, la mêlée pour l'étendard est le moment de la conquête décisive de la victoire et, au niveau du macrocosme universel, le symbole d'un monde agité par un éternel conflit.

### La « pazzia bestialissima »

Le groupe d'*Anghiari* propose toutefois une inflexion notable par rapport au texte de 1492 : plus qu'une simple tempête du monde (la *discordia*), la mise en scène de l'histoire et de ses protagonistes amène Léonard à introduire, dans l'image, un questionnement éthique sur l'homme et sur la guerre. Le groupe reflète alors les réflexions menées par ailleurs par le peintre-ingénieur sur l'activité de la guerre, qualifiée de « *pazzia bestialissima* »<sup>94</sup>. Le *leitmotiv* de la sauvagerie qui intervient à partir de différents éléments introduit alors une véritable difficulté dans l'interprétation du groupe.

Le projet d'*Anghiari* se distingue ainsi du texte de 1492 au sujet des émotions mises en jeu dans le combat. Dans le texte, l'opposition entre vainqueurs et vaincus, avec des expressions et des gestes pathétiques d'un côté et des postures de domination de l'autre, était centrale : elle se voit étonnamment remplacée dans la mêlée des chevaux par une indétermination inédite des deux camps, où les sentiments exaspérés sont uniformisés<sup>95</sup>. Les discussions pour savoir qui étaient les Florentins et qui étaient les Milanais prouvent bien que le peintre n'oppose pas de façon évidente les protagonistes comme futurs vainqueurs ou futurs vaincus<sup>96</sup>. Il efface les émotions qui relèvent de la défaite au profit d'une rage combattante des deux armées **fig.20** et les personnages en position d'infériorité, comme le porte-étendard pressé par ses poursuivants **fig.20a** ne montrent pas d'expression de souffrance ou de faiblesse mais toujours de rage ; parallèlement, les attaquants n'ont pas l'expression heureuse et fière de vainqueurs mais

---

<sup>93</sup> « Temporal abstraction » et « a specific battle and the participants were doing specific things ». *Ibid.*, p. 244.

<sup>94</sup> *Leonardo da Vinci. Libro di Pittura, Codice Urbinato lat. 1270 nella Biblioteca Apostolica Vaticana*, C. Pedretti et C. Vecce (éd.), Firenze, Giunti, 1995, vol. 1, p. 218. Voir aussi C. Vecce, « Leonardo, arte (e follia) della guerra », *op. cit. et M. Versiero*, « L'arte militare, tra virtù e bestialità. La concezione della guerra e la figura del guerriero nell'opera di Leonardo da Vinci », *op.cit.*

<sup>95</sup> M. Kemp souligne que la correspondance des visages du groupe avec le texte de 1492, nous pencherions plutôt pour l'idée d'une évolution. M. Kemp, *Leonardo da Vinci. The Marvellous Works of Nature and Man*, *op. cit.*, p. 240. L'émotion violente n'est justement plus la souffrance du vaincu, mais bien la *vendetta*.

<sup>96</sup> M. Kemp pense que le porte-étendard est un personnage florentin. *Leonardo da Vinci. The Marvellous Works of Nature and Man*, *op. cit.*, p. 243-245 ; F. Zöllner, *La battaglia di Anghiari fra mitologia e politica*, *op. cit.*, p. 15 ss.

présentent des bouches écartées par des cris et le nez froncé par la hargne.

Par rapport au texte de 1492, l'homogénéisation des sentiments et leur radicalisation est sensible et Vasari note à raison que le groupe exprime « fureur, haine, vengeance [*la rabbia, lo sdegno e la vendetta*] »<sup>97</sup>. Il ne s'agit pas des émotions nobles de la *virtù* militaire mais des sentiments extrêmes qui n'apparaissent pas domestiqués, ni différenciés entre les soldats. Léonard abandonne exceptionnellement une partie du principe esthétique de la convenance, qui depuis Alberti, recommandait de nuancer les sentiments en fonction de la position sociale des protagonistes<sup>98</sup>. Qu'il s'agisse d'un capitaine ou d'un fantassin, tous les personnages, quel que soit leur rang, ont une expression et des traits analogues. Or, dans ses écrits, Léonard se montre fort attaché à cette modulation des émotions en fonction des types humains et des âges : en la niant dans cet exemple, Léonard extrait la bataille du champ des activités sociales réglées pour en présenter la nature instinctive et sauvage.

Léonard minore systématiquement le caractère technique du combat et met en retrait la qualité savante du maniement de la lance dans le choc à cheval : si les panneaux de Paolo Uccello **fig.4-6** témoignaient de l'extrême ritualisation de la guerre et d'un usage socialement et techniquement codifié de la lance, Léonard efface les armes. Les lances et l'étendard sont presque invisibles – on devine la pointe de la lance, prête peut-être à crever l'œil du capitaine milanais. Seules les armées brandies sont mises en valeur (mais elles diffèrent en fonction des copies) et répondent à un emploi déchaîné de la force, hors de l'*habitus* militaire.

Léonard rétrograde la guerre en rixe à mort et l'exercice de la violence tend à engager directement le corps comme arme : au centre de la scène, des cavaliers, lancés à pleine vitesse, dans la poursuite ou bien au moment du choc, *en viennent aux mains*, à travers le motif de l'étendard. Le terme de *lotta* employé par Vasari prend alors son plein sens puisqu'il désigne un affrontement à main nu, ce qui normalement distingue la lutte de la guerre. Certaines copies postérieures du groupe comme le dessin de la collection Rucellai **fig.21** rendent les armes plus visibles : le copiste allonge le poignard du fantassin au sol, peut-être pour atténuer l'impression d'un duel proche de l'étranglement<sup>99</sup>.

---

<sup>97</sup> « In essa (fuga), non si conosce meno la rabbia, lo sdegno e la vendetta negli uomini che ne' cavalli ». Nous retraduisons ici car l'édition Chastel donne « fureur, haine, rage ». Vasari, *Les Vies*, « Léonard de Vinci », V, p. 44.

<sup>98</sup> Alberti, *De Pictura*, II, 40 ou encore 44. *Decorum in Renaissance Narrative Art*, F. Ames-Lewis et A. Bednarek (dir.), *op. cit.* On trouve encore des recommandations sur l'idée de mesurer la violence chez les capitaines dans le texte de Lomazzo sur la bataille. Annexe.

<sup>99</sup> « Sur le sol, entre les pattes des chevaux, s'affrontent deux soldats vus en raccourci ; l'un, à terre, se débat des bras et des jambes en faisant tout ce qu'il peut pour échapper à la mort, c'est-à-dire de l'autre qui, au-dessus de lui, lève le bras le plus haut possible pour lui planter dans la gorge de toutes ses forces le poignard qui va le tuer. ». Vasari, *Les Vies*, V, p. 44. « *oltra che in terra, fra le gambe de' cavagli, v'è due figure in iscorto, che combattendo* ».

Loin de montrer la guerre comme une activité noble, où les hommes déploient leurs savoirs et leurs techniques, Léonard la dépouille de ses formes historiques et culturelles pour en exhiber la nature immuable<sup>100</sup>. Le transfert des passions guerrières extrêmes, généralement montrées comme sauvages, à des combattants historiques, appartenant à un récit, définit l'une des originalités radicales de Léonard, associée sur sa réflexion anthropologique. Les cavaliers et fantassins médiévaux d'*Anghiari*, dont certains pourraient représenter des personnages précis (Niccolo Piccinino notamment avec son béret et probablement son fils Francesco avec l'étendard, pour les Florentins, peut-être Lodovico Scarampo et Piergiampaolo Orsini) combattent avec la même agressivité primaire que les hommes nus de la gravure de Pollaiuolo **fig.9**<sup>101</sup>. Cette célèbre feuille, tour de force anatomique, dont le sujet précis n'est pas identifié, s'inscrivait dans une réflexion sur la condition primitive de l'homme et peut-être sur ses passions premières : Léonard ose transposer de tels sentiments sur un groupe qui illustre la dernière grande victoire de la République florentine. La tension allégorique du groupe, comme image élémentaire de la guerre, s'illustre d'ailleurs dans la présence de multiples symboles guerriers : le motif du bélier sur le plastron du porte-étendard qui évoque directement le dieu Mars, le lion présent sur le pommeau de son épée, ou encore le dragon<sup>102</sup>.

Ce primitivisme latent dans le combat est combiné dans le groupe à la thématique connexe de la bestialité, présente dans les expressions des hommes et dans le motif de la morsure entre les chevaux. Comme le dit Vasari : « fureur, haine, vengeance ne sont pas moins perceptibles chez les hommes que chez les chevaux »<sup>103</sup>. L'analogie entre les visages grimaçants des hommes et ceux des montures, que Léonard avait déjà investigué dans des nombreuses études physiognomoniques où il mettait en relation les visages d'hommes et

---

insieme, mentre uno in terra ha sopra uno soldato, che alzato il braccio quanto può, con quella forza maggiore gli mette alla gola il pugnale per finirgli la vita, e quello altro con le gambe e con le braccia sbattuto, fa ciò che egli può per non volere la morte. »

<sup>100</sup> T. Ménessier, « Anthropologie de la férocité et démocratie sauvage chez Machiavel », dans *Animal et animalité dans la philosophie de la Renaissance et de l'Âge classique*, T. Gontier (dir.), Louvain, Peeters, 2005, p. 209-229 ; M. Versiero, « Per un lessico politico di Leonardo da Vinci. II. Indizi di polemologia : *naturalità* del conflitto e *necessarietà* della guerra », *Bruniana & Campanelliana*, XV, 1, 2009, p. 121-134 ; *id.*, « L'arte militare, tra virtù e bestialità. La concezione della guerra e la figura del guerriero nell'opera di Leonardo da Vinci », *Cahiers de la Méditerranée*, n°83, 2011, p. 79-85 ; C. Vecce, « Leonardo, arte (e follia) della guerra », *Cromohs*, 19/2014, p. 52-62 ; M. Versiero, « Trovo modo di offendere e difendere. La concezione della guerra nel pensiero politico di Leonardo », *Cromohs*, 19/2014, p. 63-78.

<sup>101</sup> *Battle of the nudes : Pollaiuolo's Renaissance masterpiece*, cat. exp. Cleveland 2002, S. Langdale (dir.), Cleveland, Cleveland Museum of Art, 2002. A. Wright, *The Pollaiuolo Brothers, the arts of Florence and Rome*, New Haven, Yale University Press, 2005, p. 176-183.

<sup>102</sup> Pour l'analyse de ces symboles. F. Zöllner, *La battaglia di Anghiari fra mitologia e politica*, *op. cit.*, p. 15 *ss.* Le dragon est un symbole ambivalent. Si l'allusion à Mars est convaincante, le fait d'opposer des mauvais combattants sous l'égide de Mars et les Florentins, combattants prudents, nous semble trop accentué.

<sup>103</sup> Vasari, *Les Vies*, « Léonard de Vinci », V, p. 44. « In essa (fuga), non si conosce meno la rabbia, lo sdegno e la vendetta negli uomini che ne' cavalli ».

d'animaux, notamment lors du cri ou dans des états de fureur, apparente cette violence à la sauvagerie animale<sup>104</sup>. La morsure, seule agression portée par une arme « naturelle » du corps, placée au cœur du groupe désigne toute la violence exercée dans la mêlée comme bestiale.

En attribuant à ces bêtes des gestes d'attaque directe, parallèles aux coups que vont porter les cavaliers, Léonard met en regard la violence des bêtes et celle des hommes ; cependant, c'est moins la sauvagerie animale qui est mise en exergue que celle des combattants. Le motif de la morsure entre les chevaux introduit en effet un lieu commun de la réflexion philosophique sur la guerre et la bestialité : comme l'affirme encore Érasme dans son *Adage* sur la guerre, à la suite de Pline, l'homme est le seul animal qui attaque ceux de sa propre espèce<sup>105</sup>. L'anomalie des chevaux se mordant l'un l'autre dénonce ainsi moins leur nature de bête que la pire bestialité possible, celle des hommes, que les chevaux prennent ici en modèle d'inhumanité. Refusant une représentation policée de la guerre, auréolée de sa dignité technologique et culturelle, Léonard fait apparaître dans la mêlée des hommes et des chevaux les questionnements éthiques sur la nature de l'homme et de la guerre que sa pratique d'ingénieur militaire l'amène à se poser avec acuité<sup>106</sup>.

Comment dès lors interpréter le groupe de la mêlée d'*Anghiari* ? Peut-on dire que le groupe constitue une prise de position de l'artiste par rapport à la guerre, voire qu'il exprime une condamnation ou une forme de pacifisme<sup>107</sup> ? Doit-on le considérer comme une assertion universelle ou bien comme un propos ancré dans l'expérience contemporaine des guerres d'Italie et de leur « brutalisation »<sup>108</sup> ? L'apparente convergence entre cette démonstration de la sauvagerie de la guerre et la conviction commune depuis le début du XX<sup>e</sup> siècle que la guerre est absurde a pu accentuer une lecture de l'œuvre à l'aune des jugements contemporains. Patrick Boucheron a souligné qu'à ce titre la *Bataille d'Anghiari* « est tellement plus présente que bien des œuvres survivantes »<sup>109</sup> : malgré sa disparition, l'image de la mêlée, connue par ses dessins et ses reflets, incarne pour les spectateurs contemporains un exemple qui fait écho à leurs propres conceptions. Plus que d'une condamnation, l'historien a pu défendre l'idée d'une

---

<sup>104</sup> D. Laurenza, « Uomini bestiali. Radialismo zoologico tra fisiognomica, bestiari e anatomia comparata », dans *De Figura humana, fisiognomica, anatomia, ed arte in Leonardo*, Florence, Olschki, 2001, p. 173-185. M. Kemp a parlé des visages comme de « physiognomic map(s) of primitive ferocity ». *Leonardo da Vinci. The Marvellous Works of Nature and Man*, op. cit., p. 240.

<sup>105</sup> Erasme, *Les Adages*, éd. J.-C. Saladin, vol. 4, 2011, Adage 3001, « La guerre paraît douce à ceux qui n'en ont pas l'expérience », p. 5 ss.

<sup>106</sup> P. Briost, *Léonard, homme de guerre*, op. cit., p. 9-21.

<sup>107</sup> Par ex : L. Godart, *La Tavola Doria*, Milan, Mondadori, 2012, p. 98 « una denuncia implacabile della guerra », p. 100 « non poteva che odiare il peggiore dei nemici del creato : la guerra ».

<sup>108</sup> J.-L. Fournel, « La brutalisation de la guerre. Des guerres d'Italie aux guerres de Religion », op. cit.

<sup>109</sup> P. Boucheron, *Léonard et Machivel*, op. cit., p. 97.

démarche de témoignage et suggère que Léonard, à sa maturité, fort de sa connaissance pratique et théorique de la chose militaire, ferait advenir « devant les yeux de ceux qui gouvernent, le spectacle de la guerre », par « nécessité patriotique », leur enjoignant de comprendre ce qu'est la guerre contemporaine<sup>110</sup>. Le groupe d'*Anghiari* serait l'image exacerbée de cette nouvelle guerre que les États italiens subissent et dont ils doivent gérer les désordres et maîtriser les effets<sup>111</sup>. Léonard, homme de guerre et peintre-philosophe, en aurait saisi la brutalisation<sup>112</sup> et la fresque aurait alors même un « rôle cathartique »<sup>113</sup> comme le suggère Pascal Brioiist.

Il semble difficile de faire une lecture univoque de la fresque, car le groupe des chevaux porte à son comble les multiples questionnements du peintre et de l'ingénieur Léonard ; la mêlée ensauvagée combine et reformule les réflexions de différents ordres sur la guerre, l'homme et l'animal, présentes dans les textes comme dans les dessins de Léonard. L'effroi devant la bestialité du motif du combat renvoie moins à une forme de dénonciation qu'à une forme de sidération : la folie (*pazzia*) est une absence de sens. Ce que dit Michel Jeanneret du regard de Léonard devant les tempêtes et les déluges semble pouvoir s'appliquer pareillement à la guerre : « comme fascinée par le spectacle, la narration n'avance pas ; on dirait le film d'un fléau qui tournerait au ralenti, pour ne manquer aucune des étapes de la conflagration »<sup>114</sup>. Le personnage du fantassin au sol, protégé sous son bouclier **fig.20a**, qui regarde vers l'arrière le reste du groupe qui le menace, pourrait être un indice de cette ambivalence : ni apeuré, ni haineux, il observe le groupe avec un détachement étonnant vu le péril où il se trouve<sup>115</sup>. Comme les têtes parfois inexpressives de Piero della Francesca dans sa *Bataille d'Héraclius contre Chrosroès*<sup>116</sup> **fig.8**, il introduit une distance qui témoigne de l'inintelligibilité de l'histoire. Contrairement à la fresque d'Arezzo où intervenait finalement la Providence, Léonard ne propose aucune explication ou résolution à ce tourment de violence. La suspension dramatique (l'étendard est encore en l'air), l'homologie des animaux et des hommes, le mouvement tourbillonnant de l'ensemble laissent le spectateur fasciné et épouvanté devant un excès sans raison.

Cette mise à distance, voire ce renversement, de la dimension de célébration inhérente à la commande monumentale d'une fresque de bataille, sont évidemment exceptionnels et

---

<sup>110</sup> *Ibid.*, p. 101.

<sup>111</sup> *Ibidem.*

<sup>112</sup> J.-L. Fournel, « La brutalisation de la guerre. Des guerres d'Italie aux guerres de Religion », *op. cit.*

<sup>113</sup> P. Brioiist, *Léonard, homme de guerre*, *op. cit.*, p. 265.

<sup>114</sup> M. Jeanneret, *Perpetuum mobile*, *op. cit.*, p. 83-92, citation, p. 86.

<sup>115</sup> Quelques copies postérieures rajoutent cependant un cri.

<sup>116</sup> D. Arasse, « Piero della Francesca, peintre d'histoire ? », *op. cit.*



tiennent à la personnalité universelle de Léonard, dont toutes les réflexions trouvent dans ce projet l'occasion de se rencontrer. La violence ambiguë du groupe expliquent cependant la difficulté à juger le groupe, perçu comme extrême, mais loué pour sa virtuosité et son originalité. Lomazzo, grand admirateur de Léonard, dans son traité sur la peinture, suggère ainsi que seul le talent du peintre fait que la violence du groupe devient sublime et non offensante à la vue. Le groupe des chevaux apparaît bien comme un point-limite dans la représentation picturale de la violence :

« Que l'on avertisse les peintres que pour les hommes et les chevaux et les autres animaux, ils ne devraient jamais exprimer des mouvements aussi extrêmes, si l'on n'y est pas forcé par la nécessité de produire un effet forcé et terrible. Je juge qu'ils apportent plus souvent une offense à la vue que du plaisir, sauf si l'on est plus qu'excellent dans la manière de les montrer, comme l'a fait dans la salle du conseil de Florence Léonard, où il (les) a exprimés avec des mouvements exceptionnels et des raccourcis merveilleux, en concurrence desquels Michel-Ange fit son merveilleux carton des nus. »<sup>117</sup>

## 2) Michel-Ange et « la bataille des nus »

### Questions d'historiographie : *Cascina*, prémices du maniérisme ou vraie *historia* ?

À l'inverse d'*Anghiari* qui fait du combat l'essence de la bataille, la *Bataille de Cascina* de Michel-Ange est célèbre pour son iconographie singulière, apparemment sans violence, centrée la fin précipitée de la baignade de l'armée<sup>118</sup> : la focalisation de la scène de guerre sur le moment préparatoire où les soldats florentins s'habillent hâtivement, surpris par l'ennemi, a favorisé, dès le XVI<sup>e</sup> siècle, une appréciation artistique de l'œuvre, où la virtuosité anatomique

---

<sup>117</sup> « Ma avvertiscano i pittori che ne gl'huomini, e ne' cavalli, e altri animali, non si doverebbono in tutto esprimere i moti così estrimi, se non si è sforzato più che da gran necessità di effetto sforzato, e terribile. Impero che apportano spesso piuttosto offensione che diletto alla vista, eccetto se non si fosse più che eccellente nel dimostrargli, si come fece nella sala del consiglio di Fiorenza Leonardo, dove gli espresse con atti stupenti, e scorti maravigliosi, alla concorrenza de' quali il Buonarroti fece il suo maraviglioso Cartone de'nudi. ». G. P. Lomazzo, *Trattato della pittura*, VI, p. 299. Van Mander condamne de même l'excès chez les chevaux : « nous devons faire attention à l'attitude, comme pour une figure humaine, pour qu'avec une douce bienséance, ils marchent, se tiennent, sautent et tournent ». K. Van Mander, *Principe et fondement de l'art noble et libre de la peinture*, IX, 17, p. 143.

<sup>118</sup> R. Salvini, « La *Battaglia di Cascina*. Saggio di critica delle varianti », *Medioevo nordico e Medioevo mediterraneo* 2., (1964-1985), p. 409-448.

a éclipsé sa portée politique et narrative<sup>119</sup>. Sa glorification pendant l'époque maniériste, dont elle est apparue comme un exemple précoce, est sensible dans l'expression de Vasari qui qualifie le carton de Cascina de « comble de l'art »<sup>120</sup> : le terme désigne à la fois l'idée d'un aboutissement de l'art, mais aussi d'une exhibition volontaire de celui-ci. La Contre-Réforme, défavorable à l'affichage du talent du peintre au détriment de l'histoire, a entériné cette vision non narrative de la fresque, en renversant le jugement sur la fresque désormais vue comme une démonstration outrée, qui subvertissait en partie le sujet initial. Ces jugements forgés au cours du *Cinquecento* informent parfois aujourd'hui encore l'appréciation du projet de Michel-Ange. Du XVI<sup>e</sup> siècle au XX<sup>e</sup> siècle, on trouve ponctuellement l'idée d'une subversion du sujet militaire de la part du peintre qui aurait « invers(é) la hiérarchie figurative installée », reléguant le combat à l'arrière, pour mettre en valeur son talent dans la description des corps en mouvement dans les préparatifs<sup>121</sup>. Raffaello Borghini, dans son dialogue *Il Riposo* de 1584, donne l'exemple de Cascina pour illustrer la liberté d'invention de l'artiste :

« Quand les peintres veulent montrer l'excellence de leur talent, ils choisissent des fables ou des histoires, qu'ils puissent faire à leur guise sans les altérer, et s'ils n'en trouvent pas, *ils les inventent parfois eux-mêmes*, comme fit Michel-Ange, désireux de montrer diverses attitudes et efforts d'hommes, qui inventa plusieurs soldats, qui, en train de se laver dans un fleuve, entendent les trompettes et les tambours qui les appellent à la bataille »<sup>122</sup>.

L'importance politique de la commande et son contexte de création interdisent de penser que l'artiste pourrait être le seul responsable de ce choix ; Soderini, bien que conscient et respectueux du talent du peintre, ne saurait avoir accepté un tel travestissement du sujet initial. Le choix de retenir l'instant antérieur au combat doit d'ailleurs d'autant moins étonner que Michel-Ange venait d'achever en 1504 le *David*, présenté pour la première fois dans la tradition florentine non pas déjà vainqueur de Goliath, mais avant son combat. L'œuvre venait d'être installée devant le Palazzo Vecchio et les deux créations de Michel-Ange, le colosse comme l'*historia*, devaient promouvoir en réalité les mêmes valeurs civiques à travers le moment

---

<sup>119</sup> J. Keizer, « Michelangelo, drawing and the subject of art », *The Art Bulletin*, 93, 2011, p. 304-324.

<sup>120</sup> Vasari, *Les Vies*, IX, p. 199. Nous retraduisons. L'édition Chastel dit « sommet de l'art ».

<sup>121</sup> C. Acidini-Luchinat, *Michelangelo pittore*, *op. cit.*, p. 63-64.

<sup>122</sup> « Quando i pittori, vogliono dimostrare l'eccellenza dell'arte, pigliano favole, o historie, che faciano al lor proposito senza alterale, e non ne trovando, fingano alcuna volta da se stessi, come fece Michelagnolo volendo dimostrare varie attitudini, e forze d'huomini, che finse alcuni soldati, che essendo in un fiume a lavarsi, sentirono le trombe, et i tamburi, che gli chiamavano alla battaglia ». R. Borghini, *Il Riposo*, 1584, *op. cit.*, éd. Milan 1967, p. 61.

préparatoire à l'action : le récit de cette alarme pendant la baignade se trouve bien sous cette forme dans deux textes historiques florentins, la *Chronique* de Filippo Villani et les *Histoires florentines* de Léonardo Bruni<sup>123</sup>. Parler d'un sujet « inventé » par Michel-Ange est donc largement excessif.

Cette interprétation précoce de l'œuvre, comme d'une création libre et virtuose, quasiment déconnectée de son ambition politique initiale, a pu provoquer d'autres contresens : certains critiques ont vu dans le glissement de la scène de combat vers la scène de ses préparatifs une dégradation de la dignité du sujet : la baignade et la scène d'habillement seraient des motifs triviaux, impropres à une grande scène politique<sup>124</sup>. En soulignant le caractère inapproprié de cette série de nus dans un grand décor politique, ces quelques commentateurs contemporains transfèrent la condamnation du *Jugement dernier* au décor du Palazzo Vecchio : la dénonciation de la virtuosité excessive de l'art et la critique de l'apothéose du nu dans le décor religieux se trouvent reportés sur le projet de fresque civile, réalisée pourtant plus de trente ans auparavant dans un tout autre contexte. S'il est vrai que cette bataille, qui se résume à ce groupe de nus, est difficile à aborder tant elle brouille au premier abord la conception de la narration guerrière en détruisant l'équivalence « scène de bataille = scène de combat », elle n'autorise pas à considérer que le sujet historique a été réduit au rang de prétexte artistique.

D'ailleurs, la démonstration de virtuosité dans le traitement des corps dans le combat est légitimée par la théorie artistique de la Renaissance, car l'excès a partie liée avec le récit de l'action militaire. Comme le dit Léonard, la bataille est l'un des seuls sujets où la violence de l'anatomie comme du mouvement est exigée par l'action même :

« Dans les histoires, fais (des raccourcis) autant que tu le peux, et tout particulièrement dans les batailles, où *par nécessité* on trouve de multiples raccourcis et torsions chez les acteurs de cette discorde, ou dois-je dire de cette folie bestiale »<sup>125</sup>.

La démonstration artistique à laquelle donne lieu la scène de bataille est nécessaire car elle est au service du récit de l'action. Raffaello Borghini pense d'ailleurs sûrement à *Cascina* quand il

---

<sup>123</sup> Pour l'analyse de leur rapport avec la fresque : A. Cecchi, « Niccolò Machiavelli o Marcello Virgilio Adriani ? Sul programma e l'assetto compositivo delle *Battaglie* di Leonardo e Michelangelo », *op. cit.*, p. 106 ss.

<sup>124</sup> Voir notamment S. Barker, « The Drowning Man in Michelangelo's *Battle of Cascina* », *op. cit.* qui parle du caractère inapproprié de l'iconographie des nus, d'un thème à la fois banal et inconvenant pour le lieu de sa démonstration (p. 23-27).

<sup>125</sup> « Ma nelle istorie [fa] (degli scorci) in tutti i modi che ti accade, e massime nelle battaglie, dove per necessità accadono infiniti scorciamenti e piegamenti de' componitori di tal discordia, o vuoi dire pazzia bestialissima ». Nous soulignons. *Leonardo da Vinci. Libro di Pittura, I, 177, éd. C. Pedretti et C. Vecce, op. cit.*, vol. 1, p. 218.

dit que :

« Quand on peint des guerres et des combats, alors on peut s’amuser à faire des attitudes forcées, gaillardes et terribles [*scherzare con attitudini sforzate gagliarde e terribili*] »<sup>126</sup>

La complexité des corps est ainsi légitime, même si le verbe « *scherzare* » introduit une légère critique : la bataille offre l’occasion d’une démonstration anatomique potentiellement excessive. Si le peintre la traite sans respecter le récit, la bataille peut ainsi devenir une série d’académies juxtaposées. C’est ainsi en partie par la reprise de ces conceptions théoriques sur le sujet et le traitement des corps dans la littérature artistique du XVI<sup>e</sup> siècle que le motif de l’habillement de la *Bataille de Cascina* a pu être interprété comme une collection artificielle de figures agglutinées<sup>127</sup>.

Malgré la puissance de ces visions rétrospectives, le projet original de Michel-Ange ne s’éloigne pas du récit de l’*historia* telle que la définissait Alberti. Il semble même en donner un parfait exemple, qui rejoint presque terme à terme les préceptes que le théoricien donne dans son traité sur la peinture : représentation d’une variété de mouvements et de postures dans toutes les directions possibles, alliance entre corps nus et habillés, cheveux et drapés appuyant les mouvements des corps<sup>128</sup>. Si les poses sont extrêmes, les figures ne se veulent pas gratuitement agitées ou « histrioniques », comme le dirait l’humaniste. Les postures exacerbées n’excèdent pas ce que le récit demande : l’urgence absolue présentée par l’action justifie l’exaspération des mouvements. Un passage de Vasari à propos de Bastiano da Sangallo, qui a copié le carton en entier, en témoigne :

« Bastiano continuait cependant d’étudier ce carton et d’en copier les nus. Il fit un petit dessin de toute la composition qu’aucun de ceux qui y avait travaillé n’avait jamais copiée entièrement. Comme il s’était lancé avec passion dans ce travail, *il commentait ensuite à tout propos les poses puissantes, les attitudes et les musculatures des figures, expliquant les raisons pour lesquelles Michel-Ange avait dessiné des postures aussi compliquées*. Comme il tenait ces

---

<sup>126</sup> « Quando si dipingono guere e contese allora, si puo scherzare con attitudini sforzate gagliarde e terribili, si come figurando cose amorse fa di mestiero far l’attitudini molli, delicate e graziose », Il Riposo, II, « sopra le membra ».

<sup>127</sup> « (...) hardly be considered a fully integrated composition ». B. Barnes, *Michelangelo in Print. Reproductions as Response in the Sixteenth Century*, Farnham, Ashgate, 2010, p. 11.

<sup>128</sup> Alberti, *De Pictura*, II, 40, p. 173.

discours avec une gravité et une lenteur sentencieuses, beaucoup de bons artistes le surnommèrent Aristotile, surnom qui lui convenait (...). »<sup>129</sup>

Si le passage montre une légère ironie envers ce peintre, l'extrait présente une tension dans la manière de regarder l'œuvre entre une lecture globale et cohérente de l'histoire et une lecture potentiellement fragmentée des figures individuelles. Bastiano, en commentant tour à tour les corps, offre une lecture organisée du groupe comme une narration (*historia*). S'il a d'ailleurs été le seul à recopier le carton en entier – alors que les autres artistes en retenait principalement des figures isolées – c'est peut-être parce qu'il en a saisi le caractère organique construit par la « raison » individuelle des figures autonomes. Interpréter le carton en « philosophe » revient à rendre compte, à travers les corps, des mouvements de l'âme qui s'y expriment, en déployant le récit. Bien qu'ils ne combattent pas encore, les nus racontent déjà une histoire : l'alerte donnée par le chef active les réactions en chaîne de ses camarades en une chorégraphie soignée. L'histoire racontée par la fresque est bien une alarme, au sens étymologique du terme, « all'arme » : elle figure le déroulement à la fois progressif et formidablement rapide d'une course aux armes.

### **Branle-bas de combat : diligence des corps et émotions de l'alarme**

#### *Le noyau central du groupe*

Le groupe de nus **fig.28** présente une logique interne parfaitement organisée que plusieurs critiques et notamment Rudolph Kuhn ont déjà mise en valeur<sup>130</sup>. Malgré l'impression première d'un grouillement indistinct, hérité des bas-reliefs<sup>131</sup>, l'ordonnement des corps détermine une cohérence souple, mais finement articulée, au sein du groupe dont la grisaille

---

<sup>129</sup> Vasari, *Les Vies*, VIII, p. 251-252. « Non lasciando per ciò Bastiano di attendere al detto cartone e fare di quelli ignudi, ritrasse in un cartonetto tutta insieme l'invenzione di quel gruppo di figure, la quale niuno di tanti che vi avevano lavorato aveva mai disegnato interamente. E perché vi attese con quanto studio gli fu mai possibile, ne seguì che poi ad ogni proposito seppe *render conto delle forze, attitudini e muscoli di quelle figure, e quali erano state le cagioni che avevano mosso il Buonarruoto a fare alcune posture difficili*. Nel che fare parlando egli con gravità, adagio e sentenziosamente, gli fu da una schiera di virtuosi artefici posto il soprano d'Aristotile ». Nous soulignons.

<sup>130</sup> Description de R. Kuhn, *On Composition as Method and Topic*, *op. cit.*, p. 12-19. L'auteur développe la notion de « complexes de figures » pour désigner des sous-groupes au sein de l'ensemble.

<sup>131</sup> L'unité organique du groupe pourrait hériter de la pensée du Michel-Ange sculpteur de la *Bataille des Centaures* une dizaine d'années auparavant. Sur le précédent de la *Bataille des Centaures*, cf. C. de Tolnay, *Michelangelo*, vol. 1, *op. cit.*, p. 133-136 et A. Thielemann, « Schlachten erschauen – Kentauren gebären. Zu Michelangelos Relief der Kentaurenschlacht », dans *Michelangelo. Neue Beiträge*. M. Rohlmann et A. Thielemann (dir.), actes colloque Cologne 1996, Munich, Deutscher Kunstverlag, 2000, p. 17-92.

d'Holkham Hall est aujourd'hui le seul reflet<sup>132</sup>. Bien que les personnages soient inégalement répartis, le groupe solidaire possède une unité organique qui, à partir du noyau central du lanceur de l'alerte, rayonne de part et d'autre pour montrer le passage du repos à la prise des armes.

Si Rudolph Kuhn commence sa description par le groupe des baigneurs sur la gauche<sup>133</sup>, il nous semble que le groupe et l'histoire se construisent à partir du personnage déclencheur à l'action : s'avancant frontalement face au spectateur, la main gauche projetée vers l'avant, Manno Donati interrompt violemment la pause de ses camarades. Plus âgé, barbu, cheveux hirsutes, au terme d'une course qu'on imagine folle, les bras écartés par la panique, comme le suggère le raccourci des bras, le personnage s'arrête brutalement une fois arrivé au centre du camp de fortune<sup>134</sup>. Son cri d'alerte, « nous sommes perdus ! » d'après les sources, déforme en partie son visage et résonne par la projection de sa tête vers l'avant : il semble se propager dans le drapé qui l'entoure. Cette dimension sonore de la fresque est immédiatement relayée par le personnage du trompette, placé juste derrière lui et dans une pose frontale : tous deux, en position d'admoniteurs s'adressent directement au spectateur<sup>135</sup>. Le regard appuyé du trompette – le sourcil est largement soulevé comme en signe de connivence – lancé directement au spectateur l'invite à entendre lui aussi l'appel et à l'instar des soldats, à opérer ce travail de conversion de l'oisiveté à l'action. Par le cri, le geste et le regard, ce binôme initial sollicite brutalement le spectateur, avec une force déictique : la fresque politique s'adresse aux membres du Grand Conseil pour leur rappeler la nécessité vitale de défendre la jeune République<sup>136</sup>. Ce cri initial comme *leitmotiv* sonore doit alors éclairer notre compréhension des autres personnages<sup>137</sup>.

Indifférent à cette panique brutale, à ses pieds, un personnage allongé à terre, le dos

---

<sup>132</sup> « Nonostante l'apparente frenesia che genera un incastro di membra, la sequenza dinamica delle azioni corrisponde a un criterio narrativo », C. Acidini-Luchinat, *Michelangelo pittore, op. cit.*, p. 79. Sur la genèse du projet, cf. R. Salvini, « La Battaglia di Cascina. Saggio di critica delle varianti », *Medioevo nordico e Medioevo mediterraneo* 2., (1964-1985), p. 409-448.

<sup>133</sup> R. Kuhn, *On Composition as Method and Topic, op. cit.*, p. 12-13.

<sup>134</sup> L'irruption au centre d'un groupe homogène d'un personnage qui en rompt le grouillement pourrait être une idée héritée de la *Bataille des Centaures*, où un de ces personnages, placé en position centrale dans le relief vient créer une disruption dans l'énergie grouillante du groupe entremêlé.

<sup>135</sup> Alberti, *De Pictura*, II, XX

<sup>136</sup> Ces personnages s'adressant dans un cadre politico-militaire directement au spectateur rappelle le procédé déictique puissant des affiches de recrutement de l'armée américaine : « I want YOU for the U.S. Army ! ». Voir notamment C. Ginzburg, « *Your country needs you* : a Case Study in Political Iconography », *Workshop Journal*, 52, 2001, p. 1-22.

<sup>137</sup> L'importance de la sonnerie militaire qui provoque un immédiate mobilisation pourrait évoquer certains épisodes mythiques de l'épopée antique, notamment celui d'Achille à Skyros où, déguisé en fille, il révèle immédiatement sa nature de combattant dès lors qu'il voit les armes amenées par Ulysse et entend le bruit d'une fanfare militaire destinée à lui faire révéler sa vraie nature.

arrondi, traduit un alanguissement désormais coupable **fig.28b**. C'est une figure du repos, montrant une certaine mollesse qui se trouve définitivement congédiée ; l'extrême torsion de son cou sur son épaule droite, loin de montrer un sursaut, indique un abandon complet de soi, comme le montre le bras posé à terre de manière souple, sans force, quasiment de manière affectée. La brutale dissimulation du visage du personnage par la figure debout qui se penche, voire se casse en deux, pour regarder dans l'eau, met symboliquement fin au moment de l'inaction<sup>138</sup>.

Ce personnage qui regarde dans les eaux, tel un Narcisse interdit et effrayé, reste mystérieux et son interprétation est liée à celle des mains du noyé dont on a déjà évoqué l'ambiguïté<sup>139</sup>. Rudolf Kuhn a proposé l'hypothèse que ce personnage impuissant qui voit se noyer un camarade indiquerait le vertige d'une défaite éventuelle<sup>140</sup> : la fresque mettrait en abyme dans la scène de la préparation au combat la possibilité de tout perdre et le risque d'une pétrification impuissante. La rigidité avec laquelle cette figure penche son buste vers l'avant, le dos cassé, les bras pliés à la perpendiculaire, les doigts écartés les uns des autres semble exprimer une paralysie douloureuse, proposée peut-être comme un repoussoir.

L'attitude valable au moment de l'attaque est incarnée, au centre du groupe, par le personnage qui, assis au bord de la rive, une jambe pendante et l'autre pliée posée sur terre, accomplit une torsion violente et cependant maîtrisée du buste **fig.28 et fig.29** : ses omoplates saillantes et son cou dont la peau se trouve striée par le mouvement contrastent avec sa tête tenue droite et parfaitement de dos. Le personnage accomplit à partir de sa pose initiale un demi-tour qui apparaît comme la métaphore de la *conversion* que tous les soldats doivent accomplir : le renoncement à la tranquille oisiveté pour la prise résolue des armes et la défense de la patrie<sup>141</sup>.

Juste au-dessus, le personnage aux yeux baissés en train de tenir son turban pourrait aussi avoir une valeur en partie métaphorique, voire réflexive : le mouvement tournant de son geste mime le parcours circulaire que le regard doit suivre depuis les personnages nus du premier plan jusqu'aux personnages habillés, enfin prêts au combat à l'arrière-plan. La figure au turban présente ainsi une amphibologie<sup>142</sup>, c'est-à-dire une ambiguïté d'interprétation : le

---

<sup>138</sup> Il s'oppose au personnage couché sur la droite, encore en repos, dont la main est cependant déjà posée sur la lance. Son regard tourné vers l'arrivée des Pisans annonce la rapidité avec laquelle la douceur de la pose allongée se tend au profit de l'alerte.

<sup>139</sup> Cf. *supra*, chapitre 1.

<sup>140</sup> R. Kuhn, *On Composition as Method and Topic*, *op. cit.*, p. 15.

<sup>141</sup> C'est également à cette lecture qu'invite J. C. Hughes, *Politics, Religion and the Lost Michelangelo*, *op. cit.*, inédit, p. 15.

<sup>142</sup> Sur l'amphibologie, D. Summers, « Michelangelo's *Battle of Cascina*, Pomponius Gauricus and the Invention of a 'Gran Maniera' in Italian Painting », *Artibus et Historiae*, vol. 28, 56, part. 2, 2007, p. 165-176, part. 172-174.

personnage met-il ou enlève-t-il son turban ? S'il est probablement en train de l'ôter, l'ambiguïté du geste annonce le motif de l'habillement qui va se développer dans le reste du groupe. De fait, des deux côtés, le spectateur voit s'habiller progressivement les personnages du groupe, de leur sortie du bain à la course aux armes, et parcourt avec eux les étapes aussi bien matérielles que mentales qui mènent de l'insouciance à l'exercice du courage face au danger.

### *L'enchaînement des figures latérales*

Le mouvement du regard du spectateur, à partir du groupe central, *enveloppe* alors littéralement les figures puisqu'en passant de l'une figure à l'autre, il suit un parcours narratif qui montre l'avancement des préparatifs. L'action collective de la troupe se comprend alors aussi bien comme la vision instantanée d'un groupe nombreux, inégalement avancé dans sa préparation, mais aussi comme le parcours individuel, physique et psychologique, suivi par chacun des combattants, et dont le spectateur est appelé à se faire le témoin et l'imitateur. Reprenant une pratique fréquente dans la peinture depuis du XV<sup>e</sup> siècle, Michel-Ange joue des échos ou des proximités entre les figures pour que l'attitude de chaque soldat semble se poursuivre dans le geste de son voisin, créant un effet de narration continuée. L'enchaînement d'une figure à l'autre se fait par similitude ou à l'inverse par un net contraste : direction des regards, frontalité des torsos, torsion du buste, la gestuelle apparie les soldats deux par deux, ou par groupe plus nombreux, pour créer une fraternité militaire et civique, où chacun est unique et semblable à ses camarades.

Assez logiquement mais sans systématisme, le groupe des six personnages sur la gauche **fig.28a**, encore relativement statique, montre l'habillement progressif des soldats : les deux figures nues du premier plan déploient progressivement leur corps hors de l'espace du bain ; alors que le premier regarde encore dans l'eau, les deux suivants tournent déjà leurs regards vers l'ennemi et commencent à se vêtir : celui qui est accroupi, le bras tendu vers l'arrière, porte déjà au trois-quarts des chausses. Celui qui est debout, juste derrière lui, en forme comme le prolongement et on le voit enfiler en hâte le bras d'un gilet. Son regard froncé et dirigé vers le lointain traduit sa détermination ombrageuse, que renforcent les deux horizontales formées par ses bras tendus dans l'action<sup>143</sup>.

---

<sup>143</sup> Le personnage lève le bras bien au-dessus de sa tête, ce qui est apparemment un geste particulièrement large que les théoriciens de l'art, notamment Van Mander, recommandent parfois d'éviter sous peine de faire des figures trop outrés : le geste de l'habillement et l'urgence de l'histoire justifient ce choix original. K. Van Mander, *Principe*



L'homme au gilet est le premier d'une séquence latérale fluide de trois figures, où la juxtaposition narrative est particulièrement évidente : les trois personnages, visages tous tournés vers la droite, s'assimilent aisément les uns aux autres et la lecture de cette micro-série déroule rapidement l'avancement des préparatifs. Le second, vêtu d'une chemise de maille légère, qui forme une sorte de vêtement-peau, suggère cet habillage graduel : attachant en hâte sa culotte et sa chemise, il marque une étape supplémentaire dans la préparation. Si la dernière figure de dos marque un retour au nu, cette figure dynamique introduit l'accessoire de la lance, jusqu'à présent absent de cette partie de la fresque mais que Michel-Ange avait pris soin d'introduire en mettant au pied de l'homme qui boutonne ses chausses une épée et un bouclier, appuyés sur la souche qui lui sert d'appui.

Les deux personnages de l'angle supérieur droit **fig.28b** constituent l'aboutissement des préparatifs de cette narration : ils portent des tuniques de combat plus ornées et épaisses qui soulignent de moins en moins le corps ; leurs cheveux ne sont plus nus, mais recouverts par des turbans légers (le trompette) et par un casque surmonté d'un cimier en dragon. Ce dernier personnage, prêt à s'élancer définitivement au combat, est le seul à présenter un armement complet : tunique, casque, lance et bouclier. Suivant une grande diagonale, l'alarme lancée par Donati se conclut donc à l'arrière-plan par ce personnage entièrement équipé qui, en se retournant vers ses camarades, les appelle à le seconder dans la contre-attaque. Ses traits déformés par le cri et son visage à la mâchoire carrée créent un écho avec la figure inaugurale de Donati : le premier lançait l'alarme, le dernier exhorte au combat. Son élan vers l'arrière à l'assaut de l'armée ennemie est dynamisé par le groupe en mouvement des soldats de la partie droite du groupe des nus qui, une fois levés, s'enfoncent graduellement vers l'arrière où devait apparaître l'ennemi<sup>144</sup>.

### *La noblesse des émotions*

Dans cet agencement spatial finement articulé, les poses de chacun traduisent leurs nobles sentiments. Si quelques personnages semblent peut-être apeurés, comme celui au turban à droite au regard écarquillé, les émotions actives qui marquent les étapes du réveil citoyen et

---

*et fondement de l'art noble et libre de la peinture*, chap. V, « De l'ordonnance et de l'invention des histoires », § 15. Le même geste est repris par Vasari au centre de la *Prise de la forteresse de Stampace à Pise* (cf. *infra*, chap. 5).

<sup>144</sup> Sur la gauche la phase d'habillage et sur la droite une phase de mise en mouvement des corps ; si dans la première les corps, encore statiques dans l'habillage, étaient surtout de dos et de face, dans l'autre, ils présentent des poses dynamiques de trois-quart, qui dessinent un enfoncement graduel vers l'arrière, les personnages quittent la rive pour l'avancer vers l'ennemi.

guident l'action militaire du soldat dominant : vigilance, promptitude, volontarisme, colère, détermination, véhémence, mais aussi loyauté ou encore solidarité. La célérité des réflexes des corps traduit l'engagement moral, et la multitude des réactions du groupe trace les liens d'une unité civique du groupe ; Vasari commente très justement dans les *Vies* l'homme qui enfle ses chausses mouillées **fig.28b**, parfois vu comme un personnage trivial :

« Il y avait un homme âgé portant sur la tête une couronne de lierre pour se faire de l'ombre ; assis pour enfiler ses chausses il ne pouvait les passer à cause de ses jambes mouillées ; *entendant la rumeur des soldats, les cris, le bruit des tambours, dans sa hâte il tirait en forçant sur une des chausses*. Non seulement on y voyait muscles et nerfs au complet mais *la torsion de la bouche montrait son tourment et son effort descendait jusqu'à la pointe des pieds* »<sup>145</sup>

Loin d'être grotesque, la complète tension du personnage manifeste la haute conscience de l'engagement dans lequel il se trouve : le peintre-historiographe articule bien fureur du geste et « tourment » intérieur. La jambe tendue, l'autre repliée pour augmenter la détente de son geste, les deux mains tirant vigoureusement la chausse sur le genou insistent sur le désir d'efficacité du vieux soldat. La couronne de lierre qu'il porte suggère pourtant qu'il a su profiter de l'*otium* de la pause précédente, mais il est à présent saisi dans son plein désir de servir : pour le dire avec Charles de Tolnay, Michel-Ange met ici en relation l'événement intérieur et l'événement extérieur (*inward event / outward event*)<sup>146</sup> et fait parler les corps plus que les visages. La tenue très droite de sa tête et son regard à l'horizon suffisent à faire imaginer l'émoi intérieur dans lequel le plonge le cri continu de l'alarme. Le tumulte alentour résonne douloureusement : « certains se dépêch(aient) de s'armer pour venir en aide à leurs camarades », comme le fait remarquer à nouveau Vasari<sup>147</sup>. Le *contrapposto* exacerbé de l'homme qui boutonne ses chausses suggère la concentration du personnage à effectuer cette tâche au plus vite.

Michel-Ange traite donc le motif de l'habillement comme un sujet historique qui se transforme en allégorie morale, quand l'insurrection des corps traduit celle des esprits. La

---

<sup>145</sup> Vasari, *Les Vies*, « Michel-Ange Buonarroti », IX, p. 199. « Eravi fra l'altre figure un vecchio che aveva in testa per farsi ombra una grillanda di ellera, il quale, postosi a sedere per mettersi le calze, e non potevano entrargli per avere le gambe umide dell'acqua, e sentendo il tumulto de' soldati e le grida et i romori de' tamburini, affrettando tirava per forza una calza; et oltre che tutti i muscoli e ' nervi della figura si vedevano, faceva uno storcimento di bocca, per il quale dimostrava assai quanto e' pativa e che egli si adoperava fin alle punte de' piedi ». Nous soulignons.

<sup>146</sup> C. de Tolnay, *Michelangelo*, 5 vol., 1969-1971, vol. 1 *The Youth*, p. 108.

<sup>147</sup> Vasari, *Les Vies*, « Michel-Ange Buonarroti », IX, p. 199. « si vedeva (...) chi affrettare lo armarsi per dare aiuto a' compagni, altri affibbiarsi la corazza e molti mettersi altre armi indosso, et infiniti combattendo a cavallo cominciare la zuffa ».

puissance du message politique républicain est d'ailleurs d'autant plus forte que les corps déshabillés mettent les émotions à nu, quasiment à vif. Le dos d'un des personnages du fond qui abat sa lance et semble déjà porter des coups pour l'instant imaginaire, pour lequel on connaît un dessin préparatoire **fig.30**, incarne ainsi une figure de l'engagement : la mère unique de cheveux du personnage dans la copie d'Aristotile **fig.28** pourrait alors faire référence à la figure de l'*Occasio*, le moment opportun, où les hommes doivent prendre une décision qui engage l'avenir de manière absolue<sup>148</sup>? James Carlton Hughes a d'ailleurs proposé l'hypothèse féconde d'une analogie entre ce moment de sursaut militaire et l'iconographie des scènes de résurrection<sup>149</sup>. L'imbrication des soldats, jeunes et vieux, montrés de manière serrée, montre une image possible du soulèvement de la communauté des Florentins pour son salut politique et religieux. Les règles de la narration albertienne, où l'agencement plastiques et narratif des figures doit exprimer le sens de l'épisode, sont ainsi parfaitement employées par le jeune Michel-Ange, avec cependant un degré de tension tel que la logique d'ensemble, une fois perdu le contexte politique de l'œuvre, s'est déliée au profit d'une appréciation autonome des figures. La « bataille des nus » n'est donc pas qu'une expression métaphorique de Vasari, il y a bien dans le groupe des baigneurs en alarme toutes les émotions d'une grande *historia* de bataille.

La radicale nouveauté des deux batailles d'*Anghiari* et de *Cascina*, si différentes, vient de leur capacité commune à exprimer de manière dramatique les sentiments des protagonistes à travers leurs corps, en faisant appel aux émotions comme à l'intelligence du spectateur. Ces groupes spectaculaires suscitent un effet puissant qui se double d'un déchiffrement figure à figure de la narration. Leur manière de traiter l'histoire, comme une action engageant des sentiments (l'engagement chez Michel-Ange, la sauvagerie chez Léonard) met à l'arrière-plan le déroulement événementiel de l'action au profit de son déploiement psychologique, qui suffit à en figurer l'essence. Ainsi, les deux peintres exploitent avec une grande finesse la qualité poétique, et non la qualité historique, du récit. Les deux peintres renoncent alors délibérément à accorder une place importante aux *realia* historiques qui souligneraient la dimension

---

<sup>148</sup> La *storia* de Cascina focalisée sur le moment de la surprise figure effectivement le temps où tout peut basculer et où l'Occasion, ici peut-être mauvaise au départ et subie, doit être retournée au profit de son camp par une réaction rapide. Sur l'iconographie de cette figure, P. Morel, « Entre destinée et *occasio*, de la vertu du prince aux arcanes du pouvoir : la figure providentielle de Côme I<sup>er</sup> de Médicis dans le décor de la salle des audiences du Palazzo Vecchio à Florence », *Hasard et Providence XIV<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècles*, *op. cit.* et son prolongement dans la version de 2012 dans le volume *Le miroir et l'espace du prince dans l'art italien de la Renaissance*, P. Morel (dir.), Tours / Rennes, PUR / PUR.

<sup>149</sup> J.C. Hughes, *Politics, Religion and the Lost Michelangelo*, PhD, Chapel Hill, University of North Carolina, 2004, inédit. Nous avons pu consulter ce travail au Kunsthistorisches Institut de Florence qui en conserve un exemplaire.

ponctuelle de l'événement. Les costumes abstraits à connotation mythologique de Léonard, les nus de Michel-Ange entretiennent la dimension atemporelle de ces histoires et universalisent encore les sentiments qui y sont figurés<sup>150</sup>. Si le projet de Léonard exprime un message patriotique d'une manière quasiment ambiguë, les nus de Michel-Ange expriment ouvertement l'universalisme politique du message républicain.

## **B. Raphaël et Titien : structure narrative et message politique**

La singularité du contexte républicain florentin explique la liberté poétique des deux artistes dans la mise en scène de l'action : la République florentine, encore fragile, à travers ces deux fresques, cherche moins à affirmer une victoire déjà acquise qu'à en susciter la résurrection symbolique. En revanche, la commande de la salle de Constantin à Raphaël et à son atelier à partir de 1519, qui conclut la série de commandes monumentales des *Stanze* où, de manière de plus en plus ouverte, le peintre romain est amené à mettre en scène les fondements du pouvoir temporel et spirituel du pape, suppose avec la bataille de Constantin l'expression d'une victoire providentielle<sup>151</sup>. La fresque présente ainsi une structure narrative contrainte, en frise, qui guide le spectateur vers une interprétation univoque de l'événement. À l'inverse, la *Bataille de Spolète* de Titien, réalisée quelques vingt ans après au Palais des Doges, montre une action organisée de manière beaucoup plus lâche, étant donné qu'il s'agit d'un épisode secondaire du programme iconographique du palais. Le degré de précision du message politique que l'œuvre doit transmettre engage ainsi une organisation narrative plus ou moins souple.

### **1) Raphaël : la *Bataille de Constantin*, histoire divine et poésie épique**

Dernière œuvre de Raphaël<sup>152</sup>, car il en fit les dessins préparatoires **fig.53**, *La Bataille du Pont Milvius* fut menée à bien par ses élèves, Jules Romain et Giovan Francesco Penni entre

---

<sup>150</sup> « The way in which Leonardo has abstracted his battle from its historical context in 1440 is also in keeping with the timeless relevance of its patriotic message ». M. Kemp, *Leonardo da Vinci, op. cit.*, p. 244.

<sup>151</sup> P. De Vecchi, *Raphaël*, Paris, Citadelles et Mazenod, 2002, « Les chambres ou l'art de raconter des histoires », p. 153 et suivantes ; A. Nesselath, *Raphaël et Pinturicchio, les grands décors des appartements du pape au Vatican*, Paris, Hazan / Musée du Louvre, 2012

<sup>152</sup> Si la composition n'est testamentaire qu'à cause de la mort prématurée du peintre, elle apparaît cependant dès son époque comme l'aboutissement de sa carrière, comme le suggère Vasari : « Raphaël était parvenu au sommet de son art. Léon X lui commanda le décor de la grande salle supérieure du Vatican, où se trouvent les Victoires de Constantin ». *Les Vies*, « Raphaël », V, p. 218.

1520 et 1521 **fig.54**<sup>153</sup>. Contrairement aux deux peintres toscans qui, dans la commande républicaine, décontextualisaient le combat pour en accentuer la portée universelle, Raphaël propose une « bataille très belle et très érudite » (Malvasia)<sup>154</sup> où un travail minutieux de philologie iconographique, déjà largement étudié par Rolf Quednau et Philip Fehl<sup>155</sup>, situe historiquement l'action militaire dans l'Antiquité. Tout le travail d'assimilation et de recombinaison des modèles antiques fait par Raphaël pour cette salle a été déjà établi dans ces études monographiques et c'est pourquoi nous insisterons uniquement sur ses conséquences politiques et compositionnelles. Le remploi des sources antiques à un degré rarement atteint ne fait pas pour autant de Raphaël un historien, comme a pu le suggérer Philip Fehl dans son article<sup>156</sup>. Jan de Jong<sup>157</sup> a en effet insisté sur la conception poétique de l'histoire, où le peintre privilégie l'action dans ce qu'elle a d'universel et non dans ce qui lui est singulier, pour reprendre la définition d'Aristote<sup>158</sup>. Le *Constantin* offre une narration à la fois *copiosa* et claire qui répond, grâce à un récit millimétré, aux exigences idéologiques du commanditaire papal. Ainsi, sans refaire le catalogue des sources auxquelles a puisé Raphaël, on cherchera à lire la bataille, au sens où Poussin disait qu'il faut « lire l'histoire et le tableau »<sup>159</sup>, en nous appuyant notamment sur la description systématique de la fresque que propose Giovanni Bellori<sup>160</sup>. La lecture de Bellori, certes postérieure, met en valeur les mécanismes de réception des figures autonomes aussi bien que la lecture d'ensemble de la fresque, communes à la peinture des XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles.

<sup>153</sup> R. Quednau, *Die Sala di Costantino im Vatikanischen Palast*, *op. cit.*, part. p. 346 *ss* ; du même, « Aspects of Raphael's *ultima maniera* in the light of the sala di Costantino », dans *Raffaello a Roma*, colloque Rome 1983, Rome, Edizioni dell'Elefante, 1986, p. 245-257 ; G. Cornini, A. M. De Strobel et M. Serlupi Crescenzi, « La Sala di Costantino », dans *Raffaello nell'appartamento di Giulio II e Leone X*, G. Cornini (dir.), Milan, Electa, 1993, p. 167-202 ; P. Fehl, « Raphael as a Historian : Poetry and Historical Accuracy in the Sala di Costantino », *Artibus et historiae*, vol. 14, n°28, 1993, p. 9-76 ; J. de Jong, « Universals and particulars. History painting in the Sala di Costantino in the Vatican Palace », dans *Recreating Ancient History*, K. Enenkel, J. de Jong et J. De Landtsheer (dir.), Leyde, Brill, 2001, p. 27-55 ; T. Henry et P. Joannides (dir.), *Raphaël, les dernières années*, cat. exp. Louvre, Paris, Hazan / Louvre éditions, 2012, p. 38-39 ; J. de Jong, *The Power and the Glorification, Papal pretensions and the art of propaganda in the 15<sup>th</sup> and 16<sup>th</sup> centuries*, University Park, The Pennsylvania State University Press, 2013, p. 70-90.

<sup>154</sup> « Bellissima e eruditissima battaglia di Costantino », citation de Malvasia dans la *Felsina Pittrice*, expression citée par R. Quednau, « Aspects of Raphael's *ultima maniera* », dans *Raffaello a Roma*, colloque 1983, *op. cit.*, p. 225.

<sup>155</sup> R. Quednau, *Die Sala di Costantino im Vatikanischen Palast*, *op. cit.* et P. Fehl, « Raphael as a Historian: Poetry and Historical Accuracy in the Sala di Costantino », *op. cit.*

<sup>156</sup> *Ibid.*.

<sup>157</sup> J. de Jong, « Universals and Particulars. History Painting in the Sala di Costantino in the Vatican Palace », *op. cit.*

<sup>158</sup> Aristote, *Poétique*, IX, 1451b.

<sup>159</sup> L. Marin, « La lecture du tableau d'après Poussin », *Cahier de l'Association Internationale des Études françaises*, 24.1, 1972, p. 251-266.

<sup>160</sup> G. Bellori, *Descrizioni delle immagini dipinte da Raffaello d'Urbino nel Vaticano e di quelle alla Farnesina*, Rome, De Romanis, 1821, p. 108-118. Reproduit en annexe.

## Désordre apparent, ordre providentiel

La bataille de Constantin se pose autant en continuité qu'en rupture avec les batailles de Léonard et de Michel-Ange. Contrairement aux deux précédentes, elle privilégie une lecture linéaire de la scène aux dépens de l'appréciation globale de la composition, en partie sûrement parce que la salle offre peu de recul, bien qu'il s'agisse de la plus grande des *Stanze*. Cette organisation en frise de l'action parallèle au plan de la représentation est autant inspirée par les compositions peintes du XV<sup>e</sup> siècle que par le modèle du bas-relief sculpté antique. Loin de reprendre l'effet de continuité atemporelle du bas-relief, Raphaël compose rationnellement l'action de manière à ce que la lecture linéaire impose le sens politique de l'épisode. À ce titre, la *Bataille* de Raphaël emploie les mêmes ressorts narratifs que celles de Piero della Francesca à Arezzo **fig.7-8** pour la mise en scène de l'intervention divine dans le récit de la bataille.

Contrairement au récit par figures individuelles, Raphaël construit la fresque de Constantin à partir d'une structure générale nettement organisée. Grouillante à première vue, la composition oppose deux parties nettement distinctes, articulées autour du personnage central de Constantin : « un affrontement très dense », d'abord linéaire et imbriqué dans la moitié gauche, laisse place dans un second temps au duel à distance entre les deux empereurs avec l'évident contraste entre la « noyade de Maxence et la victoire de Constantin »<sup>161</sup>. Si la *Bataille de Constantin* présente un nombre bien plus élevé de personnages monumentaux individualisés (une quarantaine) par rapport aux batailles d'*Anghiari* et de *Cascina*, centrées sur des noyaux narratifs relativement restreints, son agencement révèle une bien plus grande clarté. La frise du combat, rompue par l'irruption de l'empereur, qui triomphe de manière hyperbolique de son ennemi, signe le basculement dans une ère historique, politique et religieuse nouvelle, celle du christianisme comme religion d'État<sup>162</sup>. C'est à travers le traitement différencié et l'agencement subtil des différents segments de la fresque que Raphaël exprime l'articulation providentielle de l'histoire.

La première partie de la fresque **fig.54c** propose une mêlée très dense, faite d'un enchevêtrement de corps de fantassins et de cavaliers. S'inspirant des bas-reliefs romains, peut-

---

<sup>161</sup> « Densissimo conflitto presso la riva del fiume, con la sommersione di Massenzio, e vittoria di Costantino ». *Ibid.*, p. 109.

<sup>162</sup> Raphaël pourrait avoir fusionné les deux structures sous-jacentes aux batailles de Piero della Francesca à Arezzo (fig.7 et 8) : d'abord la frise dense pour le moment de la mêlée, comme dans la *Bataille d'Héraclius* (fig.8), et ensuite la victoire sous le signe de la Croix du nouvel empereur chrétien, condensée au Vatican dans le duel principal, et que Piero fondait plus largement dans l'opposition des deux armées.

être davantage des sarcophages à motif de batailles que des reliefs historiques, Raphaël utilise toutefois le procédé comme une phase initiale dans le récit de la bataille : si certains duels se détachent à l'avant, l'arrière-plan de la frise forme une basse continue où la succession des têtes de cavaliers ou des sonneurs de buccins et de trompettes introduit un mouvement latéral constant qui esquisse une charge conquérante, malgré la résistance encore opposée par certains ennemis<sup>163</sup>. Comme l'a bien montré Marcia Hall<sup>164</sup>, la création d'un effet de bas-relief (ce qu'elle appelle « the relief-like style »<sup>165</sup>) à l'imitation de la sculpture antique, ne relève pas d'une simple fidélité aux sources iconographiques relatives à l'événement (notamment aux reliefs de l'arc de Constantin) : ce dispositif narratif permet surtout d'exploiter l'efficacité symbolique intrinsèque aux formes antiques car les bas-reliefs historiques romains expriment la victoire de manière hyperbolique et se fondent sur la combinaison de poses outrées et des dispositifs spatiaux immédiatement lisibles<sup>166</sup>. En fusionnant dans la première partie de sa fresque de *Constantin* les deux modalités principales de récit de la guerre antique – la narration en frise propre aux bas-reliefs historiques et la mêlée confuse issue des sarcophages tardifs – Raphaël renoue doublement avec le langage romain de la narration, qui exprime une victoire absolue. La mêlée isocéphale, venue du bas-relief, permet un transfert symbolique de la gloire politique qui s'exprime des reliefs antiques vers la peinture de la victoire chrétienne<sup>167</sup>.

Cette impression latente du progrès de l'armée de Constantin prépare l'apparition de l'empereur, qui intervient après une légère respiration dans la compacité de la frise initiale : les deux chevaux du premier plan, l'un blanc vu de trois quarts dos et l'autre noir qui se retourne vers l'arrière arrêtent insensiblement l'avancée continue de la frise. De ce tumulte premier, l'empereur **fig.54a** semble alors surgir avec majesté, porté par l'élan de la charge, et pourtant détaché en partie de l'épaisseur de la cavalcade : les instruments de musique militaire,

<sup>163</sup> « Scorrano intanto le truppe a cavallo, che seguono l'Imperadore vittorioso, portando le insegne, e' vesillo risplendente del sacrosanto segno della Croce al suono di lunghe, e di ritorte tube, ch'empiono il Cielo di fausti concerti, tanto che la pittura ci fa sentire la vittoria, ed il trionfo » G. Bellori, *Descrizioni delle immagini dipinte da Raffaello d'Urbino nel Vaticano*, op. cit., p. 111. R. Quednau a déjà noté le caractère processionnel de la charge : *Die Sala di Costantino im Vatikanischen Palast*, op. cit., p. 348.

<sup>164</sup> M. Hall, *After Raphael, Painting in Central Italy in the Sixteenth Century*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999 et surtout son article : « Politics and the Relief-like Style », dans *The Translation of Raphael's Roman Style*, H. van Veen (dir.), Louvain, Peeters, 2007, p. 1-20.

<sup>165</sup> *Ibid.*

<sup>166</sup> Sur la représentation symbolique de la guerre dans l'art antique, voir les études stimulantes de T. Hölscher, « Images of War in Greece and Rome : Between Military Practice, Public Memory and Cultural Symbolism », *Journal of Roman Studies*, 93, 2003, p. 1-17 ; F. Pirson, « Style and message on the column of Marcus Aurelius », *Papers of the British School at Rome*, 64, 1996, p. 139-179 ; du même, *Ansichten des Krieges, Kampfreiefs klassischer und hellenistischer Zeit um Kulturevergleich*, Wiesbaden, Reichert, 2014 ; S. Faust, *Schlachtenbilder der römischen Kaiserzeit, Erzählerische Darstellungskonzepte in der Reliefkunst von Traian bis Septimius Severus*, Rahden, Marie Leidorf, 2012 ; P. Zanker et B.C. Ewald, *Vivere con i miti. L'iconografia dei sarcofagi romani*, G. Adornato (dir.), Turin, Bollati Boringhieri, 2008, part. p. 224-236.

<sup>167</sup> R. Quednau, *Die Sala di Costantino im Vatikanischen Palast*, op. cit., p. 383-384.

régulièrement alignés à l'arrière-plan, préparent subtilement la transition de la confusion du combat à l'apparition ordonnatrice du personnage souverain. Son intervention dans l'histoire s'appuie sur la scansion verticale formée par l'étendard rouge (*vexillum*) et des deux enseignes (*signa*) désormais surmontés de la Croix : à l'articulation entre la mêlée combattante et le duel principal, ces *realia* militaires, qui appuient la description historique de la bataille, jouent un rôle clef de démarcation visuelle entre le chaos du combat et la résolution providentielle de la bataille.

Comme le dit Bellori, « Constantin à cheval domine la rive du Tibre et à son apparition, les vaincus, prostrés, tombent de tous les côtés, et des berges, ils chutent dans les eaux »<sup>168</sup>. La position parfaitement centrale de Constantin instaure un ordre dans le récit, qui apparaît comme un modèle de lisibilité : le protagoniste principal est « immédiatement vu et reconnu comme chef et le maître de cette action », comme le souligne Mancini dans ses *Considerazioni sulla pittura* (1617-1621), qui prend cette œuvre de Raphaël en exemple<sup>169</sup>. Parfaitement de profil, légèrement surdimensionné par rapport aux autres personnages, l'empereur, vêtu entièrement d'or, et sa monture blanche surplombent l'action. Sa posture « magnanime et auguste »<sup>170</sup> renonce à la vraisemblance pour reprendre des formules symboliques antiques : le destrier semble en lévitation et l'empereur tient sa lance de manière souple à distance du corps, contrairement au dessin préparatoire **fig.53** où il tenait l'arme plus haute d'une manière plus naturelle pour porter un coup. Ces gestes sans pesanteur trahissent le basculement du régime narratif du combat à un registre providentiel autour de l'empereur : le geste déréalisé exprime l'appui divin qui l'accompagne désormais et dote son action d'une efficacité performative. Bellori parle avec raison d'une « lance foudroyante » (*asta fulminante*), qui justifie la diagonale hyperbolique des vaincus à ses pieds, terrassés à distance par Constantin<sup>171</sup>. Une cascade symbolique d'ennemis confirme le caractère divin de la victoire. Écrasés ou rejetés dans le fleuve, leur anéantissement est déconnecté du geste particulier de l'empereur, qui ne les menace pas tous directement. La beauté exceptionnelle de ces cinq guerriers (visages plus fins, cheveux

---

<sup>168</sup> « Sovrasta Costantino a cavallo presso la ripa del Tevere, ed al suo apparire cadono i vinti prostrati da ogni parte, e dalle sponde precipitano nell'aque. ». G. Bellori, *Descrizioni delle immagini dipinte da Raffaello d'Urbino nel Vaticano*, op. cit., p. 111.

<sup>169</sup> « Considerando la figura principale, una o più che siano, questa, quanto al sito e luogo, deve esser in tale che, subito vista, si riconosca esser quella che è capo e padrona di quella tale attione, come vediam haver fatto Raffaello di Costantino et Massentio, che li ha posti nel luogo più principale e visto. ». G. Mancini, *Considerazioni sulla pittura*, A. Marucchi (éd.), 2 vol., Rome, Accademia dei Lincei, 1956-1957, vol. 1, 1956, p. 117. Armenini souligne également la position centrale de l'empereur : « Costantino si vede esser posto nel mez(z)o d'una gran battaglia, dove fieramente combatte, e vi è con la naturale effigie che par vivo effigie ». G. B. Armenini, *De' Veri precetti della pittura*, op. cit., p. 201.

<sup>170</sup> « Muovesi egli in atto magnanimo, ed augusto ». *Ibidem*.

<sup>171</sup> « Vibra l'asta fulminante fra'l sangue, e le morti, aprendosi il sentiero. ». *Ibidem*.



blonds et bouclés, corps élancés), qui rompt avec la physionomie des ennemis dans la première moitié de la fresque **fig.54c**, définit l'aura du personnage impérial, qui rayonnant de puissance, ennoblit ceux qu'il vient terrasser<sup>172</sup>.

L'intervention de l'empereur met donc fin à la construction narrative linéaire de la première partie de la fresque et amorce le dénouement providentiel de la bataille. Pour en exprimer la nature divine, Raphaël s'écarte alors volontairement du récit d'Eusèbe<sup>173</sup>, où la noyade de Maxence suit l'écroulement d'un pont de bateaux qu'il avait lui-même construit : omettant le pont de bateaux, Raphaël se concentre sur le parallèle iconographique entre Maxence et la figure de Pharaon englouti par les eaux, d'ailleurs évoqué dans le texte d'Eusèbe. En plus de cette analogie, Raphaël met en œuvre une série de procédés qui permettent de caractériser la déroute militaire comme un châtement divin<sup>174</sup>. On peut d'ailleurs les repérer de manière très évidente entre comparant le dessin préparatoire **fig.53** et la fresque puisque Raphaël tend progressivement à les accentuer pour rendre le message plus clair.

D'une part, le personnage de Maxence se trouve tout à fait isolé « dans un lieu principal [...] bien en vue » alors que, dans le dessin du Louvre, le personnage était mêlé à d'autres soldats de son armée et était cantonné près de la berge d'une façon peu lisible<sup>175</sup>. D'autre part, Raphaël construit de puissantes lignes de force descendante, expression de la condamnation divine, dont Maxence apparaît la cible. Du dessin préparatoire **fig.53** au projet final **fig.54**, la fonction du groupe céleste **fig.54b** au-dessus de Constantin a été redéfinie : alors qu'il avait dans la première idée une fonction d'accompagnement (alignement des trois figures l'une derrière l'autre, bras tendu vers l'avant), il prend finalement une fonction déictique de condamnation. Les deux premières figures célestes, rapprochées l'une de l'autre, pointent conjointement l'index vers Maxence. Ce geste de désignation prend valeur de condamnation puisque la figure centrale tient désormais une « épée brandie pour le châtement », comme le

---

<sup>172</sup> « Volge in profilo il volto di grazia divini scintillante, bionda è la barba, cinto il crine di corona di raggi, e tutto eroico è il moto, e' l portamento. Si accresce il pregio al fulgore dell'armi, su'l torace d'oro si diffonde aureo il paludamento il quale sventolando indietro, sembra che aura celestre sopra di lui spiri, e si diffonda ». *Ibid.*, p. 111-112.

<sup>173</sup> Le parallèle se trouve déjà dans le texte d'Eusèbe de Césarée. R. Quednau, *Die Sala di Costantino*, *op. cit.*, p. 349 ss.

<sup>174</sup> Les différences entre le *modello* du Louvre et la fresque ont déjà été recensées par R. Quednau, *Die Sala di Costantino im Vatikanischen Palast*, *op. cit.*, p. 368-369. Sur le dessin du Louvre, *Raphaël, autour des dessins du Louvre*, cat. exp. Rome, Villa Médicis 1992, D. Cordellier et B. Py (dir.), Paris, RMN, 1992, p. 300-315. Attribué à Penni par T. Henry et P. Joannides dans *Raphaël, les dernières années*, cat. exp. Louvre, *op. cit.*, p. 326.

<sup>175</sup> « Massentio, (...) post(o) nel luogo più principale e visto ». G. Mancini, *Considerazioni sulla pittura*, *op. cit.*, vol. 1, p. 117.

commente Bellori<sup>176</sup>. Faisant écho à la lance de l'empereur, l'épée initie une diagonale providentielle qui caractérise la déroute militaire de l'empereur comme un châtiment : structurante pour la lecture et l'interprétation de la scène, cette ligne directrice est habilement relayée dans le registre terrestre de la bataille par le geste d'un cavalier, main tendue vers Maxence, et par la torsion de la tête du cheval blanc blessé au poitrail, qui guident naturellement le regard du groupe céleste jusqu'à l'empereur défait. Ainsi, bien que les deux empereurs soient placés à distance l'un de l'autre, la composition, grâce à ces obliques, instaure un duel intense où Constantin apparaît comme l'instrument sur terre de la volonté divine : Bellori parle du « spectacle de Maxence *abattu mortellement par la juste punition du Ciel* »<sup>177</sup>.

Toutes les formules expressives de domination qui structurent le langage antique de la guerre se retrouvent dans la *Bataille de Constantin* : latéralisation de l'action, position centrale, surélevée et/ou surdimensionnée du vainqueur, surenchère de violence pour exprimer la défaite de l'ennemi, redoublement quasi identique de figures voisines pour signifier la puissance, le nombre ou l'intensité du combat et la plénitude de la victoire. Raphaël réussit cependant à insuffler à ces formules antiques une vigueur et une crédibilité propres à la peinture de son temps : il intègre cette frise de soldats dans un espace vraisemblable, organise la compréhension de l'histoire autour du personnage charnière et dote chaque figure d'une individualité propre, absente de l'art antique<sup>178</sup>.

### **L'art de la figure : la conception poétique de la bataille**

Si l'organisation du récit providentiel est structurante, « la bataille gigantesque est en elle-même tellement fournie en incidents divers qu'elle offre une forte compétition au groupe principal de la confrontation entre les deux empereurs »<sup>179</sup>. L'efficacité de la bataille de Raphaël tient à cet équilibre entre conception d'ensemble providentielle et puissance poétique des motifs autonomes. Malgré la latéralisation du récit, la complexité dramatique et la puissance émotionnelle des duels de combattants atténuent la structure binaire de l'ensemble, articulé

---

<sup>176</sup> Bellori parle des « tre Angelici Guerrieri, che vibrando le spade al castigo, additano Massenzio co' suoi agitato, ed ingojato dall'onde ». Il suggère toutefois que les trois anges portent cet accessoire. G. Bellori, *Descrizioni delle immagini dipinte da Raffaello d'Urbino nel Vaticano*, *op. cit.*, p. 113. L'opposition entre l'ombre dans laquelle est le dernier ange et la lumière des deux premiers accentue l'opposition entre la dimension historique de la moitié gauche et l'épiphanie céleste dans l'autre moitié.

<sup>177</sup> « Spettacolo di Massenzio per giusto castigo del Cielo precipitato a morte ». *Ibid.*, p. 113. Nous soulignons.

<sup>178</sup> F. Hartt, *Giulio Romano*, *op. cit.*, p. 10 souligne bien que Raphaël en prenant le personnage principal au centre s'inscrit dans la tradition de la storia renaissante organisée dans le cône perspectif, tandis que la narration antique se déploie comme une « ceinture » où la continuité spatiale et temporelle se poursuit sans fin,

<sup>179</sup> « The gigantic battle scene itself is packed with so many separate incidents as to offer the essential group (the confrontation between the rival emperors) strong competition ». F. Hartt, *Giulio Romano*, *op. cit.*, vol. 1, p. 47.

autour du héros. L'enchaînement soutenu des figures sollicite constamment l'attention précise du spectateur et l'engage à s'associer aux émotions multiples des différents protagonistes, pour lesquelles Raphaël sait déployer une diversité et une finesse psychologiques remarquables<sup>180</sup>. Le commentaire de Bellori, qui détaille quasiment chacune des figures, témoigne de l'appréciation poétique de la scène par ses spectateurs et nombre de ses expressions sont éclairantes pour comprendre « la si grande variété de mouvements et de passions » qui en fait la beauté<sup>181</sup>.

Un groupe particulièrement complexe, où les différents soldats font assaut de bravoure, ouvre la fresque : on observe la double attaque d'un cavalier et d'un piéton sur un autre fantassin, genou à terre pour soutenir l'impact, alors que le destrier écrase d'autres ennemis sur son passage. Toutefois, l'irruption d'un « jeune soldat hardi (...) [qui] s'interpose, attrapant le mors pour arrêter l'élan du cheval », crée « un effet d'une belle rareté » par cette diagonale incisive qui tente de s'opposer (vainement) au mouvement latéral des hommes de Constantin<sup>182</sup>. Face aux soldats, armés et casqués de Constantin, ceux de Maxence, l'un demi-nu, l'autre légèrement vêtu, affrontent valeureusement la menace et leurs postures forment habilement contraste : l'un à terre, le corps rassemblé sur lui-même dans l'attente du choc, l'autre à l'inverse en pleine extension, du talon reculé en arrière à l'index tendu attrapant avec audace la rêne du cheval. Plus en retrait, un soldat de Maxence piétiné par le cheval de l'assaillant termine ce premier ensemble : bien qu'il soit déjà emporté par la chute, il brandit encore son épée, et son visage expressif, inspiré des modèles grimaçants d'ennemis dans les reliefs romains, exprime sa rage à se défendre : « ce groupe, par la variété des affrontements, qui s'agitent au même instant, enflamme l'œil à l'admiration » (Bellori)<sup>183</sup>.

Raphaël, en voulant enrichir poétiquement l'action, tend à augmenter la violence et l'originalité des duels : attaques de dos, par derrière, en torsion, au détriment des simples face-à-face. L'audace dans les combats et l'originalité des modes de frappe exacerbent les émotions de vainqueurs et des vaincus : la lutte à mort entre deux fantassins à terre **fig.54c** se joue dans un paroxysme de violence, l'un écrase l'autre sur un cheval mort pour mieux assurer son coup,

---

<sup>180</sup> Malgré leur apparente individualité, les personnages sont plus des agents de l'action que ses acteurs ; le dénouement de la bataille n'est pas de leur fait, il n'en sont que les exécutants ou les victimes.

<sup>181</sup> « Sì gran copia di figure, ed in esse tanta varietà di moti, e di passioni ». *Ibid.*, p. 116.

<sup>182</sup> « Qui con raro effetto s'interpone un giovane ardito, che arresta la briglia per fermare l'impeto del cavallo ». *Ibid.*, p. 109. Le départements des Arts graphiques du Louvre conserve d'ailleurs une étude préparatoire pour cette figure (inv. RD 1071 r°).

<sup>183</sup> « Onde questo gruppo nella varietà degl'incontri, che si agitano ad un tempo stesso, commove l'occhio ad ammirarli ». *Ibid.*, p. 110.

tandis que l'autre résiste encore de toute ses forces à cet assaut fatal. Un soldat glissant sur sa monture reçoit un coup de lance au ventre asséné au prix d'une torsion acrobatique **fig.76(droite)**. Au bord de la rive au fond, un soldat de Constantin s'apprête à tuer son rival par derrière **fig.54d** ; l'autre, renversé sur la croupe de son cheval, lui lance un regard effrayé, en se cambrant pour résister. Raphaël reprend pour cette figure la pose du *Jonas* du plafond de la chapelle Sixtine et rehausse encore le groupe par l'émotion de l'animal, lui-même blessé au poitrail, et affolé par l'issue fatale qui attend son maître, qu'il ne peut pas voir mais qu'il pressent<sup>184</sup>.

Dans la partie droite où se précise la déroute de l'armée de Maxence, Raphaël confère à la mise en scène de la défaite une dimension tragique ; malgré leur résistance, l'action des troupes de Maxence s'annonce vaine. Le cavalier, proche de Maxence, a abandonné sans remords son cheval en train de sombrer. Juste derrière, sur une barque, Raphaël imagine un groupe tragique **fig.54e** : alors qu'un soldat tente résolument d'y grimper, ses deux occupants le repoussent à coups d'épée, tandis qu'un dernier homme à l'eau, désespéré, s'agrippe au premier, risquant de l'entraîner avec lui dans le fleuve. Bellori résume justement la situation du personnage central, à demi-engagé sur la barque : « il se trouve tourmenté par deux malheurs ou de périr frappé par le fer ou bien absorbé par les flots »<sup>185</sup>. Un peu plus à l'arrière, la détresse des soldats de Maxence, pris au piège, est encore exprimée avec intelligence : visés par un groupe d'archers, les occupants d'une autre barque, en tentant de se protéger, la font quasiment sombrer, image cruelle de la panique qui s'empare des soldats lors de cette débâcle.

En contrepoint, le peintre fait intervenir un groupe inattendu qui illustre la commisération d'un soldat pour son camarade mort<sup>186</sup>. Dans l'angle gauche, un vieux militaire enlève le cadavre du jeune enseigne, dévoué jusqu'à la mort à sa noble tâche, puisqu'on voit ses doigts encore accrochés à la hampe de son emblème. L'opposition entre le corps contracté du vieillard et la mollesse juvénile du cadavre renforce la note pathétique, où l'ordre naturel des générations se trouve inversé. Le geste du vieux soldat, empreint d'une étonnante douceur, l'apparente à une *Pietà* virile, et le soin respectueux de son geste a suscité l'hypothèse qu'il puisse s'agir d'un père et de son fils<sup>187</sup>. Ce couple, qui introduit la générosité et l'empathie, contraste avec l'âpreté des autres duos et enrichit la palette des émotions présentes dans la

<sup>184</sup> R. Quednau, *Die Sala di Costantino*, op. cit., p. 363.

<sup>185</sup> « Ed in tal modo viene agitato da due sventure o di perire percosso dal ferro, ovvero assorbito dall'onde ». G. Bellori, *Descrizioni delle immagini dipinte da Raffaello d'Urbino nel Vaticano*, op. cit., p. 114.

<sup>186</sup> Un soldat écrasé sous la croupe d'un cheval et dont la tête et les bras sans vie venaient s'étendre au premier plan est supprimé : il est remplacé par une simple paire de jambes cuirassées.

<sup>187</sup> J. de Jong signale qu'il s'agit d'un motif tiré de l'*Enéide*.

bataille : Raphaël prend d'ailleurs soin de le mettre en valeur en supprimant par rapport au projet initial **fig.53** un autre cadavre de jeune homme, qu'il pensait introduire à proximité<sup>188</sup>.

La bataille de Raphaël, construite en frise, combine ainsi les qualités symboliques de l'art antique et l'expressivité de la peinture moderne pour construire une célébration triomphale de la victoire. L'appréhension linéaire de l'action, qui induit une lecture particulièrement guidée de la bataille, se combine avec la puissance rhétorique des figures individuelles, où Raphaël se montre héritier de Léonard et de Michel-Ange : on sait qu'il s'était précipité à Florence, encore jeune, pour y admirer les deux projets de batailles<sup>189</sup>. Si Léonard et Michel-Ange avaient inventé quelques figures exceptionnelles exprimant certaines des émotions de la bataille, Raphaël en offre un répertoire complet apte à couvrir tous les registres des sentiments associés à la scène de guerre. Malvasia rapporte d'ailleurs Annibale Carrache lui-même en voyant la salle aurait commencé à réciter le début de la *Jérusalem Délivrée*, comparant ainsi le peintre au poète épique chrétien, mais jugeant que Raphaël lui était supérieur<sup>190</sup>. La clarté de la célébration politique qui s'y fait voir, le caractère ennoblissant du style épique et la complétude de la restitution de l'antique forment les bases d'un grand style de la bataille qui apparaît comme une norme pour les sujets analogues<sup>191</sup>.

## 2) Titien : *Spolète*, un récit universel de bataille

Autant le récit proposé par la *Bataille du Pont Milvius* était clair et son interprétation patente, autant la *Bataille de Spolète* de Titien au palais des Doges de Venise, disparue dans l'incendie de 1577, développe une narration générique, qui a pu alimenter, comme on l'a vu, une autre identification historique que celle du sujet initial<sup>192</sup>. La composition de Titien,

---

<sup>188</sup> R. Quednau souligne que la disposition très éloignée entre le porte-étendard de Maxence, mort, et son chef témoigne dès le début de la lecture de l'inévitabilité de la déroute. *Die Sala di Costantino*, *op. cit.*, p. 349.

<sup>189</sup> Vasari, *Les Vies*, V, p. 196. « E la cagione che egli non continuò fu che, essendo in Siena da alcuni pittori con grandissime lodi celebrato il cartone che Lionardo da Vinci aveva fatto nella sala del Papa in Fiorenza d'un gruppo di cavalli bellissimo, per farlo nella sala del Palazzo, e similmente alcuni nudi fatti a concorrenza di Lionardo da Michelangelo Buonarroti molto migliori, venne in tanto disiderio Raffaello, per l'amore che portò sempre all'eccellenza dell'arte, che messo da parte quell'opera et ogni utile e comodo suo, se ne venne a Fiorenza. Dove arrivato, perché non gli piacque meno la città che quell'opere, le quali gli parvero divine, deliberò di abitare in essa per alcun tempo ».

<sup>190</sup> « Il più grande poeta presso a me è Rafaele. ». Anecdote rapportée par Malvasia, cité dans R. Quednau, « Aspects of Raphael's *ultima maniera* », dans *Raffaello a Roma*, colloque 1983, *op. cit.*, p. 255.

<sup>191</sup> M. Hall, *After Raphael, Painting in Central Italy in the Sixteenth Century*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999.

<sup>192</sup> Sur cette toile, voir E. Tietze-Conrat, « Titian's *Battle of Cadore* », *Art Bulletin*, XXVII, 1945, p. 205-208 et « Titian's design for the *Battle of Cadore* », *Gazette des Beaux-Arts*, 6, XXXIV, 1948, p. 237-242 ; E. Panofsky,

principalement connue aujourd'hui par un dessin préparatoire **fig.72**, et deux gravures **fig.73 et 74**<sup>193</sup> montre l'apparition du motif structurant du pont, qui paraît pouvoir se lire tant d'une manière historique que simplement poétique. La dimension métapicturale de l'œuvre qui se veut une réflexion sur tous les précédents modèles iconographiques, de Léonard, Michel-Ange, Raphaël et Jules Romain, tend à mettre à distance la mise en scène historique du sujet au profit d'une composition tumultueuse qui permet la circulation du regard et l'organisation souple d'une narration chronologique d'une bataille.

### **Le pont : une structure iconographique originale**

L'organisation narrative de la bataille construite autour d'un pont est d'une grande originalité, ce dispositif rompt avec le récit latéral de la frise qui cantonne l'action au premier plan et introduit une lecture progressive et linéaire de l'action. Il a été souvent suggéré que Titien reprenait le motif venu de la fresque de Constantin, cependant, chez Raphaël le pont Milvius termine seulement la composition, alors qu'il constitue chez Titien la structure même de l'organisation narrative<sup>194</sup>. Le pont tendu entre les deux rives d'un fleuve au second plan déploie magistralement la scène dans l'ensemble de l'espace pictural, animé de manière homogène ; le déroulement du drame est présenté à la fois en jouant sur la profondeur de l'espace, mais aussi sur la distinction de plusieurs degrés de dénivelé, allant du pont aux rives escarpées du fleuve.

Le peintre vénitien prend à contre-pied le modèle romain de Raphaël, inspiré des sarcophages et des reliefs antiques, car le vide introduit au centre de l'image par l'arc du pont s'oppose radicalement l'*horror vacui* de la frise à l'antique : le percement de l'espace pictural permet une aération de la scène de guerre qui évite l'agglutinement des motifs de combattants et renouvelle la distribution des motifs en introduisant un mouvement non plus latéral mais circulaire, plus dynamique. Grâce à cette structure initiale, la toile acquiert une unité globale :

---

*Titien. Questions d'iconographie*, Paris, Hazan, 1990 (1969), p. 249-253 ; H. Wetthey, *The Complete Paintings of Titian*, 3 vol., Londres, Phaidon, III. *The Mythological and Historical Paintings*, 1975, p. 47-52 et 225-232 ; C. Hope, « Titian's role as official painter to the Venetian Republic », dans *Tiziano e Venezia*, N. Pozza (dir.), *op. cit.*, p. 300-305 ; P. Meilman, « Historical Tradition and Political Strategy : Titian's Battle Painting », dans *Titian, Materiality, Likeness, "Istoria*, J. Woods-Marsden (dir.), Turnhout, Brepols, 2007, p. 97-111 ; L. Puppi (dir.), *La battaglia di Cadore, 2 marzo 1509*, colloque Pieve di Cadore 2009, Milan, Alinari, 2010 et part. *id.*, « Una battaglia per Tiziano », p. 192-201.

<sup>193</sup> Il existe aussi une copie peinte de Leonardo Corona aux Offices. Nous n'en donnons pas d'image car nous n'avons pu en trouver une bonne en couleur. On conserve également des études de figures de Titien pour quelques motifs de chevaux.

<sup>194</sup> Il devait également y avoir un pont dans la fresque de Léonard, mais là encore il ne jouait pas un rôle décisif.

si Léonard et Michel-Ange avaient fondé l'unité de leur bataille sur le caractère organique d'un groupe de figures, Titien transfère cette qualité au niveau de la toile grâce à ce dispositif inédit, qui semble rehausser le tumulte mais organise en réalité de manière parfaitement rationnelle le circuit du regard.

Le motif du pont, légèrement arrondi, instaure une lecture circulaire de l'action où une série des figures individualisées, de duos ou de groupes, héroïques ou pathétiques, incarnent des « phases » typiques de la bataille<sup>195</sup>. Des préparatifs du combat sur l'escarpement de la rive à droite, on passe à l'engagement figuré autour du pont dans un second plan surélevé, avant que le regard ne s'attache au dénouement, avec la déroute et le massacre des ennemis, qui occupe toute la diagonale de la partie gauche, sur la rive opposée.

L'action commence dans l'angle inférieur droit avec le motif initial du chef, à l'arrêt, en train de se préparer, regard et bras tendu avec le bâton de commandement. Juste au-dessus de lui, un jeune homme guidant un cheval symbolise la mise en route de l'armée suite à l'ordre du capitaine. Interviennent ensuite le tambour et un trompette, ce dernier à cheval, qui signalent l'approche du combat et la transmission de l'ordre du capitaine. La ligne sinueuse des personnages de la marge droite, alternativement orientés vers la droite et la gauche, s'achève avec le cavalier de profil, face au pont, prêt à charger : grâce à son costume noble de cavalier lourd, il fait symboliquement écho au capitaine du premier plan dont il semble une projection ou une réplique.

Le choc entre les armées intervient après un moment de pause, une syncope, plastiquement suggérée par la portée du pont. À la mêlée violente et confuse qui domine l'angle supérieur gauche, brutalement coupée par la marge de la toile, succède sur la berge opposée de la rivière la démonstration de la victoire organisée en une longue oblique pathétique. Des duels ou des personnages singuliers se distinguent successivement : un cavalier, semblant surgir du cadre, frappe mortellement au flanc un jeune soldat en fuite, dont le cheval s'effondre sur la berge. Sur le talus, un dernier soldat semble encore résister, tandis qu'un autre, plus à l'arrière bascule dans l'abîme ; à terre, les victimes, hommes et chevaux mêlés, morts et blessés, commencent à s'empiler douloureusement. La pose désarticulée du cadavre nu du premier plan, transpercé au bassin par une lance, fait écho à celle du cavalier blessé en train de tomber, et annonce peut-être sa fin tragique.

Le visage d'une jeune femme, qui tente de remonter sur la rive opposée, boucle le circuit

---

<sup>195</sup> Cette lecture a déjà été faite notamment par S. Grundmann, *Titian und seine Vorbilder. Erfindung durch Verwandlung*, Cologne, Böhlau, 1987, p. 121-131.

effectué par le regard en nous ramenant à la berge initiale, au pied du capitaine. Son regard effrayé, dirigé vers l'arrière, donne une unité à la séquence violente de la déroute de l'armée ennemie, versant, comme un torrent humain, le long de paroi rocheuse. Son regard horrifié, devant le massacre, la place en position d'admoniteur. La vision circulaire du déroulement de la bataille, autour du pont, distribue donc le tumulte et en organise la violence. Le dispositif concentre sur des figures successives, bien individualisées dans l'espace, que le spectateur contemple successivement<sup>196</sup>.

Dispositif narratif habile, le motif du pont apparaît ainsi moins comme un élément historique que comme un procédé pictural<sup>197</sup>. Titien ne traite pas la bataille avec un souci documentaire et la modernité de certaines armes est contrebalancée par la présence de costumes à l'antique (cuirasses moulantes, lambrequins...) qui montrent que Titien n'adopte pas un traitement historique de l'épisode. Sur ce point, le fait que la scène de Spolète ne soit pas décisive dans le cycle a probablement favorisé la relative liberté du peintre dans l'agencement et le traitement de l'histoire. L'étendard à l'aigle bicéphale au débouché du pont et les étendards qui présentent des symboles cruciformes suffisent, avec la ville en flamme en haut de la montagne, à caractériser l'action de Spolète<sup>198</sup>. Dans son déploiement narratif, la composition condense les motifs-types d'une bataille : par son aération dynamique, faite de temps forts et de pauses, le récit autour du pont met en valeur les sentiments individuels aux différents moments du combat : décision, entrain, courage, souffrance, peur, désespoir, effroi<sup>199</sup>.

### **Virtuosité et rivalité : la réflexion sur la peinture**

Depuis sa requête de 1513, Titien ambitionne de réaliser avec cette *Bataille* sa

---

<sup>196</sup> La description de Sansovino insiste sur les figures individuelles : « Dove, oltre alle cose nobili che vi apparivano, si mostrava a gli occhi de riguardanti un Capitano ch'essendo desto al romore d'una zuffa si faceva armare da un ragazzo nel petto della cui corazza, risplendevano con incredibil magistrero, i lustri, i chiari, et i reverberi dell'armi, et de panni, de quali era vestito il ragazzo. Vi era parimente un cavallo di estrema bellezza et una giovane che uscendo di una fossa, et salendo di sopra, mostrava nel volto una gran paura ». F. Sansovino, *Venetia, città nobilissima et singolare, op. cit.*, p. 125v.

<sup>197</sup> Certains y ont vu un argument en faveur de la bataille de Cadore, puisque les Vénitiens réussirent à acculer les lansquenets allemands dans le creux d'un ravin où ils furent massacrés en nombre, de même que la présence de quelques femmes à la suite de l'armée impériale a pu sembler renforcer l'hypothèse de Cadore. Nous pensons plutôt qu'il s'agit d'une figure féminine qui introduit une variation pathétique. G. Zanderigo Rosolo, « La crudel impresa di Cadore », dans *La battaglia di Cadore, 2 marzo 1509*, L. Puppi (dir.), *op. cit.*, p. 76-104.

<sup>198</sup> La bataille est souvent nommée par un terme générique, mais on peut penser que c'est plutôt par commodité que pour indiquer ce caractère générique de la narration : Michiel en 1530 dit « l'istoria de Spoleti », Dolce en 1557 « la battaglia », comme le conseil des Dix. On trouve aussi « la battaglia terrestre ». cf. P. Meilman, « Historical Tradition and Political Strategy : Titian's Battle Painting », *op. cit.*, p. 97-111 .

<sup>199</sup> Cette attention aux sentiments explique la remarque de Vasari : « saisissante de vérité, elle est considérée comme la meilleure et la plus belle de toute la salle. », *Les Vies*, X, p. 26.



composition la plus complexe et la plus aboutie : si l'achèvement en est repoussé aux années 1530, la dimension de démonstration artistique reste parfaitement valable et l'œuvre est conçue en rivalité explicite avec les peintres de son temps, comme il l'annonçait déjà dans sa lettre initiale<sup>200</sup>. Presque tous les motifs du combat sont des emprunts ou des variations d'après les modèles de ses plus célèbres collègues et rivaux. Cette série spectaculaire de figures ou de groupes démontre, encore plus intensément que dans d'autres œuvres, sa qualité d'« iconophage »<sup>201</sup> (Jérémie Koering), capable de reconfigurer dans d'autres contextes de multiples motifs issus de sources diverses. Titien prouve qu'il combine les talents individuels reconnus à ses prédécesseurs dans une même composition de bataille : la qualité anatomique des poses individuelles de Michel-Ange, le mouvement et le dynamisme des figures de Léonard, la rhétorique expressive des duels de Raphaël et de Jules Romain. Chaque personnage ou groupe de la bataille renvoie à une culture visuelle maîtrisée et digérée pour mieux inventer<sup>202</sup>.

Le choc des chevaux à la retombée du pont, quasiment prêts à se mordre, convoque bien entendu le motif léonardesque de *la Bataille d'Anghiari* **fig.20** que Titien enrichit encore sur la droite en faisant intervenir la charge d'un troisième cavalier lancé au grand galop. Concentré chez Léonard en un choc fortement organique, le groupe devient chez Titien un ballet dynamique plus aéré où les cavaliers s'enchaînent comme autant de contrepoints.

La diagonale des vaincus, avec son déchaînement de violence, constitue évidemment le sommet de la toile et présente un dialogue poussé entre Titien et les modèles d'Italie centrale dans la représentation du corps monumental en action<sup>203</sup>. Largement amplifiée entre la première idée du peintre du dessin préparatoire du Louvre **fig.72** et la composition finale **fig.73 et 74**, où la déclivité de la paroi est bien plus abrupte, cette section du combat permet une accumulation de corps virtuoses, en chute ou en vol, où Titien montre une assimilation profonde de l'œuvre de Michel-Ange, Raphaël ou encore Jules Romain. Le principal cavalier ennemi, doté d'une cuirasse à écaille, s'effondrant touché au flanc avec sa monture, combine avec le plus d'intensité ces références plastiques : la torsion pathétique du corps traduit le brusque arrêt que le coup vient de donner à sa fuite désespérée et sa tête entièrement alignée avec le bras gauche retient quelque chose de l'effort désespéré de la figure d'*Amman* de Michel-Ange au plafond de la

---

<sup>200</sup> R. Goffen, *Renaissance rivals, op. cit.*, « Titian », p. 265-338.

<sup>201</sup> J. Koering, « Titien l'iconophage », *Venezia Cinquecento*, XXI, 41, 2011, p. 5-37.

<sup>202</sup> Outre l'article de J. Koering déjà cité, voir sur la question du emploi de figures ou de compositions chez Titien, cf. S. Grundmann, *Tizian und seine Vorbilder. Erfindung durch Verwandlung, op.cit.*

<sup>203</sup> Sur les rapports de Titien avec l'art de l'Italie centrale : M. Hochmann, *Venise et Rome, Deux écoles de peinture et leurs échanges, op. cit.*, p. 223-242.

Sixtine **fig.74b**. Titien franchit toutefois un cran supérieur dans la virtuosité puisque la figure est ici en mouvement, saisie dans l'essoufflement de sa course et l'amorce de sa chute imminente. Pour le bas du corps, Titien reprend pour la pose renversée vers l'arrière le *Saint Paul* de Pordenone à la cathédrale de Spilimbergo **fig.74a** tandis que la frappe cruelle, par l'arrière, rappelle certains duels effrayants de la *Bataille de Constantin* **fig.54d**<sup>204</sup>. La surreprésentation des références à ces peintres s'inscrit dans la rivalité directe à la fin des années 1530 entre Titien et Pordenone, peintre d'origine frioulane, renommé à Venise pour la qualité plastique de ses figures et sa maîtrise virtuose des effets de relief et de trompe-l'œil<sup>205</sup>.

Cette assimilation des motifs approfondit l'expression des passions dans la bataille comme le montre le cadavre nu du premier plan, habile variation renversée de la pose du *Laocoon* **fig.74d**, ici présenté en un puissant raccourci<sup>206</sup>. Titien exploite ici dans la bataille l'*exemplum doloris* qu'est devenue la statue du prêtre troyen : la position des quatre membres, tous orientés dans des directions différentes, amorce une forme de démembrement qui, dans le cadavre exprime toujours le tourment qui a précédé la mort. En présentant de manière invraisemblable le personnage nu, alors que le pillage des corps ne peut encore avoir commencé, Titien fait affleurer la référence pour les spectateurs cultivés et active les suggestions pathétiques portées par la référence antique.

Le travail sur le pathos se nourrit également des références mantouanes de Titien : les visages des soldats allemands piétinés et hurlants sont empruntés aux *Géants* de Jules Romain dans la salle éponyme du palais du Té de Mantoue **fig.74c**, que Titien connaissait bien puisqu'il avait lui aussi fréquemment travaillé pour Frédéric II Gonzague. Les visages grossiers des géants terrassés par les Dieux sont proches des ceux des vaincus.

Même dans les figures secondaires, Titien s'inspire de ses rivaux : le personnage qui s'agrippe à la paroi sous le pont forme un nouveau « grimpeur », comme on surnommait les personnages du carton de *Cascina*. Cependant sa pose suspendue l'apparente davantage au nu musculeux du jeune homme de l'*Incendie du Bourg* de Raphaël **fig.50**.

Le motif du capitaine au premier plan confirme la portée métapicturale de la

---

<sup>204</sup> Dans le dessin préparatoire, le cavalier au premier plan n'avait pas encore cette pose pathétique. L'encolure arrondie du cheval, qui perd pied lui aussi, formant un écho pathétique à son maître, pourrait faire écho au cheval effondré de la *Bataille de Zama* (fig.67) de Jules Romain.

<sup>205</sup> A. Chastel, *Chronique de la peinture italienne de la Renaissance*, op. cit., p. 170-187 ; C. Furlan, *Il Pordenone*, Milan, Electa, 1988 et C. Cohen, *The Art of Giovanni Antonio Pordenone*, 2 vol., Cambridge, Cambridge University Press, 1996, I, p. 406-415.

<sup>206</sup> On sait que Titien s'en inspire dès le *Polyptique Averoldi*, 1522. Sur ce point, voir M. Hochmann, *Venise et Rome, Deux écoles de peinture et leurs échanges*, op. cit., p. 223-242 et « Laocoon à Venise », *Revue germanique internationale*, 19, 2003, p. 91-103.

composition conçue par Titien comme une somme de son savoir-faire : simple artilleur dans le dessin préparatoire du Louvre, il devient dans la toile un personnage clé comme le remarque Sansovino :

« Entre les autres nobles choses, on y voyait un capitaine, qui, dressé face à la rumeur de la mêlée, se faisait armer le torse de sa cuirasse par un jeune garçon ; les éclats, la brillance des armes et les reflets sur elles des vêtements dont était revêtus le jeune homme resplendissaient avec un savoir-faire incroyable. »<sup>207</sup>

En passant d'un simple soldat au capitaine en cuirasse, Titien introduit au premier plan le motif du reflet de la lumière sur le métal, et le personnage peut s'interpréter aussi bien d'un point de vue narratif que théorique. Depuis le début du XVI<sup>e</sup> siècle, le motif de l'armure, à cause de l'éclat qu'elle projette et des reflets qu'elle reçoit, est un thème récurrent dans le débat sur le *paragone* puisque les effets atmosphériques de la lumière naturelle sur le métal sont un argument décisif pour affirmer la suprématie de la peinture sur la sculpture<sup>208</sup>. En mettant au premier plan ce détail, Titien introduit un « manifeste de la suprématie de la peinture » où le reflet est à la fois « arme et pièce à conviction », comme le dit Diane Bodart<sup>209</sup>. Au-delà des références multiples qu'il assimile et dont il est difficile de savoir si les spectateurs pouvaient les repérer, le peintre évoque avec ce motif la dignité de la peinture. Le motif pourrait encore introduire une connotation distinctive puisque le reflet devient plus spécifiquement au cours du XVI<sup>e</sup> siècle un des motifs de gloire de la peinture vénitienne, réputée pour son coloris, par opposition à la peinture de l'Italie centrale donnant le primat au dessin<sup>210</sup>.

Alors que le sujet de la bataille est traité de manière très indirecte par le peintre, il privilégie une invention qui accentue la compétition dans la création de cette scène. Titien, au seuil des années 1540, entérine une histoire de l'art déjà constituée de jalons et de personnalités

---

<sup>207</sup> « Dove, oltre alle cose nobili che vi apparivano, si mostrava a gli occhi de riguardanti un Capitano ch'essendo desto al romore d'una zuffa si faceva armare da un ragazzo nel petto della cui corazza, risplendevano con incredibil magistrero, i lustri, i chiari, et i reverberi dell'armi, et de panni, de quali era vestito il ragazzo. ». F. Sansovino, *Venetia, città nobilissima et singolare, op. cit.*, p. 125v. Nous soulignons.

<sup>208</sup> Voir par exemple le célèbre tableau de soldat de Savoldo au Louvre, et à son sujet, le récent article de Laure Fagnard dans *Voir Gaston de Foix. Les Métamorphoses européennes d'un héros paradoxal*, J. Barreto, G. Quaranta et C. Nativel (dir.), *op. cit.*, p.133-151. Pour une synthèse sur le statut théorique du reflet, voir D. Bodart, « Le reflet et l'éclat. Jeux de l'envers dans la peinture vénitienne du XVI<sup>e</sup> siècle », dans *Titien, Tintoret, Véronèse, Rivalités à Venise*, cat. exp. Louvre 2009-2010, J. Habert et V. Delieuvin (dir.), Paris, Hazan, 2009, p. 216-259, ici p. 216-217.

<sup>209</sup> *Ibid.*, p. 218.

<sup>210</sup> Voir M. Hochmann, « Les reflets colorés : optique et analyse du coloris du XVI<sup>e</sup> au XVII<sup>e</sup> siècle », dans *Lumière et vision dans les sciences et dans les arts, de l'Antiquité au XVII<sup>e</sup> siècle*, M. Hochmann et D. Jacquard (dir.), Genève, Droz, 2010, p. 325-339 et 376-382. Plus généralement sur la spécificité de la peinture vénitienne : *id.*, *Colorito, la technique des peintres vénitiens à la Renaissance*, Turnhout, Brepols, 2015.

reconnues. La collection de références que le spectateur cultivé peut peut-être identifier – ou qui en tout cas restent des horizons implicites – l’inscrit dans une histoire de la peinture, où Titien se présente à la fois comme héritier et novateur. D’un point de vue artistique, la bataille de Titien associe donc toutes les qualités possibles d’une composition de bataille : mouvement d’ensemble, largeur de vue, organisation narrative et vision rapprochée du drame, impression de tumulte et de passion intime. La *Bataille* est reconnue immédiatement comme un chef-d’œuvre : en 1549, Anton Francesco Doni cite « l’histoire de Titien, excellent homme, dans le palais (public) »<sup>211</sup> parmi les quelques œuvres d’art qu’il ne faut pas manquer à Venise ; Sansovino parle avec enthousiasme d’une « industrie et (d’un) art incroyables »<sup>212</sup> tandis que Greco aurait écrit en marge de son exemplaire de la *Vie* de Titien de Vasari qu’il s’agissait de « la plus belle peinture du monde »<sup>213</sup>.

La bataille de Titien, très admirée, laisse une forte impression sur Tintoret<sup>214</sup>, qui en retient l’idée que la puissance de la bataille tient à un tumulte global de l’image, qui ne soit pas subordonné à l’entremêlement de figures individuelles mais à leur mouvement d’ensemble. La composition dramatique de Titien, où les figures et les groupes sont présentés au spectateur entrecoupés par des respirations qui les mettent encore mieux en valeur, donne l’exemple d’un combat dynamique qui anime l’ensemble de la toile. À cet égard, elle introduit bien une veine vénitienne particulière, fondée sur l’appréciation du mouvement d’ensemble, tandis que la bataille des peintres d’Italie centrale présente un attachement plus net à la mêlée des figures, notamment à cause de la prégnance de l’exemple antique. La *Bataille de Zadar* de Tintoret **fig.185**, à la fin du siècle, adapte de manière dans le format horizontal la dimension énergétique de la *Bataille* de Titien, sans que jamais la figuration du choc ne vienne arrêter la circulation du regard sur les groupes de personnages<sup>215</sup>.

Au XVII<sup>e</sup> siècle, la postérité de la bataille de Titien est encore plus grande : la *Bataille des Amazones* de Rubens (1617-1618) **fig.75** présente ainsi une fidélité à l’organisation circulaire de l’action. Rubens en accentue encore le potentiel expressif, en atténuant

<sup>211</sup> A. F. Doni, *Disegno*, f°51v. « A Vinegia, (fate riverenza) a quattro cavalli divini, le cose di Giorgione da Castel Franco Pittore, la storia di Titiano (huomo eccelentissimo) in palazzo, la facciata della casa dipinta dal Prodonone sopra il Canal grande, una tavola d’altare d’Albeto Duro in San Bartolomeo ».

<sup>212</sup> F. Sansovino la loue pour son « incredibile industria et arte », *Venetia, città nobilissima et singolare, op. cit.*, p. 125.

<sup>213</sup> X. de Salas, « Las notas del Greco a la *Vida de Tiziano* de Vasari », dans *El Greco : Italy and Spain*, J. Brown et J.M. Pita Andrada (dir.), colloque Washington 1982, Washington, National Gallery of Art, 1984, p. 161-168, citation p. 164. X. de Salas et F. Marias, *El Greco y el arte de su tiempo, las notas de El Greco a Vasari*, Madrid, Real Fundación de Toledo, 1992.

<sup>214</sup> Sur Tintoret, cf. *infra*, chapitres 3, 4 et 5.

<sup>215</sup> Voir l’analyse de la toile à la fin du chapitre 4.

l'organisation progressive du récit de Titien au profit d'une instantanéité dramatique<sup>216</sup>.

### 3. La force des modèles : réception et diffusion des batailles du premier XVI<sup>e</sup> siècle

Ces quatre batailles furent dès leur réalisation reconnues comme des chefs-d'œuvre de la narration monumentale, « point cardinaux pour une génération »<sup>217</sup> de peintres pour le mouvement et l'expression, elles ont créé « un type de formes et d'organisation picturales d'une telle efficacité qu'elles en arrivent à constituer une sorte de *koinè*, de langue picturale commune au monde européen », comme l'a dit Daniel Arasse<sup>218</sup>. Vasari, à propos d'*Anghiari*, parle d'une autorité magistrale : « cette composition fut tout de suite considérée comme pleine d'enseignements [*di gran magisterio*] en raison des admirables intentions qui la guidèrent dans ce tableau de la déroute »<sup>219</sup>, avant de définir plus loin le carton de *Cascina* comme un « atelier d'artiste » (*uno studio d'artefici*)<sup>220</sup>. La bataille, somme et de la mise en récit des émotions et de la complexité de l'histoire, ne peut que susciter l'émergence rapide de modèles.

Cependant, il convient de distinguer plusieurs niveaux de postérité, à la fois formelle et intellectuelle, et d'examiner la fortune individuelle de chacune de ces quatre œuvres car on parle parfois trop vaguement d'une influence uniforme de ces exemples du début du XVI<sup>e</sup> siècle. En distinguant la réception de motifs ponctuels et celle des formes d'agencement ou de structure du récit, on montrera que ces compositions offrent à la fois un vocabulaire et une syntaxe de la bataille, qui toutefois n'apparaissent pas valides dans tous les contextes politiques.

Si Léonard et Michel-Ange<sup>221</sup>, vus comme des maîtres absolus de l'art nouveau,

---

<sup>216</sup> On peut penser que le caractère dramatique et idéologiquement lâche du combat mythologique se prête mieux que la bataille politique à cette organisation circulaire originale. Dans *la Bataille du Pont Milvius* de Pieter Lastman (1613), la clarté de la victoire providentielle conduit le peintre à désintéresser la « boucle » narrative inventée par Titien. La reprise du motif titianesque est relativement distante.

<sup>217</sup> « A generational compass point ». M. Cole, *Leonardo, Michelangelo and the art of the figure*, op. cit., p. 29.

<sup>218</sup> D. Arasse, *L'Homme en jeu, Les Génies de la Renaissance*, op. cit., p. 25. M. Cole a parlé de « generational compass point » pour l'art du XVI<sup>e</sup> siècle. *Leonardo, Michelangelo and the art of the figure*, op. cit., p. 29.

<sup>219</sup> Vasari, *Les Vies*, « Léonard de Vinci », V, p. 44-45. « disegnò un gruppo di cavalli che combattevano una bandiera, cosa che eccellentissima e *di gran magisterio* fu tenuta per le mirabilissime considerazioni che egli ebbe nel far quella fuga ».

<sup>220</sup> Vasari, *Les Vies*, IX, p. 199. « essendo questo cartone diventato uno studio d'artefici ».

<sup>221</sup> Sur Michel-Ange : cat. exp. Florence, Accademia delle arti del Disegno, 2014 : *L'immortalità di un mito, L'eredità di Michelangelo nelle arti e negli insegnamenti accademici a Firenze dal Cinquecento alla contemporaneità*, S. Bellesi et F. Petrucci (dir.), Florence, Edifir, 2014 ; A. Alberti et al. (dir.), *D'après Michel-Ange*, 2 vol., Venise, Marsilio, part. vol. 2.

constituent immédiatement des modèles pour la représentation du corps pris dans le tumulte de la guerre, l'originalité intellectuelle de leurs deux projets, politique et esthétique, est rarement reprise : la surenchère de violence et l'indécision idéologique d'*Anghiari* et l'idéologie républicaine collective de *Cascina* ne correspondent pas aux demandes des commanditaires. Leur postérité concerne ainsi surtout des figures ou des motifs autonomes.

C'est l'*invenzione* de Raphaël dans le *Constantin* qui connaît la postérité la plus directe et la plus féconde puisqu'elle offre une syntaxe complète de la scène de bataille : la narration en frise et la création d'un registre d'expression noble, fondé sur l'alliance entre les sentiments et l'historicité du costume<sup>222</sup> définissent un modèle plus complet et plus consensuel, capable de répondre aux exigences des commanditaires pour la représentation de l'histoire politique et militaire. La médiation de Jules Romain en propose une vulgarisation à travers de multiples *invenzioni* : abandonnant la frise rigoureuse venue de la sculpture, Jules Romain popularise dès les années 1520-1530 une langue lâche et polyvalente de la bataille, dont la *Tenture de Scipion* offre un premier panorama.

## A. Cascina « école du monde » : une diffusion par fragment

Le célèbre mot de Cellini qui qualifia le carton de *Cascina* d'« école du monde » doit s'entendre littéralement, comme le souligne bien Bernadine Barnes, dont nous reprenons ici les conclusions<sup>223</sup>. Conservée sous la forme à la fois aboutie et épurée du « carton bien terminé »<sup>224</sup>, l'œuvre exhibait le travail du dessin comme invention et le trait comme image de l'idée, mais elle offrait également un savoir anatomique précieux et parfaitement lisible<sup>225</sup>. Le carton de Michel-Ange, avant d'être démembré, fut l'objet d'une réception scolaire, puisqu'y vinrent se former de nombreux jeunes artistes, notamment le jeune Raphaël, venu de Sienne exprès<sup>226</sup>,

---

<sup>222</sup> Sur Raphaël, M. Hall, *After Raphael*, *op. cit.*

<sup>223</sup> B. Cellini, *Opere*, éd. G. Ferrero, Turin, Utet, 1971, « Vità », p. 82. B. Barnes, *Michelangelo in Print. Reproductions as Response in the Sixteenth Century*, *op. cit.*, chap. 1 « Michelangelo in Fragments : Prints after the *Battle of Cascina* and Other Works », p. 9-27. Voir aussi A. Avila, « Repercusion de la *Batalla de Cascina* en la pintura española del primer Renacimiento », *Goya*, 187/192, 1985-1986, p. 194-201.

<sup>224</sup> C. Bambach, *Drawing and painting in the Italian Renaissance workshop : theory and practice : 1300-1600*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999, p. 249-295 et « The Purchases of Cartoon Paper for Leonard's *Battle of Anghiari* and Michelangelo's *Battle of Cascina* », *I Tatti Studies, Essays in the Renaissance*, vol. 8 (1999), p. 105-133, notamment p. 127 : C. Bambach oppose les « ben finiti cartoni » et les « substitute cartoons », ceux qu'on utilise directement sur la paroi.

<sup>225</sup> *Ibidem*, p. 127.

<sup>226</sup> Vasari, *Les Vies*, V, p. 196. « E la cagione che egli non continuò fu che, essendo in Siena da alcuni pittori con grandissime lodi celebrato il cartone che Lionardo da Vinci aveva fatto nella sala del Papa in Fiorenza d'un gruppo di cavalli bellissimo, per farlo nella sala del Palazzo, e similmente alcuni nudi fatti a concorrenza di Lionardo da Michelangelo Buonarroti molto migliori, venne in tanto disiderio Raffaello, per l'amore che portò sempre all'eccellenza dell'arte, che messo da parte quell'opera et ogni utile e comodo suo, se ne venne a Fiorenza. Dove

comme le montre l'énumération fameuse de Vasari :

« Tous ceux qui ont étudié et fait des dessins à partir de ce carton, comme sans arrêt pendant de nombreuses années les visiteurs venus de l'étranger ou de la campagne, tous sont, on l'a vu, devenus remarquables dans le métier. Ont étudié le carton ; son ami Aristotile de Sangallo, Ridolfo Ghirlandaio, Francesco Granacci, Baccio Bandinelli, l'Espagnol Alonso Berruguete, puis Andrea del Sarto, Franciabigio, Jacopo Sansovino, Rosso, Maturino, Lorenzetto, Tribolo tout jeune, Jacopo Pontormo, Perino del Vaga, tous devenus d'excellents maîtres florentins. »<sup>227</sup>

La copie du carton joue le rôle d'exercice d'apprentissage pour chacun mais instaure dans cette expérience collective une dimension fondatrice pour une génération entière née à la fin du XV<sup>e</sup> siècle<sup>228</sup>. La démonstration de savoir-faire sert donc d'outil de formation pour les peintres mais aussi de manuel ou de répertoire de formes, à remployer pour la création d'autres compositions inédites plus vastes.

La fortune pédagogique de l'œuvre explique alors sa réception par fragment : la copie s'attache naturellement, dans l'optique de la formation ou du emploi, à la reproduction des figures individuelles, et la pratique de copier une œuvre en entier n'est d'ailleurs pas encore répandue<sup>229</sup>. Cette dimension scolaire de la *Bataille de Cascina* est en outre d'autant plus universelle qu'il ne s'agit pas d'un combat, mais de mouvements qui peuvent intervenir dans de multiples situations. Le carton de *Cascina*, « par la variété des attitudes, devient une véritable grammaire de la gestuelle et de l'expression corporelle »<sup>230</sup>. L'œuvre connaît donc une postérité dans les deux médiums fondamentaux pour la formation du peintre et la transmission des modèles : le dessin, support et outil de l'apprentissage individuel, et la gravure, où la reproduction institutionnalise la fonction éducative du dessin et lui donne un large rayonnement<sup>231</sup>.

---

arrivato, perché non gli piacque meno la città che quell'opere, le quali gli parvero divine, deliberò di abitare in essa per alcun tempo ». A. Coliva (dir.), *Raffaello : da Firenze a Roma*, cat. exp. Rome, galerie Borghese 2006, Milan, Skira, 2006.

<sup>227</sup> Vasari, *Les Vies*, IX, p. 199-200.

<sup>228</sup> Quelques exemples de dessins de figures d'après Cascina, par des artistes florentins du XVI<sup>e</sup> siècle, P. Joannides, *Michel-Ange, Élèves et copistes, Inventaire des dessins du musée du Louvre*, Paris, RMN, 2003, p. 206-211 ; A. Avila, « Repercussion de la *Batalla de Cascina* en la pintura española del primer Renacimiento », *Goya*, 187/192, 1985-1986, p. 194-201.

<sup>229</sup> B. Barnes, *Michelangelo in Print*, op. cit., p. 3.

<sup>230</sup> D. Arasse, *L'Homme en jeu*, op. cit., p. 38.

<sup>231</sup> D. Landau et P. Parshall, *The Renaissance Print, 1470-1550*, Yale University Press, 1994 ; M. Bury, *The Print in Italy, 1550-1620*, Londres, British Museum, 2001.

Certains graveurs, comme Marcantonio Raimondi, conscients des nouveaux usages de ce médium et de l'utilité de ce « superbe répertoire de poses de nus masculins par un maître qui avait procédé à des dissections », ont saisi l'opportunité de se poser en médiateur d'une telle « anthologie du savoir sur le corps humain »<sup>232</sup>. « Capitalis(ant) sur (l')expertise » anatomique reconnue de Michel-Ange<sup>233</sup>, Raimondi produisit dès 1508 notamment à destination des artistes plusieurs gravures de reproduction partielle du carton : l'une figurant l'homme qui grimpe sur la rive **fig.31** et l'autre, le vieillard mettant ses chausses **fig.32**, deux des personnages les plus complexes du groupe. L'introduction inédite d'un cartouche attribuant l'invention du personnage à Michel-Ange (IV. MI AG Flo) scelle l'autorité du maître, que la gravure transmet et dont elle tire son autorité. En 1510 puis ensuite en 1524, des gravures à plusieurs figures sont produites : Raimondi en propose une avec trois figures **fig.33**, puis c'est le graveur vénitien Agostino Veneziano qui en rassemble cinq **fig.34**, dans la gravure la plus complète tirée du carton.

Dans ces différents cas, l'étude du raccourci anatomique de chaque personnage efface l'art de l'agencement collectif : la mise en pièce du carton de Michel-Ange est tant littérale que métaphorique et le découpage du groupe en motifs autonomes précède le démembrement du carton lui-même. Dans ces copies partielles, les poses de Michel-Ange perdent leur dimension métaphorique et la capacité à exprimer une urgence psychologique et apparaissent « fétichisées »<sup>234</sup> comme des démonstrations d'anatomie. L'idée du combat intérieur, visible dans le corps de chacun, comme métaphore de l'affrontement à suivre, laisse place à une appréciation littérale des figures, où les gestes, désormais déconnectés de leur but, voient se renforcer leur appréciation anatomique. L'idéologie républicaine portée par les figures du carton, fondée sur la dialectique entre l'autonomie de l'individu et la solidarité du groupe, est alors dissoute : les figures autonomisées sont capables d'être intégrés dans de multiples récits ou d'être mises au service d'idéologies diverses.

<sup>232</sup> « A compendium of knowledge on the human body ». C. de Tolnay, *Michelangelo, op. cit.*, vol. 1, p. 108.

<sup>233</sup> « A superb compendium of poses of male nudes by a true master who had done dissections » (...) « some artists who did become known as experts in anatomy capitalized on their expertise by issuing engravings displaying that knowledge ». B. Barnes, *Michelangelo in Print, op. cit.*, p. 15.

<sup>234</sup> *Ibid.*, p. 9 : « fetishizing of motifs ».



## B. Répliques léonardesques : la mêlée, art du combat

La réception de la bataille de Léonard, contrairement à celle de Michel-Ange, s'organise autour du motif entier de la mêlée des chevaux et non des figures individuelles<sup>235</sup>. Contrairement aux nus de Michel-Ange, le motif de la lutte pour l'étendard avait une telle unité organique qu'il pouvait difficilement être divisé en figures autonomes : les hommes étaient à peine distincts de leurs montures, et les cavaliers les uns des autres, si bien qu'il était difficile de disséquer le motif profondément solidaire. Dans la *Conversion de saint Paul* **fig.25**, conservée au Victoria & Albert Museum de Londres, Giovanni Rustici tente maladroitement de construire des personnages autonomes à partir des figures de la mêlée léonardesque, toutefois, les poses, séparées de manière forcée, apparaissent profondément embarrassées. Philippe Sénéchal a justement parlé d'un « cadavre exquis », d'un collage gauche de figures, où « l'analogie » avec *Anghiari* « reste superficielle »<sup>236</sup>.

Si la réception par figure était impossible, la copie du groupe entier de Léonard impliquait de souscrire à la réflexion de Léonard sur la guerre comme mêlée inouïe, animée d'un paroxysme de violence. Un groupe de chevaux extrêmement dense apparaît ainsi sur un des bas-reliefs du tombeau de Louis XII à la basilique de Saint-Denis pour exprimer la guerre contemporaine et sa violence<sup>237</sup>.

Cependant, son originalité plastique et idéologique est réduite à la valorisation du motif de choc de cavalerie : l'agressivité primitive et polémique du groupe, fruit de la réflexion personnelle de l'artiste-philosophe sur la nature de l'homme, explique sa fortune modérée dans la grande peinture monumentale. Lorsque la « mêlée des chevaux » trouve un écho iconographique dans les grandes scènes d'histoire, elle est généralement dénuée de sa dimension de *pazzia bestialissima*. Le groupe subit un assagissement formel et conceptuel qui rehausse le choc des armées. Travaillant à son tour dans la même salle que Léonard, Vasari reprend – on en reparlera<sup>238</sup> – le motif de l'échauffourée entre cavaliers au centre de la *Bataille*

---

<sup>235</sup> Nous ne redonnons pas ici l'histoire des copies du groupe jusqu'à sa complète disparition au moment de la réfection de la Sala Grande du Palazzo Vecchio sous Cosme I<sup>er</sup>. Voir notamment M. Melani, *Il fascino dell'opera interrotta : La battaglia di Anghiari di Leonardo da Vinci*, Poggio a Caiano, CB editore, 2012 ou encore C. Pedretti (dir.), *La mente di Leonardo al tempo della "" Battaglia di Anghiari" , op. cit.*

<sup>236</sup> P. Sénéchal, *Giovan Francesco Rustici, 1475-1554. Un sculpteur de la Renaissance entre Florence et Paris*, Paris, Arthéna, 2007, p. 142-146, 210 (citations p. 143 et 146). Aussi *I Grandi Bronzi del Battistero, Giovanni Rustici e Leonardo*, cat. exp. Florence, Bargello, T. Mozzati, B. Paolozzi Strozzi et P. Sénéchal (dir.), Florence, Giunti, 2010, p. 274-277.

<sup>237</sup> B. Hochstetler Meyer, « Leonardo's Battle of Anghiari : Proposals for Some Sources and a Reflection », *Art Bulletin*, 66, 1984, p. 367-382.

<sup>238</sup> Voir l'adaptation assagie de Vasari au Palazzo Vecchio, *infra*, chap. 5.

de *Torre San Vincenzo* **fig.165** (vers 1570) pour rendre hommage au décor précédent : fidèle aux composantes du motif initial, Vasari reproduit le détail de la morsure entre deux chevaux mais lui ôte toute violence, au point que le motif passe presque inaperçu. Les deux camps ne sont plus enchevêtrés, mais seulement opposés l'un à l'autre. Alors que Léonard ne distinguait pas vainqueurs et vaincus, Florentins et Milanais, le peintre arétin oppose nettement héros et ennemis, atténuant le caractère novateur du groupe léonardesque. S'il rend hommage au maître, le peintre de cour rationalise et moralise la mêlée, transformant la qualité révolutionnaire du groupe léonardesque dans le contexte républicain en un groupe capable de soutenir la rhétorique princière du décor des années 1560-1570. La reprise littérale du groupe sur le plan formel renverse, à travers une série de gauchissements, le sens du groupe.

C'est dans un contexte privé et à travers un autre médium, celui de la sculpture, qu'intervient la fortune la plus authentique de la mêlée des chevaux de Léonard au XVI<sup>e</sup> siècle : les petites rondes-bosses de collection du sculpteur Giovan Francesco Rustici, familier et collaborateur de Léonard, débarrassées des enjeux politiques d'une commande trop contrôlée, prolongent autour de 1510 la réflexion de Léonard sur la bataille et les différents arts en restant fidèle au *concetto* d'Anghiari<sup>239</sup>. En transférant le motif léonardesque dans un autre médium, Rustici approfondit encore la réflexion méta-artistique de Léonard sur les possibilités des différents arts et la réflexion anthropologique et cosmique qui intervenait également dans le groupe. Petits objets de collections, dont on conserve quelques exemples au Louvre **fig.23** et au Bargello **fig.24**, ces terres cuites sont des objets savants qui s'apprécient à travers leur rapport de fidélité, de rivalité et de surenchère avec le modèle pictural de Léonard.

Dans ce nouveau *paragone* entre peinture et sculpture<sup>240</sup>, Rustici montre d'abord comment la sculpture peut imiter les qualités de la peinture : le choix de la terre cuite produit un effet d'inachèvement et de mouvement qui rappelle le *sfumato* léonardesque. La rugosité de la terre, qui privilégie une « exécution nerveuse et un aspect d'ébauche »<sup>241</sup>, amplifie alors la fusion des figures entre homme et cheval. Elle donne une densité prégnante au terrain du combat, si pesant chez Léonard, et figure le mélange entre l'homme et les éléments dans la bataille. Si chez Léonard se mêlaient air, poussière, fumée, terrain et soldats, Rustici enveloppe

---

<sup>239</sup> Sur ces terres cuites, cf. P. Sénéchal, *Giovan Francesco Rustici, op. cit.*, p. 84-93, 191-192 ; *I Grandi Bronzi del Battistero, Giovanni Rustici e Leonardo*, cat. exp. Florence, Bargello, T. Mozzati, B. Paolozzi Strozzi et P. Sénéchal (dir.), *op. cit.*, p. 23-27, 100-105, 127-128, 244-249, 280-283.

<sup>240</sup> Pour une analyse complète du sujet, S. Hendler, *La Guerre des arts, Le Paragone peinture-sculpture en Italie XV<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècle, op. cit.*

<sup>241</sup> P. Sénéchal, *Giovan Francesco Rustici, op. cit.*, p. 148.

les figures dans une même matière dont la malléabilité suggère la nature commune et le possible mélange.

Libéré de la référence à une narration précise, Rustici ôte au modèle de Léonard ses quelques caractéristiques historiques et matérielles pour redonner au combat toute sa dimension atemporelle. Les costumes, dont on a vu le caractère ambigu et déjà potentiellement polysémique, sont supprimés, comme les accessoires. Les personnages se battent tous à main nues, sans arme, dans le combat instinctif et anhistorique pour la survie que Léonard mettait en scène dans le fait d'arme de 1440. Rustici accentue même le caractère organique du groupe, condensant le groupe léonardesque, lui-même déjà remarquablement synthétique. Il met en scène un combat autour d'un seul animal, où la violence interpersonnelle est poussée à son paroxysme : le groupe au sol est écrasé sous le cheval, les deux combattants qui le montent, quasiment nus l'un et l'autre, sont unis par un motif d'étranglement. Dans ces groupes sculptés de petite taille, Rustici combine donc lui aussi le mouvement du galop, la violence de la lutte et l'issue fatale de la rencontre en un seul groupe.

Cependant, contrairement à la vision instantanée de l'action qu'offre une peinture, Rustici insiste, grâce à une « conception tridimensionnelle (...) d'une audace stupéfiante »<sup>242</sup>, sur la qualité polyédrique de la ronde bosse qui peut faire évoluer l'histoire selon les points de vue. Rustici crée des effets de surprise **fig.23a** en faisant varier le nombre de personnages ou la hiérarchie entre les figures en fonction des faces du groupe statuaire. Les visages, aussi tordus de rage que chez Léonard, semblent surgir tour à tour de la mêlée, comme ils émergeaient de la poussière dans le texte du peintre : non plus noyés dans l'image globale, mais proposés successivement au regard par le mouvement tournant du spectateur autour de la ronde-bosse, la puissance expressive des visages se trouve alors démultipliée.

Fidèle à l'esprit plus qu'à la lettre du groupe de Léonard, Rustici en offre une variation plastique et théorique virtuose, qui en radicalise les choix esthétiques et idéologiques : il se montre alors capable de séduire quelques commanditaires privés, sensibles à cette compétition des arts à travers un sujet dramatique qui met à l'épreuve les qualités intrinsèques de chaque médium. Sommets d'art et de violence, ces groupes furent cependant « une impasse » car, malgré ses multiples variantes possibles, ce type de petite-ronde bosse était « condamné (...) à la redite » et ne pouvait constituer qu'un corpus restreint à destination d'un public choisi<sup>243</sup>. Les

---

<sup>242</sup> *Ibid.*, p. 89.

<sup>243</sup> P. Sénéchal, *Giovan Francesco Rustici, op. cit.*, p. 90. Voir les notices sur les groupes attribués au Maître des Enfants Turbulents, P. Sénéchal, *Giovan Francesco Rustici, op. cit.*, p. 235-238. La multiplication de ces objets passe d'ailleurs par certain appauvrissement puisque les variantes successives finissent par privilégier uniquement la vue de face.

conditions de production assez libres de ces groupes sculptés destinés à des commanditaires savants, amis ou proches, permirent à Rustici de reprendre à son compte la dimension chaotique de la bataille de Léonard et l'idée de la représentation d'un homme ensauvagé ; celle-ci en revanche n'apparaît guère tenable ou bienvenue dans le contexte public monumental où l'esthétique excessive et l'idéologie ambiguë du groupe d'*Anghiari* ne pouvaient servir un propos politique de célébration.

Fondamentale comme jalon théorique et mythique, la bataille de Léonard reste pour le XVI<sup>e</sup> siècle un modèle ambigu et rarement assimilé, car profondément personnel. Le léonardisme formel et conceptuel de Rustici, qui subsiste dans les deux premières décennies du siècle, s'éteint ensuite au profit d'une postérité indirecte, souvent affaiblie de la mêlée du maître. Dans la peinture monumentale, c'est le modèle raphaélesque, qui présente une violence canalisée et ordonnée selon des modules narratifs plus lisibles, visuellement comme politiquement, qui s'impose largement dans les années 1520-1530.

### **C. La fortune de la *Bataille de Constantin* : le grand style**

#### **1) « Un phare pour les batailles de cette sorte » : formes et contexte d'usage du modèle romain**

Dès le milieu du XVI<sup>e</sup> siècle, le commentaire de Vasari dans les *Vies* souligne la qualité paradigmatique de la *Bataille de Constantin*, vue comme « un phare pour les batailles de cette sorte »<sup>244</sup>. Contrairement à celles de Michel-Ange et Léonard, dont il relevait surtout l'extrême singularité, le peintre-historiographe affirme d'emblée la postérité immense de cette œuvre, qui aurait donné naissance à un « mode » de narration de la bataille, susceptible d'être assimilé et remployé par de nombreux artistes après lui. Vasari nomme les deux qualités principales qui, pour lui, expliquent l'efficacité et la pérennité de cette œuvre : ses personnages modernes puissants et la qualité philologique du traitement à l'antique. Il loue en effet successivement « les blessés et les morts (...), les diverses et étonnantes attitudes des piétons et des cavaliers

---

<sup>244</sup> « En somme, Jules Romain se comporta dans cette œuvre de telle manière, qu'elle a été un grand phare pour les batailles de cette sorte et ceux qui ont fait des choses semblables après lui ». Nous traduisons. « Insomma si portò di maniera Giulio in quest'opera, che per così fatta sorte di battaglia ell'è stata gran lume a chi ha fatto cose simili doppo lui ». Vasari, *Les Vies*, « Jules Romain », VII, p. 174. L'expression est quasiment identique chez Charles de Brosses au XVIII<sup>e</sup> siècle : « Notre Le Brun a pris de toute main dans ce tableau, quand il peint sa *Bataille d'Arbelles*, autant en ont fait beaucoup d'autres, car c'est ici le modèle de tous les sujets de cette espèce », cité par R. Quednau, *Die Sala di Costantino im Vatikanischen Palast*, op. cit., p. 6.

qui combattent de manière serrée, qui sont faits avec fureur »<sup>245</sup>, et l'érudition historique inspirée « des colonnes antiques de Trajan et d'Antonin qui sont à Rome (...) pour les habits des soldats, les armures, les enseignes, les fortifications, les camps, les béliers et pour toutes les autres accessoires militaires qui sont peints dans toute la salle »<sup>246</sup>.

Si la *Bataille de Constantin* constitue un modèle pour une « sorte » de batailles, ce n'est cependant pas seulement pour celles qui ont un sujet antique, mais plus généralement pour celles où le peintre recherche dans le langage pictural une célébration manifeste du vainqueur. Pour exprimer une exaltation triomphale du vainqueur, les deux batailles florentines d'*Anghiari* et de *Cascina*, ne pouvaient servir de référence. La salle de Constantin, qui associe de manière étroite sujet antique et traitement à l'antique, introduit dans la peinture monumentale un grand style narratif fondé sur des formules symboliques et expressives qui solennisent le récit de manière structurelle. Le modèle romain tient à un ennoblissement de l'action par ses motifs individuels comme par ses schémas de narration en frise.

Le recours aux formes iconographiques de l'art antique (effet de bas-relief, latéralité de la narration, effets rythmiques de répétitions) est alors particulièrement net dans les contextes religieux ou politiques, où la scène de combat exprime une victoire absolue. Pour les batailles remportées par des saints ou des personnages guidés par la puissance divine, les peintres vont faire appel de manière privilégiée aux stylèmes à l'antique, sur le modèle de la *Bataille de Constantin* : dans l'église San Giacomo degli Spagnoli à Rome (aujourd'hui Nostra Signora del Sacro Cuore), la *Bataille de Clavijo* qui occupe le mur d'autel de la chapelle Serra **fig.57** présente une frise dense de personnages, où se détache la charge de saint Jacques, isolé et parfaitement de profil, sur le modèle de l'apparition des empereurs romains<sup>247</sup>. Vasari note immédiatement la référence à Raphaël : « Les figures ont le charme exquis de celle de son maître Raphaël et la composition est si bien agencée que Pellegrino gagna une réputation d'adresse et de talent »<sup>248</sup>. Du *Constantin*, le peintre reprend directement la course triomphale du saint, qui traverse l'image latéralement ; structurant la lecture, son mouvement traduit le

---

<sup>245</sup> Vasari, *Les Vies*, « Jules Romain », VII, p. 174. « Per i feriti e' morti che vi si veggiono, e per le diverse e strane attitudini de' pedoni e cavalieri che combattono aggruppati, fatti fieramente, è lodatissima ». Les personnages sont faits « fièrement ».

<sup>246</sup> *Ibid.* « Il quale imparò tanto dalle colonne antiche di Traiano e d'Antonino che sono in Roma, che se ne valse molto negl'abiti de' soldati, nell'armadure, insegne, bastioni, steccati, arieti, et in tutte l'altre cose da guerra che sono dipint per tutta quella sala ».

<sup>247</sup> L. Wolk-Simon, « Pellegrino da Modena », dans *Late Raphael*, colloque Madrid Prado, M. Falomir (dir.), Madrid, Prado, 2013, p. 106-115, part. p. 110-114.

<sup>248</sup> « figure (di) gentilissima aria a immitazione di Raffaello suo maestro, et avendo tanto bene accommodato tutto il componimento, che quell'opera fece conoscere Pellegrino per uomo desto e di bello e buono ingegno nella pittura ». Vasari, *Les Vies*, « Vie de Giovanni Francesco il Fattore et de Pellegrino da Modena », VI, p. 47.

caractère providentiel de son intervention<sup>249</sup>. Comme l'a fait justement observer John Shearman, la narration en bas-relief exprime un ordre divin du monde que le spectateur observe mais auquel il n'a pas accès : l'action se déroule devant lui mais elle se suffit à elle-même, au point qu'il n'en est que le témoin et l'admirateur<sup>250</sup>.

Réalisée entre 1518 et 1520 par Pellegrino da Modena, un des représentants les moins bien connus de l'atelier de Raphaël, la chapelle Serra révèle la fortune immédiate du modèle du maître romain dans la mise en scène de la bataille religieuse. Ce peintre s'appuie probablement sur des dessins du peintre en train d'élaborer la fresque de *Constantin* ainsi que sur quelques modèles gravés présentant des hommes à l'antique en train de combattre, qu'on peut situer dans l'entourage de Raphaël à la fin des années 1510, comme la *Bataille dite au coutelas (ou au cimenterre)* **fig.61** gravée d'abord par Marco Dente puis par Agostino Veneziano, attribuée à Jules Romain et qui pourrait néanmoins refléter déjà des dessins de Raphaël pour le *Constantin*<sup>251</sup>. L'effet continu de frise et la forte latéralisation de l'action, contrairement au tempo inégal du combat dans la gravure, inscrivent la *Bataille de Clavijo* dans une histoire du triomphe de la Foi chrétienne.

La modèle de la *Bataille de Constantin* ne peut donc être pleinement suivi que lorsque la bataille exprime une victoire complète : quand ce n'est pas le cas, l'exemple raphaélesque devient non un modèle structurel mais un répertoire de figures autonomes, comme le montre la *Bataille de Tolbiac (496)* **fig.58** de l'église Saint-Louis-des-Français à Rome (dite aussi chapelle Dupré). Dans la chapelle Saint-Rémi, ouvrant sur le bas-côté droit, prend place l'histoire de Clovis, roi des Francs, qui, par sa conversion au christianisme, joue pour la France un rôle analogue à Constantin<sup>252</sup> : au sein du cycle de la chapelle, placée sur le côté de la voûte, une scène secondaire malheureusement non attribuée présente la victoire de Tolbiac avec plusieurs personnages copiés d'après des figures de la bataille vaticane **fig.54**. Ces emprunts très fidèles témoignent de l'évident statut de modèle acquis par les motifs singuliers de la *Bataille de*

---

<sup>249</sup> M. Hall, « Politics and the relief-like style », dans *The Translation of Raphael's Roman Style*, H. van Veen (dir.), Louvain, Peeters, 2007, p. 1-20.

<sup>250</sup> J. Shearman, *Only connect, op. cit.*, p. 192-193.

<sup>251</sup> Pour la *Bataille au coutelas* d'Agostino Veneziano, *Giulio Romano pinxit et delineavit*, cat. exp. Mantoue 1993, S. Massari (dir.), Rome, Fratelli Palombani, 1993, cat. 15, p. 21-22. (Bartsch, XIV, p. 171, n°211). S. Massari y voit plutôt le style de Giulio Romano. Son emploi contredirait l'affirmation de Vasari selon laquelle Jules Romain n'aurait rien fait graver du vivant de Raphaël.

<sup>252</sup> J. Hunter, *Girolamo Siciolante da Sermoneta, 1521-1575, storia e critica*, Rome, Fondazione C. Caetani, 1983, p. 40. Le programme iconographique de la chapelle Saint-Rémi est relativement analogue pour le choix des *storie* à celui de la salle de Constantin, même s'il est évidemment bien moins complexe. La chapelle est peu étudiée, Jacopino del Conte réalise le tableau d'autel, Siciolante la fresque de la paroi gauche avec le *Baptême de Clovis par saint Rémi*, la paroi opposée et les scènes de la voûte ne sont pas attribuées par Hunter, ni dans la fiche d'information présente dans la chapelle.

*Constantin* pour une commande romaine du milieu du siècle.

Pour autant, la comparaison avec le langage de la fresque vaticane trouve sa limite dans le traitement du personnage central, car la victoire de Clovis à Tolbiac, contrairement à celle de Constantin, n'est pas le résultat de sa conversion, mais au contraire le moment où celle-ci se décide : c'est dans la confusion et l'indécision de la bataille que Clovis prie le Dieu unique de sa femme Clotilde et jure de lui accorder sa foi en cas de victoire<sup>253</sup>. N'ayant pas encore effectué sa conversion, Clovis n'est donc pas héroïsé selon une iconographie impériale ; la bataille ne reçoit donc pas un traitement en parfait bas-relief qui exprimerait la présence déjà active de l'aide divine aux côtés du roi franc. Le modèle de Clovis, à nouveau raphaëlesque, semble plutôt être le personnage d'Attila dans la *Rencontre d'Attila et Léon Le Grand* de la chambre d'Héliodore **fig.49** : les deux montrent un chef guerrier du V<sup>e</sup> siècle au moment d'une rencontre divine ou d'une apparition. Au premier plan, le remploi de quelques figures issues directement de la bataille vaticane (le fantassin en appui vers l'arrière, le duel à terre) permet de construire, dans une scène de moyenne dimension un registre de narration noble, qui convient à un épisode de l'histoire politique du christianisme.

La structure narrative en bas-relief de la frise *all'antica*, comme chez Raphaël, est chargée d'une telle puissance symbolique qu'elle ne convient pas aux sujets d'une moindre ambition idéologique. La postérité stricte de la *Bataille de Constantin*, celle qui en reprend la forme de la mêlée intriquée et de la frise, reste donc circonscrite à certains contextes, où le message de victoire de la scène de bataille assume un caractère absolu. À ce titre, la postérité la plus ambitieuse de la *Bataille de Constantin* se trouve dans les compositions de Le Brun pour le jeune Louis XIV, où les exploits d'Alexandre célèbrent de manière analogique le pouvoir du monarque<sup>254</sup>. La fortune de la *Bataille de Constantin* se traduit surtout par la diffusion d'un « grand langage », partiellement à l'antique, mais capable de s'adapter à davantage de contextes de commande et de sujet : c'est à travers les inventions plus libres de son principal élève, Jules Romain, que le grand style de la bataille, né dans la salle de Constantin, trouve la polyvalence narrative et idéologique qui en permettra la large diffusion.

---

<sup>253</sup> Le soldat en appui sur sa jambe arrière avec un casque jaune, placé de manière judicieuse dans l'angle gauche, crée une ligne dynamique pour mettre en valeur le personnage du roi franc. Le modèle de Clovis, à nouveau raphaëlesque, est le personnage d'Attila dans la *Rencontre d'Attila et Léon Le Grand* de la chambre d'Héliodore (fig.49). puisqu'il s'agit d'un personnage de chef du Ve siècle qui subit une rencontre divine. Toutefois, le personnage est montré en prière et non en surprise. Du côté opposé, la *Prise de Soissons* prend pour modèle la gravure d'après Jules Romain de la *Prise de Carthagène*.

<sup>254</sup> Voir R. Quednau, *Die Sala di Costantino*, op. cit., p. 3 ; T. Kirchner, *Le héros épique : peinture d'histoire et politique artistique dans la France du XVII<sup>e</sup> siècle*, op. cit., p. 223-265 ; O. Bonfait, « Le Brun et le grand format » dans *Charles Le Brun (1619-1690)*, cat. exp. Louvre Lens 2016, B. Gady et N. Milovanovic (dir.), Lens / Paris , Musée du Louvre – Lens / Liénard, 2016, p. 35-44.

## 2) Les inventions de Jules Romain : la bataille « anticamente modern(a) e modernamente antich(a) »

Jules Romain va décliner en une série de dessins ce grand style de la bataille, en coulant les formules antiques que Raphaël avait importées dans des compositions bien plus souples, où disparaît progressivement la structure en bas-relief héritée de l'art romain<sup>255</sup>. Il réalise de multiples projets de scènes de bataille, qui ne concernent pas directement la peinture monumentale, mais sont souvent des compositions destinées à la gravure ou bien des petits patrons pour des tapisseries. Les inventions destinées à ces autres médiums, par nature multiples et reproductibles, nous intéressent parce qu'elles conduisent le peintre à des innovations iconographiques importantes qui influenceront ensuite les compositions peintes de grand format<sup>256</sup>. Fortes d'un certain nombre d'éléments topiques et symboliques, empruntés à l'antique et déjà adoptés par Raphaël, les batailles de Jules Romain introduisent des nouveautés spatiales, narratives et dramatiques qui développent un style noble, pouvant trouver sa place dans de multiples contextes idéologiques : à ce titre, elles sont bien, selon l'expression célèbre de l'Arétin, « anticamente modern(e) e modernamente antich(e) »<sup>257</sup>.

### La logique du multiple : projets pour la gravure et la tapisserie

Au début des années 1520, Jules Romain, qui venait de mener à bien l'exécution de la *Bataille de Constantin* et qui était considéré à ce titre comme l'héritier principal de Raphaël et l'un des meilleurs peintres d'Italie<sup>258</sup>, ait d'abord exploité dans la gravure son savoir-faire dans

---

<sup>255</sup> Si son importance a été bien remise en lumière depuis près d'une trentaine d'années, sa place dans la grande scène de bataille du XVI<sup>e</sup> siècle n'est peut-être pas assez soulignée, notamment parce que l'étude de sa carrière privilégie la période de formation dans l'atelier de Raphaël puis sur son travail à Mantoue pour le duc Frédéric II Gonzague. F. Hartt, *Giulio Romano*, 2 vol., New Haven, Yale University Press, 1958 ; *Giulio Romano*, cat. exp. Mantoue, Palazzo Te, Palazzo Ducale 1989, Milan, Electa, 1989 et particulièrement S. Ferino-Pagden, « Giulio Romano pittore e disegnatore a Roma », p. 65-95 ; *Giulio Romano*, actes du colloque Accademia Nazionale Virgiliana di Scienze, Lettere ed Arti, O. Baracchi Giovanardi (dir.), Mantoue, 1989 ; F. Vinti, *Giulio Romano pittore e l'antico*, Florence, Nuova Italia, 1995. Le récent S. L'Occaso, *Giulio Romano e dintorni, soluzioni decorative e loro diffusione*, Mantova, Il Rio, 2015 n'a pu être consulté. Son rôle fécond d'inventeur et de médiateur est particulièrement étudié dans le catalogue *Giulio Romano pinxit et delineavit*, cat. exp. Mantoue 1993, S. Massari (dir.), Rome, Fratelli Palombani, 1993.

<sup>256</sup> Nous avons laissé de côté la salle de Troie au palais ducal de Mantoue, car si le dispositif est très original, il ne s'agit pas véritablement d'une bataille. La vue *da sotto in sù* empêche d'ailleurs le décor d'avoir une postérité dans la peinture monumentale pariétale. Sur son dispositif narratif original, voir J. Koering, « *Intrecciamento*. Benedetto Lampridio, Giulio Romano et la poétique de la salle de Troie », *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 75, 2012. 3, p. 335-350.

<sup>257</sup> Voir l'introduction de E. Gombrich, « *Anticamente moderni et modernamente antichi* : note sulla fortuna critica di Giulio Romano pittore », dans *Giulio Romano*, cat. exp. Mantoue, 1989, *op. cit.*, p. 11-14.

<sup>258</sup> Vasari, *Les Vies*, « Vie de Jules Romain », VII, p. 171 et suivantes.



la scène de bataille : Vasari nous apprend qu'il fit graver plusieurs dessins sur ce thème par Marcantonio Raimondi et par d'autres graveurs, notamment Marco Dente ou Caraglio<sup>259</sup> : la scène dite du *Combat au cheval récalcitrant* **fig.59**, la *Bataille dite au bouclier sur la lance*<sup>260</sup> **fig.60** et la *Bataille au coutelas* **fig.61**<sup>261</sup>. Ces différentes inventions, sans sujet précis mais avec quelques accessoires à l'antique, sont probablement inspirées des réflexions préparatoires de Raphaël pour la *Bataille de Constantin*. Jules Romain en copie ou en réélabore certains : *La Bataille au coutelas* montre une mêlée relativement dense, parfois attribuée à Raphaël<sup>262</sup>, tandis que celle au *Cheval récalcitrant* montre des personnages plus autonomes les uns des autres. Chevaux cabrés ou en levade, formant souvent un chiasme avec leur cavaliers saisis en pleine frappe, piétons aux postures pleines de contrastes, corps renversés dans des poses inhabituelles, ces groupes de combattants montrent de véritables analogies avec le *Constantin*, où l'on a pu voir de tels exemples de figures ou de duels. Toutefois ces variations d'après les inventions graphiques de Raphaël montrent une plus grande aération visuelle et un dynamisme plus ample des figures dans l'espace. Les groupes, moins serrés que dans une frise, se succèdent les uns aux autres avec fluidité, ce qu'accentue l'ajout de drapeaux souvent démesurés, qui enrobent et amplifient les mouvements individuels des soldats. Jules Romain diffuse ainsi une partie du matériau graphique produit au moment de l'invention considérable que représentait la *Bataille de Constantin* et en tire des modèles utiles pour tout sujet guerrier : il assoie par ce biais sa propre réputation comme héritier du maître et comme peintre pour les grandes actions militaires.

Grâce à ce talent reconnu pour les combats que Jules Romain reçoit dans les années 1520 une commande de petits patrons pour une tenture illustrant la vie de Scipion<sup>263</sup>. Connues par différents dessins, gravures, et par certains tissages **fig.62-67**, qui connaissent certaines

<sup>259</sup> « Fece, dopo che (Raffaello) fu morto, intagliare a Marcantonio due battaglie di cavalli bellissime in carte assai grandi » Vasari, *Les Vies*, « Vie de Marcantonio », VII, p.73 et plus loin « tre carte di battaglie intagliate da altri » *ibid.*, « Vie de Jules Romain », VII, p. 174.

<sup>260</sup> *Ibid.*, cat. 52, p. 62.

<sup>261</sup> Pour la *Bataille au coutelas* d'Agostino Veneziano, S. Massari, *Giulio Romano pinxit et delineavit*, cat. exp. Mantoue 1993, *op. cit.*, cat. 15, p. 21-22. (Bartsch, XIV, p. 171, n°211). Pour la *Bataille au cheval récalcitrant*, gravée par Marco Dente et datée de 1520-1523, *ibid.*, cat. 36, p. 40-41.

<sup>262</sup> *Ibid.*, p. 21-22.

<sup>263</sup> Sur cette série, voir B. Jestaz et R. Bacou (dir.), *Jules Romain. L'histoire de Scipion, Tapisseries et dessins*, cat. exp. Paris Grand Palais 1978, Paris, RMN, 1978 ; *Tapestry in the Renaissance, Art and Magnificence*, cat. exp. 2002 New York Metropolitan Museum, T. Campbell (dir.), New York, Metropolitan Museum of Art, 2002, p. 341-349 ; E. Knauer, « The Battle of Zama after Giulio Romano : a tapestry in the American Academy in Rome », *Memoirs of the American Academy in Rome*, part. I, 50, 2005(2006), p. 221-265 et part. II, 51/52, 2006/07 (2007), p. 239-276. Dernièrement, D. Urriagli Serrano, « Tramas políticas y Magnificencia, Carlos V en Mantua y los tapices de l'istoria de Escipión », dans *Museo Imperial. El coleccionismo artistico de los Austrias en el siglo XVI*, F. Checa Cremades (dir.), Madrid, Villaverde, 2013, p. 103-119. En général sur l'iconographie de Scipion, V. Tonino, « La figura di Scipione l'Africano nella tradizione iconografica del XVI secondo e i modelli ideati da Giulio Romano per gli arazzi di Francesco I », *Fontes*, 7, 2004/05 (2007), 13/16, p. 15-28.

variations, cette grande entreprise fait encore aujourd'hui l'objet de nombreuses incertitudes, qu'on ne pourra ici pas évoquer en détail<sup>264</sup> ; elle permet à Jules Romain de compléter mais aussi de réorienter l'héritage de Raphaël<sup>265</sup>. Si le *Constantin* formait un premier répertoire de figures, et dans certains cas précis rares un modèle pour la structure en frise, c'est l'invention plus variée du cycle de Scipion qui forme une syntaxe commune de la grande scène de bataille pour toute la suite du *Cinquecento*, permettant un traitement élevé mais souple de tout sujet militaire.

La série de la geste de Scipion alterne épisodes politiques et militaires et comporte plusieurs scènes de guerre : un siège, *La Prise de Carthagène* **fig.63**, une attaque de camp fortifié *La Prise du camp et la grâce des vaincus* **fig.64**, et plusieurs batailles terrestres *La bataille sur le Tessin* **fig.62**, et la *Bataille de Zama* **fig.67**. L'invention de scènes militaires variées pour un projet de tenture a deux conséquences principales pour la conception et l'iconographie des épisodes de bataille. Le caractère sériel de l'entreprise engage une recherche de variété : chaque histoire n'est pas uniquement conçue de manière autonome mais en concertation avec les autres différentes scènes, vues dans leur complémentarité et leurs contrastes. D'autre part, comme le suggère Wolfgang Brassat<sup>266</sup>, le traitement de l'histoire tend à devenir plus lâche dans les projets de tapisserie, notamment parce que la scène tissée porte un message politique de manière plus diluée. Contrairement à une peinture destinée à un lieu et à un destinataire particulier, une tenture, surtout lorsqu'elle prend pour sujet un héros antique, porte une glorification indirecte du commanditaire. À ce titre, ce n'est pas à travers le récit très contrôlé de chaque épisode que s'exprime le sens politique de l'œuvre, mais plutôt grâce au pouvoir d'évocation de l'ensemble de la tenture<sup>267</sup>. Ainsi, même s'il respecte les traits principaux de ses sources, Tite-Live ou Polybe – comme l'ont notamment montré Bertrand Jestaz et Roseline Bacou à propos des différents épisodes – Jules Romain bénéficie d'une relative liberté dans la mise en scène de l'action dans chacune des scènes<sup>268</sup>. Contrairement au

---

<sup>264</sup> La difficulté d'étudier cet ensemble a probablement conduit à sous-évaluer le rôle du Jules Romain lui-même dans l'histoire de la scène de bataille au *Cinquecento*. Son rôle a parfois été réduit à l'exécution de la *Bataille de Constantin*. W. Henze, *Studien zur Darstellung der Schlacht und des Kampfes in den Bildkünsten des Quattro- und Cinquecento in Italien*, op. cit., p. 145-149. Pourtant, Lomazzo, Baglione, Bellori et Pascoli le désignent comme excellent peintre de bataille, comme le note F. Hartt, *Giulio Romano*, vol. 1, op. cit., p. XVII.

<sup>265</sup> L'hypothèse de K. Oberhuber d'attribuer en partie l'invention du cycle de Scipion à Raphaël, et notamment la *Bataille de Zama*, en avançant notablement la chronologie semble isolée., *Roma e lo stile classico di Raffaello 1515-1527*, cat. exp. Mantoue / Vienne 1999, K. Oberhuber et A. Gnann (dir.), Milan, Electa, 1999, p. 208-211 et *Raffaello, l'opera pittorica*, Milan, Electa, 1999, p. 232-233.

<sup>266</sup> W. Brassat, *Tapissierien und Politik : Funktionen, Kontexte und Rezeption eines repräsentativen Mediums*, Berlin, Mann, 1992, part. p. 101-108.

<sup>267</sup> *Ibid.*

<sup>268</sup> Voir les notices de *Jules Romain. L'histoire de Scipion*, cat. exp. Paris Grand Palais 1978, B. Jestaz et R. Bacou (dir.), op. cit.

cas du *Constantin*, où l'enjeu politico-théologique de la bataille imposait une rigueur extrême dans la composition, l'expression politique d'un message de gloire plus indirect dans la tapisserie permet un assouplissement de la composition de la bataille. Les batailles des *modelli* de tapisserie offrent un langage plus universel, réadaptable, puisque le carton doit pouvoir éventuellement être remployé pour un autre tissage et un autre commanditaire.

La malléabilité du message et du langage politique de la tenture de Scipion explique que la tenture ait pu satisfaire les ambitions de plusieurs commanditaires différents : les circonstances précises de la commande de la tenture initiale et l'identité de son premier commanditaire ne sont pas connues avec certitude. Michel Hochmann<sup>269</sup>, d'après l'étude des inventaires, a avancé l'idée qu'il pourrait s'agir du cardinal vénitien Francesco Corner, dont la célèbre famille se prétendait descendante de la *gens* Cornelia et donc du héros antique lui-même. On sait qu'ensuite, d'autres commanditaires en ordonnèrent à leur tour un tissage, à partir des mêmes petits patrons : le roi François I<sup>er</sup>, après en avoir vu trois pièces, en commanda au début des années 1530 une version, en augmentant les hauts faits de Scipion d'une série nouvelle de *Triumphes* que Jules Romain rajouta tandis que la sœur de Charles Quint fit également tisser un exemplaire de la tenture<sup>270</sup>. L'histoire de Scipion dans son ensemble soutient donc le prestige politique ou social du commanditaire à travers une glorification indirecte et elle peut s'adapter à plusieurs patrons et porter plusieurs messages différents : revendication généalogique (Corner) ou identification analogique et exemplaire (François I<sup>er</sup> et Charles Quint)<sup>271</sup>. Conduit à imaginer des batailles qui illustrent un propos politique assez lâche, - contrairement aux *histoire* peintes dans un lieu déterminé qui ont souvent un sens politique assez précis -, et les concevant en série, comme des variations les uns par rapport aux autres, Jules Romain définit les caractéristiques majeures d'un grand style narratif militaire polyvalent, appuyé sur l'héritage de Raphaël, qui combine narration d'ensemble et figures frappantes isolées.

### **Relâchement de l'histoire et promotion de l'effet**

Le caractère plus diffus du message de puissance que propose la tenture provoque dans la conception des scènes narratives un assouplissement, voire un relâchement du récit, et la nécessité de varier les compositions entre les scènes de bataille accentue des partis pris

---

<sup>269</sup> M. Hochmann, « Tra Venezia e Roma : il cardinale Francesco Corner », *Saggi e memorie di storia dell'arte*, 18, 1992, p. 97-110 et « Il mecenatismo dei cardinali Corner », dans *I cardinali della Serenissima*, C. Furlan et P. Tosini (dir.), Milan, Cinisello Balsamo, 2014, p. 75-103, part. p. 78-82.

<sup>270</sup> B. Jestaz et R. Bacou (dir.), *Jules Romain, op. cit.*, 1978.

<sup>271</sup> En effet, Marie de Hongrie commanda également un tissage pour son frère Charles Quint.

d'organisation moins stricts, plus dramatiques et plus innovants. Le cycle de Scipion se distingue par la variété des points de vue et des structures narratives choisies par l'artiste : la *Prise du camp* **fig.64** reste assez proche des structures de reliefs antiques avec la juxtaposition un peu rigide de deux moments distincts (le massacre des soldats sortant d'un camp et la clémence de Scipion envers des prisonniers)<sup>272</sup>, mais les deux autres sont plus originales. Le *Combat du Tessin* **fig.62** présente une mêlée serrée de combattants, à l'antique, mais elle est dynamisée par une grande diagonale par laquelle Scipion, avec l'aide de son armée, vient au secours de son père blessé. De manière plus novatrice, la *Prise de Carthagène* **fig.63** distingue plusieurs plans : Jules Romain introduit une division de l'action en deux temps, l'un présentant le commandant et l'autre l'exécution de son ordre par l'armée<sup>273</sup>. Au premier plan, apparaît le groupe de Scipion, ordonnant l'attaque par le côté apparemment le moins accessible aux assaillants : de manière dramatisée l'assaut des murailles n'intervient qu'au second plan, une fois les marais franchis. La *Bataille de Zama* **fig.67** présente la disposition la plus audacieuse, puisqu'elle exploite la profondeur de l'espace de manière dramatique : le spectateur, associé au camp des Romains se prépare à recevoir la charge de l'armée adverse et des éléphants d'Hannibal, selon un dispositif frontal particulièrement spectaculaire<sup>274</sup>.

Jules Romain déconnecte le récit militaire des formules de narration liées à la sculpture et à la narration en bas-relief et renonce généralement à la latéralité du récit, ainsi qu'à sa centralisation, au profit d'un déploiement dans la profondeur. Frederick Hartt avait déjà souligné l'originalité de ces « narrations privées de centre », favorisées par la forme de la tapisserie, qui n'est pas creusée et rationalisée par la perspective centrale comme peut l'être la peinture<sup>275</sup>. Alors que Léonard, Michel-Ange, Raphaël et Titien cherchaient à donner une unité narrative à leur bataille à travers une continuité entre les figures, Jules Romain propose des inventions plus élastiques, moins rigoureuses que les précédentes, parfois plus hachées, qui offrent une appréciation plus spectaculaire et dynamique des différents détails autonomisés de la bataille<sup>276</sup>.

<sup>272</sup> B. Jestaz et R. Bacou (dir.), *Jules Romain*, op. cit., p. 64-72.

<sup>273</sup> Ce qu'on a pu appeler plus tard la « bataille de commandement ». cf. *infra*, chapitre 3.

<sup>274</sup> La diffusion multiple de certaines scènes par la gravure tout au long du siècle montre leur validité continue : Georg Pencz grave en 1539 la *Prise de Carthagène* (fig.63) ou encore Cornelis Cort en 1567 la *Bataille de Zama*. Sur ces deux exemples, voir S. Massari (dir.), *Giulio Romano pinxit et delineavit*, cat. exp. Mantoue 1993, op. cit., p. 205-207.

<sup>275</sup> « Acentral narratives ». F. Hartt, *Giulio Romano*, op. cit., p. 10.

<sup>276</sup> *Id.*, p. XX et p. 22 parle même de narration en bande continue (« endless-belt composition principle » et « endless relief-composition »), qui implique une continuité spatiale et temporelle.

Dans ces compositions plus aérées, les personnages singuliers apparaissent davantage et le peintre privilégie au premier plan une série de figures frappantes, qui donnent son caractère héroïque à l'action. Jules Romain décline des variantes les figures-types déjà présentes dans la *Bataille de Constantin* : le fantassin en arrêt dynamique prêt à résister à une charge, le fantassin qui tend un brandon contre l'éléphant, l'attaquant préparant son coup ou encore le cavalier dynamique dans la *Bataille de Zama* **fig.67** sont tous hérités des positions paradigmatiques du combat dans l'art romain : le vainqueur triomphant, l'ennemi vaillant<sup>277</sup>. Certaines figures ou groupes épiques relèvent d'une invention plus originale. Les duels et les modes de frappe sont souvent d'une violence accrue par rapport à ceux de Raphaël : dans la *Prise du camp*, un fantassin est violemment projeté en arrière par un coup de lance en plein cœur **fig.64** ; dans la *Bataille de Zama*, un homme est étouffé par l'éléphant qui vient de s'en saisir **fig.67**. Jules Romain donne ainsi quelques exemples paroxystiques de combat, tels qu'on avait pu en voir chez Léonard ; au premier plan du *Combat du Tessin* **fig.62** et dans certains dessins pour la *Bataille de Zama* **fig.67**. Deux fantassins se mangent littéralement le visage et combattent comme des bêtes en se mordant. Parallèlement, les groupes de blessés et les cadavres voient également leur charge pathétique renforcée : les dessins de la *Bataille de Zama* **fig.67** présentent dans l'angle gauche un soldat pleurant son compagnon d'arme, qui rappelle le groupe de la *Bataille de Constantin*. Le peintre accorde de même une large place au motif pathétique du cadavre gisant : sur la droite, un corps s'étale sur un cheval mort, opposant l'extension de l'homme et la position recroquevillée de l'animal.

Imaginées pour une échelle monumentale et diffusées surtout par des gravures et des dessins, ces compositions offrent un répertoire de formules spatiales, de figures ou de duos de cavaliers ou de fantassins, cruels, puissants ou émouvants. Jules Romain, tant dans la mise en page globale que dans l'invention des duels, construit ainsi la *fierezza* de l'ensemble<sup>278</sup>. Ce terme difficilement traduisible<sup>279</sup> rend compte tant des sentiments qui doivent animer les personnages des combattants que de l'effet que la scène doit produire sur le spectateur : comme le dit Vasari, « il faut que (le peintre) inspire la terreur dans les scènes de violence et la sérénité

<sup>277</sup> Voir le catalogue final de figures proposé par F. Pirson, *Ansichten des Krieges, Kampfreiefs klassischer und hellenistischer Zeit um Kulturevergleich*, op. cit.

<sup>278</sup> La définition même du style de Jules Romain par Vasari « Solide, fier, assuré, plein de caprice, varié, abondant et universel » semble d'ailleurs redoubler les qualités requises par un peintre illustrant des batailles : « Fondato, fiero, sicuro, capriccioso, vario, abondante, et universale ». Vasari, *Les Vies*, VII, p. 171.

<sup>279</sup> Sur la polysémie du terme, voir S. Battaglia, *Grande dizionario della lingua italiana*, Turin, 2004. L'étymologie de *fiero* est *fera*. Les résultats du projet LexArt qui met en perspective le vocabulaire de l'art à l'époque moderne pourront sur ce point être utiles pour approfondir ce terme. Sur le vocabulaire de la peinture et son glissement de la *fierezza* des actions à celle du peintre, voir N. Suthor, '*Bravura*' : *Virtuosität und Mutwilligkeit in der Malerei des frühen Neuzzeit*, Munich, Fink, 2010 et J. Delaplanche, *Un tableau n'est pas qu'une image : la reconnaissance de la matière dans la peinture en France au XVII<sup>e</sup> siècle*, Rennes, PUR, 2016.

dans les images plaisantes »<sup>280</sup>. La caractérisation de la scène de guerre par sa *fierezza* intervient ainsi comme un prolongement du principe de convenance déjà amorcé chez Alberti et Léonard. Toutefois, elle semble devenir moins l'effet d'un récit que celle de la juxtaposition de figures héroïques ou terribles, qui déclinent les différents aspects du terme : férocité, fureur, courage ou cruauté, suscitant effroi et exaltation chez le spectateur.

Au cours du XVI<sup>e</sup> siècle, la mise en scène de l'*historia* de la bataille déplace ainsi son accent de la cohérence d'ensemble du récit peint à la juxtaposition frappante de figures ou d'actes héroïques convenables au caractère *fiero* de la scène de bataille, comme l'évoque Van Mander décrit dans son traité (1604) :

« Ici, une bataille avec des chocs terribles, là au loin, des gens qui s'enfuient ; au premier plan tomberont pêle-mêle chevaux et cavaliers, quelques-uns dans un raccourci convenable. Ici un amas par terre, se combattant à outrance, et là un autre tas, de vaincus en train d'expirer. Ordonnancer ainsi avec des groupes, je vous le dis, ne fait pas un mauvais effet, je l'ai bien vu »<sup>281</sup>.

Les multiples formules expressives de victoire ou de défaite (duels, personnages autonomes) complètent alors l'agencement du récit et imposent une série de chocs et d'émotions au spectateur.

L'assertion de Vasari selon laquelle le *Constantin* est un « phare » pour la peinture de bataille décrit la postérité directe de l'œuvre et le rayonnement diffus de la grande manière que Raphaël et Jules Romain inventent et approfondissent successivement pour la représentation de la guerre. Dans le passage des *Vies*, leur héritage tend d'ailleurs à se confondre et nous avons essayé ici d'en préciser les apports respectifs. Si le modèle du *Constantin* connaît une diffusion importante comme le montre la connaissance précise des figures par les peintres dans toute la péninsule – voire au-delà, comme on va le voir – il est remployé de manière plus littérale quand le message politique est particulièrement puissant. Jules Romain sait en décliner la grandeur d'une manière plus modulable pour des destinataires variés. Approfondissant l'assimilation du langage symbolique de l'antiquité, le rendu archéologique du costume et la qualité expressive des figures autonomes, il ajoute un traitement plus large du paysage, une construction plus lâche de l'action, qui distribue temps forts et temps faibles de manière asymétrique, fondés sur des passages à l'émotion exacerbée. Ces compositions à la disposition spatiale plus diverse et à

---

<sup>280</sup> Vasari, *Les Vies*, « La peinture », I, p. 155.

<sup>281</sup> K. Van Mander, *Principe et fondement de l'art noble et libre de la peinture*, chap. V, « De l'ordonnance et de l'invention des histoires », § 15, éd. J. W. Noldus, 2008, p. 65. Il évoque ensuite Michel-Ange et Tintoret.

l'expressivité exacerbée constituent un modèle valable pour de nombreux peintres du XVI<sup>e</sup> siècle lorsque ceux-ci doivent réaliser des séries de batailles, on peut penser à Vasari ou encore à Tintoret, dont les premiers plans rappellent parfois précisément les figures de Jules Romain.

#### **D. La mêlée de la Sala de Batallas de l'Escorial : une anthologie de modèles**

Un dernier exemple à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle, dont nous proposons ici une analyse partielle inédite, montre la pérennité de la fortune de ces premières compositions de batailles, leur diffusion et leur validité internationale : il s'agit de la galerie des batailles réalisée à la fin des années 1580 par une équipe de peintres génois pour le roi Philippe II d'Espagne au palais-monastère de l'Escorial<sup>282</sup>. La mêlée qui constitue le centre de la fresque de 60 m de long de la *Bataille de la Higuera* (1431) **fig.76** offre un *patchwork* serré de références précises à Raphaël, Jules Romain et Titien : si le combat entre Espagnols et Maures qui occupe l'ensemble de cette immense paroi devait par contrat reprendre le modèle d'une toile en grisaille du siècle précédent (probablement de Dello Delli), il apparaît clairement que pour certains segments, les artistes de l'équipe – Orazio Cambiaso, Lazzaro Tavarone, Niccolo Granello et Fabrizio Castello – ont combiné de manière originale des emprunts multiples aux grands modèles italiens du premier XVI<sup>e</sup> siècle<sup>283</sup>. Placée au cœur de la longue galerie peinte, à l'endroit où, bien engagé dans le long couloir, le spectateur semble poussé à ralentir le pas par le rétrécissement de

---

<sup>282</sup> La galerie des batailles de l'Escorial est un décor militaire de première importance, partiellement négligé, malgré quelques études partielles. J. Brown, *La Sala de Batallas de El Escorial : la obra de arte como artefacto cultural*, Salamanque, Universidad de Salamanca, 1998 ; F. J. Campos y Fernández de Sevilla, « Los frescos de la Sala de Batallas », dans *id* (dir.), *El Monasterio del Escorial y la pintura*, colloque Escorial 2001, San Lorenzo del Escorial, EDES, 2001, p. 165-209 ; C. García Frías, « Una nueva visión de la Sala de Batallas del Monasterio de El Escorial tras su restauración », *Reales sitios*, 40, 2003, 155, p. 2-15 ; H. Kamen, *The Escorial, Art and Power in the Renaissance*, New Haven, Yale University Press, 2010, p. 176-199. Je remercie la Casa Velázquez de m'avoir offert une bourse d'un mois en avril 2015 pour approfondir mes recherches sur ce décor, ainsi que Mme Almudena Perez, conservatrice à l'Escorial, pour son accueil. Sur la galerie comme forme de la visualisation de l'histoire, voir T. Kirchner, « Die Galerie als Erlebnisraum von Geschichte. Französische Galerien und ihre Ausstattungen in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts », dans *Europäische Galeriebauten. Galleries in a Comparative European Perspective (1400–1800)*, C. Strunck et E. Kieven (dir.), Munich, Hirmer, 2010, p. 339–350 et *Le héros épique, Peinture d'histoire et politique artistique dans la France du XVII<sup>e</sup> siècle*, *op. cit.*, p. 9-28.

<sup>283</sup> Une toile en grisaille est citée dans les plus anciennes sources concernant la salle : de 130 pieds (environ 36 mètres), elle était conservée à l'Alcazar de Ségovie. Elle a aujourd'hui disparu et les emprunts des peintres à ce modèle originel sont difficiles à établir avec certitude. Documents publiés par E. Zarco Cuevas, *Pintores italianos en San Lorenzo el Real de El Escorial (1575-1613)*, Madrid, Instituto de Valencia de Don Juan, 1932, p. 119. Nous laissons de côté les considérations sur l'attribution des mains au sein de la mêlée mais le sujet mériterait approfondissement. Sur cette équipe de peintres : cf. R. Lopez Torrijos, « La pittura genovese in Spagna », dans E. Parma (dir.), *La Pittura in Liguria. Il Cinquecento*, Gênes, Banca Carige, 1999, p. 145-172, part. p. 152-156 ; C. García Frías Checa, « Artisti genovesi nella pittura decorativa del monastero di San Lorenzo all'Escorial », dans P. Boccardo *et al.* (dir.), *Genova e la Spagna, opere, artisti, committenti, collezionisti*, Cinisello Balsamo, Silvana, 2002, p. 127-143.

l'espace, la mêlée occupe les deux premiers registres de la paroi, à hauteur des yeux du spectateur et constitue le « clou » dramatique et pictural de la galerie<sup>284</sup> : le combat qui scelle la défaite ennemie est composé d'un tressage fin de multiples emprunts, habilement agencés, où les motifs de soldats seuls ou de duels s'intègrent avec fluidité dans le mouvement latéral global de la narration. Le vocabulaire commun de la bataille, pris chez les grands maîtres, apparaît parfaitement maîtrisé.

Ce segment de la paroi figure la charge de l'armée espagnole balayant sur son passage l'armée maure qui est massacrée ou en fuite<sup>285</sup>. Cette cavalcade, présentée en plusieurs frises, disposées dans l'espace en registres superposés, appelle évidemment le modèle de la narration en frise et plus spécifiquement l'exemple de la *Bataille de Constantin* **fig.54**. Le recours à la frise construit structurellement la victoire dans cette étape de la Reconquista comme un accomplissement divin ; le mouvement du spectateur qui avance dans la galerie en suivant l'avancée de l'armée espagnole en marque d'autant mieux le caractère nécessaire<sup>286</sup>. Au niveau des motifs singuliers, l'équipe génoise montre une connaissance très précise de la composition du Vatican, probablement par la gravure, peut-être celle de 1571 de Giovanni Battista de Cavalieri<sup>287</sup>.

De très nombreuses figures individuelles de la fresque vaticane se retrouvent disséminées dans le chaos global de la mêlée. Étant donné la taille de la surface à peindre, le remploi multiple des mêmes personnages intervient à plusieurs endroits de la mêlée. Le cheval blanc qui ponctuait fortement le centre de la composition raphaélesque **fig.76a** est repris, il s'agit ici notamment un cavalier maure désarçonné par un coup de lance ; dans le même groupe, la pose vigoureuse de certains fantassins, en appui sur la jambe arrière attendant une charge d'un cavalier espagnol rappelle le jeune soldat dynamique portant une cuirasse à écaille de la fresque de Raphaël. Différents duels empruntés à Raphaël sont également repérables : le combat entre deux fantassins **fig.76b** au milieu d'une charge de cavalerie, fait écho au duo tout proche de la figure de Constantin dans la bataille vaticane : l'Espagnol, prenant son élan vers l'arrière,

---

<sup>284</sup> Ce segment central est réalisé par deux peintres dont on distingue nettement les mains, nous n'avons pas encore de certitude pour le premier, mais le second semble bien être Lazzaro Tavarone, par comparaison avec d'autres de ses œuvres.

<sup>285</sup> On ne conserve aucun dessin préparatoire pour les parois de la galerie. M. Newcome, « Artisti genovesi », dans *Dibujos italianos para El Escorial*, M. Di Giampaolo (dir.), Madrid, Nerea, 1995, p. 17-45, part. 29-34.

<sup>286</sup> On sait combien la défense de la Foi fut un des piliers de l'action politique et diplomatique de Philippe II d'Espagne. G. Parker, *The Grand Strategy of Philip II*, New Haven, Yale University Press, 2005. On n'observe pas à l'Escorial de mise en scène ouverte du roi lui-même dans la *Bataille de la Higuera* - le roi Jean II Trastamare et son favori Luna, repérables par leurs étendards et leurs armoiries, n'apparaissent qu'au second registre de la paroi.

<sup>287</sup> R. Quednau, *Die Sala di Costantino im Vatikanischen Palast*, op. cit., p. 7. Il existe également celle du monogrammiste SK, voir aussi *Giulio Romano pinxit et delineavit*, S. Massari (dir.), op. cit., cat. 44, p. 52-53.



est prêt à frapper un Maure à terre, se défendant avec un bouclier. Le geste d'un fantassin espagnol, qui écrase le visage de son ennemi contre un cheval mort afin de mieux porter son coup, est copié d'après un des groupes les plus véhéments du maître romain **fig.76c**. Comme dans les autres cas, les vêtements ont été actualisés en fonction du contexte médiéval. La figure pathétique du blessé renversé sur son cheval est à son tour reprise **fig.76d** : chez Raphaël, le soldat, tout juste blessé au ventre d'un coup de lance, était encore vivant ; ici Lazzaro Tavarone le présente déjà mort, la lance plantée dans le torse, selon une surenchère cruelle par rapport au modèle initial. Plus loin sur la paroi, un soldat suppliant **fig.76e** reprend le geste pathétique de l'ennemi écrasé par Constantin.

La multiplicité des sources iconographiques disponibles, notamment gravées, explique la reprise de personnages issus des compositions de Jules Romain et de Titien : un Maure en tunique bleue, de dos **fig.76f**, évoque fidèlement le fantassin brandissant une torche face à la charge des éléphants dans la *Bataille de Zama*. Une reprise du groupe le plus dramatique de la toile de Titien pour le palais des Doges, déjà disparue à l'époque de la réalisation de la Sala de Batallas, celui du cavalier blessé en train de s'effondrer **fig.76g**, inspiré de Michel-Ange et de Pordenone, trouve également une place de choix. On reconnaît la torsion violente du haut du corps, les bras levés de l'homme blessé qui contrastent avec la position déjà écroulée de la monture. Les cadavres qui l'entourent, humains et animaux, eux aussi empruntés aux inventions virtuoses du premier plan du peintre vénitien **fig.73-74**, trahissent les modalités de diffusion des modèles : les peintres génois de l'Escorial disposaient vraisemblablement d'une des copies gravées d'après l'œuvre originale dont ils ont repris plusieurs figures voisines<sup>288</sup>. Toutefois, comme dans d'autres cas, ils surenchérissent sur la violence du groupe d'origine : le cavalier de l'Escorial est touché à la gorge alors que Titien avait figuré une blessure au torse. Ce détail est d'ailleurs un des seuls où la référence au modèle d'origine n'est pas atténuée par une adaptation historique du costume : le « Romain maure » se distingue ainsi légèrement dans la mêlée. Il fait peut-être affleurer la référence à Titien, artiste dont on connaît le rôle important auprès de Philippe II – néanmoins, l'allusion si elle existe, reste discrète<sup>289</sup>.

Contrairement à ce que l'historiographie a conclu trop rapidement, la paroi principale la galerie des batailles de l'Escorial ne se signale donc pas uniquement par son « caractère

---

<sup>288</sup> J. M. González de Zárate (dir.), *Real colección de estampas de San Lorenzo de El Escorial*, 10 vol., Vitoria Gasteiz, Ephialte, 1992-1996, 9 vol., 1995.

<sup>289</sup> D. Suárez Quevedo, « Tiziano y los venecianos en El Escorial », dans *El Monasterio del Escorial y la pintura*, J. Campos y Fernández de Sevilla (dir.), *op. cit.*, p. 65-98. Dans une fresque de la paroi opposée qui montre un des épisodes de la guerre de Picardie de 1557, un premier plan montre un capitaine habillé par son page, comme au premier plan de la *Bataille de Spolète*.

archaïque, à attribuer sûrement à l'utilisation d'un modèle de chronique imposé par le commanditaire »<sup>290</sup>. La mêlée dense du centre de la paroi, composée à partir des meilleures références italiennes du début du siècle, fait de ce décor militaire un exemple important dans l'histoire des échanges artistiques entre Italie et Espagne et un témoin de la diffusion des références italiennes du début du *Cinquecento* pour la représentation de la bataille en Europe<sup>291</sup>. Les formules narratives de célébration venues de l'art romain, les figures ou duos pathétiques ou héroïques forment un répertoire partagé par les artistes, qu'ils utilisent quand ils ont besoin de réaliser une scène de combat.

## 4. Conclusion

L'exemple de la galerie de l'Escorial dans les années 1580 montre ainsi la dimension paradigmatique des grandes batailles du premier XVI<sup>e</sup> siècle, de Léonard à Titien. Pensées comme des compositions autonomes, ces batailles déploient un art du récit complexe, qui marque l'aboutissement des recommandations d'Alberti sur la mise en scène de l'histoire : « en faisant des modèles sur le papier, nous élaborerons ou l'histoire tout entière ou bien des parties isolées de cette histoire et (...) nous ferons en sorte que tout soit au préalable concerté en nous-mêmes ; ainsi, de ce qui sera dans l'œuvre, *il n'y aura rien dont nous ne comprenons parfaitement en quel endroit le placer* »<sup>292</sup>. L'existence d'une logique organique sous-jacente au tumulte du combat distingue ces batailles fondatrices, dont on a analysé l'organisation singulière. La consécration immédiate de ces œuvres comme modèles a rapidement minoré leur cohérence originale au profit de leur emploi par échantillon.

Si la circulation et la reprise de motifs correspond à la pratique normale des ateliers renaissants, la composition de bataille suscite une répétitivité d'autant plus forte qu'elle est une des sujets où les poses des figures sont les plus complexes. La virtuosité anatomique demandée par les corps en train de combattre accentue la qualité exemplaire de ces compositions politiques et artistiques majeures du début du XVI<sup>e</sup> siècle. Une fois fixées par ces artistes reconnus, les

---

<sup>290</sup> « Un carattere arcaico sicuramente da attribuisi all'utilizzazione del modello cronachistico imposta dal committente ». R. Lopez Torrijos, « La pittura genovese in Spagna », *op. cit.*, p. 153. Documents dans E. Zarco Cuevas, *Pintores italianos en San Lorenzo el Real de El Escorial (1575-1613)*, Madrid, Instituto de Valencia de Don Juan, 1932, p. 77-81.

<sup>291</sup> D'après les documents conservés, la première moitié de la galerie fut d'ailleurs payée plus chère que la seconde (2100 ducats sur les 3800 au total), car elle a demandé plus de travail. Est-ce justement à cause du travail d'invention, plus marqué dans le segment initial de la bataille que dans le second qui semble dépendre davantage de la toile du XV<sup>e</sup> siècle ?

<sup>292</sup> Alberti, *De Pictura*, III, 61, éd. Schefer, p. 229. Nous soulignons.

formules de pathos, les figures topiques ou bien encore les configurations de duels sont légitimement remployées par les autres peintres. Leur usage dans un nouveau contexte est toutefois subordonné à leur capacité à porter le message politique du commanditaire, qui peut requérir une organisation narrative plus ou moins stricte de la scène de guerre. Dans la plupart des commandes de batailles du XVI<sup>e</sup> siècle, le recours à des modèles antérieurs, et notamment aux répertoires de figures que les gravures commencent à fournir, à partir des années 1510, mais surtout dans les décennies 1520 et 1530, devient ainsi une pratique récurrente, qui introduit les germes d'une certaine uniformisation des compositions.

Cette tendance à la recombinaison des figures dans les commandes de moyenne importance se distingue de la recherche de distinction et d'innovation qui anime les meilleurs peintres dans les commandes les plus importantes. Dans certaines cas exceptionnels, les peintres introduisent une réflexion sur l'usage même de ces modèles, comme le fait Titien dans la *Bataille de Spolète*, qui se construit en rivalité explicite avec les exemples précédents de Léonard, Michel-Ange, Raphaël et Jules Romain.

La recherche de chef-d'œuvre singulier qui animait ces grands exemples, lors de commandes qui alliaient de manière explicite ambition politique et artistique, diminue à partir des années 1530 quand la scène de bataille devient de plus en plus fréquemment part d'une série narrative qui engage la composition de plusieurs scènes de guerre. Avec la multiplication des compositions de bataille, la très grande singularité de l'organisation de l'histoire s'atténue au profit de compositions conçues en écho, de manière en partie sérielle et complémentaire. Si la disposition d'ensemble de l'action peut être plus variée, les compositions montrent une organisation progressivement plus standardisée qui met en retrait l'ordonnancement singulier du récit de l'épisode au profit de motifs héroïques typiques. La conception générique des sujets dans la peinture, comme catégories d'actions poétiques, engage en effet le développement de la scène de bataille non seulement comme le récit singulier de l'épisode mais comme un type d'action, qui doit présenter un caractère de *fierezza*.



## Partie II. La bataille dans les décors historiques du second XVI<sup>e</sup> siècle : identités politiques et cultures militaires

Dans la seconde moitié du XVI<sup>e</sup> siècle, les commandes de scènes de bataille n'interviennent plus majoritairement sous forme de scènes autonomes, mais prennent surtout place dans des décors complexes<sup>1</sup>. Alors que la situation politique de la péninsule s'est relativement stabilisée, l'histoire contemporaine offre moins de sujets de commémoration immédiate<sup>2</sup> : la plupart des batailles s'inscrivent ainsi dans la création d'une mémoire historique et politique pensée sur le temps long. Dans ce cadre, les peintures de bataille doivent être étudiées de manière transversale, à l'échelle du cycle, et pas uniquement comme des scènes indépendantes. Si chacune rappelle bien un événement particulier, la portée politique des épisodes s'articule dans l'*invenzione* du décor entier<sup>3</sup> : multipliées au sein d'un même ensemble, les batailles acquièrent, en plus de leur fonction commémorative, une dimension structurelle dans la célébration politique.

La multiplication de ces vastes décors historiques, qui construisent une mémoire autour du commanditaire, qu'il s'agisse d'une famille, d'un prince ou d'un État, s'inscrit dans un mouvement plus vaste de développement de la décoration palatiale et de renforcement de la thématique historique en son sein<sup>4</sup>. À partir de 1540, les décors peints dans les demeures de pouvoir commencent à connaître un rapprochement thématique plus net qu'a notamment souligné Julian Kliemann<sup>5</sup>, tout en montrant les variations selon les familles et les États.

---

<sup>1</sup> Nous reprenons ici la distinction déjà proposée par W. Henze, « Einzelszene » / « Geschichtszyklen », *Studien zur Darstellung der Schlacht und des Kampfes in den Bildkünsten des Quattro- und Cinquecento in Italien*, *op. cit.*, p. 17-26. Le cycle historique se distingue du cycle dit de chronique (*ibid.*, p. 26-28) qui décompose dans un même ensemble un seul événement : citons par exemple la tenture de la bataille de Tunis, celle de Pavie, celle de Lépante par exemple, les décors du Siège de Malte (voir infra chapitre 6), ou encore la tenture de la bataille de Lépante commandée par Gian Andrea Doria à Luca Cambiaso. Les cycles de chroniques concernent principalement des événements contemporains ou récents alors que les décors historiques synthétiques combinent des scènes de bataille plus anciennes.

<sup>2</sup> Voir Partie III, *infra* sur la représentation des événements contemporains, souvent européens et plus seulement italiens.

<sup>3</sup> M. Hochmann, J. Kliemann, J. Koering et P. Morel (dir.), *Programme et invention dans l'art de la Renaissance*, actes colloque Académie de France à Rome 2005, Rome / Paris, Académie de France à Rome / Somogy, 2008.

<sup>4</sup> Pour une étude extensive du thème de la célébration historique dans les demeures italiennes, voir l'étude fondamentale de J. Kliemann, *Gesta dipinte*, *op. cit.* Sur le développement de l'histoire par rapport à la fable dans les décors politiques au début du XVII<sup>e</sup> siècle : T. Kirchner, *Le héros épique*, *op. cit.*, p. 23-28.

<sup>5</sup> *Ibid.* et « Virtus und Adel als Thema in italienischen Fürstenresidenzen des 16. Jahrhunderts », *Leitbild Tugend, Die Virtus-Darstellung in italienischen Kommunalpalästen und Fürstenresidenzen des 14. bis 16. Jahrhunderts*, T. Weigel et J. Poeschke (dir.), Münster, Rhema, 2013, p. 367-384

L'iconographie politique voit en effet apparaître des formes et des thématiques privilégiées à la faveur du renforcement de la conception du décor peint comme norme politique et sociale, relevant de la convenance<sup>6</sup>. Si les grands cycles historiques de l'âge maniériste célèbrent chaque fois l'identité politique singulière de leur commanditaire, construite sur la mémoire d'événements particuliers, des récurrences thématiques apparaissent ainsi dans la conception politique et idéologique des décors représentant l'histoire.

Du point de vue des commanditaires, ces décors témoignent d'une construction historique de grande ampleur, qui mobilise parfois autour du commanditaire plusieurs personnes qualifiées, polygraphes, historiens ou généalogistes<sup>7</sup>. Les monographies sur les cycles historiques des principaux palais italiens de la période ont décrit le processus complexe de l'*invenzione* du décor, c'est-à-dire de la sélection des sujets représentés et leur organisation spatiale sur les parois et/ou le plafond de la salle<sup>8</sup>, et expliqué comment le récit et l'agencement spatial du décor en construisait le sens politique pour chacun des commanditaires<sup>9</sup>. À la suite de ces études, nous voudrions proposer une étude transversale de certains décors historiques en étudiant le rôle du sujet militaire comme thématique structurante de ces décors, permettant d'affirmer une identité politique. Même si chaque commanditaire construit son identité particulière, les échos narratifs, politiques et idéologiques, entre les épisodes de bataille, au sein du même décor ou au sein d'une même typologie de décors, dessinent une fonction générale du thème de la guerre, que le décor d'histoire promeut en filigrane à travers ses différents épisodes : célébration de la famille, de la noblesse et de la vertu individuelle dans les décors dynastiques et glorification de la construction de l'État et de la puissance militaire dans les décors d'État.

Parallèlement à cet axe d'étude thématique sur le choix du thème de la bataille, ces grands décors historiques impliquent de réfléchir à la création artistique des scènes de guerre de manière au moins partiellement sérielle : contrairement aux *historie* du début du XVI<sup>e</sup> siècle, pensées chacune de manière singulière, la multiplication des scènes guerrières dans ces vastes cycles tend à minorer l'originalité du récit de chacune et favorise l'emploi de structures narratives récurrentes<sup>10</sup>. Si la partie précédente était composée par des monographies parallèles

---

<sup>6</sup> J. Koering, *Le prince en représentation*, *op. cit.*, « La fabrique du pouvoir », p. 43-79.

<sup>7</sup> Sur le rôle du lettré dans les programmes de la Renaissance, voir notamment M. Hochmann, *Peintres et commanditaires à Venise*, *op. cit.*, chapitre 3. :

<sup>8</sup> Pour une mise au point sur la notion d'*invenzione* et la cohérence des programmes, voir les mises au point de J. Kliemann, « Dall'*invenzione* al programma », *Programme et invention dans l'art de la Renaissance*, M. Hochmann, J. Kliemann, J. Koering et P. Morel (dir.), *op. cit.*, p. 17-26 et de M. Hochmann, « À propos de la cohérence des programmes iconographiques de la Renaissance », *ibid.*, p. 83-94.

<sup>9</sup> Nous les citerons les différentes monographies sur les décors historiques au fur et à mesure de leur évocation dans la suite de l'étude.

<sup>10</sup> W. Henze souligne que les différentes batailles, éloignées chronologiquement, qui appartiennent au même cycle, doivent être considérées comme des batailles autonomes, car leur date les éloigne les unes des autres : il nous

au sujet des différentes compositions, nous avons pris, pour les chapitres qui suivent, le parti de proposer des études croisées de décors, afin de mettre en évidence des convergences thématiques et des modèles de syntaxe narrative présents dans plusieurs scènes.

Deux catégories de décors historiques se prêtent à cette analyse sérielle de la scène de bataille : les décors consacrés à une histoire dynastique, consacrés aux hauts faits d'une famille, et les décors politiques qui racontent l'histoire d'un État<sup>11</sup>. Dans les deux typologies thématiques, l'étude transversale des mécanismes de l'*invenzione* montre une vision différente de la guerre : les décors dynastiques (chapitre 3) présentent les étapes majeures de l'histoire familiale et l'événement militaire présente un gain territorial ou symbolique qui assoit le statut du *casato*. La fonction de *condottiere* qui permet à plusieurs de ces familles d'assurer leur puissance financière et ensuite leur rayonnement politique, local ou régional, voire péninsulaire, présente l'épisode militaire comme le lieu de démonstration de la valeur individuelle. La célébration dynastique oriente ainsi le récit de l'événement vers l'héroïsation du personnage. La valorisation personnelle de l'ancêtre s'appuie souvent sur la démonstration dans la peinture d'une conception chevaleresque de la guerre. L'évolution militaire moderne, où la fonction de capitaine amène de plus en plus les chefs à rester en retrait de la mêlée, exige cependant une reformulation partielle du modèle de l'héroïsation dans la scène de bataille.

Dans les deux principaux décors d'État du second XVI<sup>e</sup> siècle, la salle des Cinq-Cents du Palazzo Vecchio de Florence et les salles du Grand Conseil et du Scrutin au Palais des Doges de Venise, les commanditaires fondent l'image de l'État autour de longues séries de scènes de batailles, parfois plusieurs dizaines. Le récit de l'histoire florentine et celui de l'histoire vénitienne dans les salles de représentation de leurs palais de gouvernement montre la nouvelle centralité du thème militaire dans l'iconographie de l'État : le récit de la conquête du territoire se double d'une évocation de la capacité souveraine de l'État à assurer de manière pérenne sa défense (chapitre 4). L'étude comparée de ces deux ensembles montre cependant la spécificité politique de l'image de la guerre pour chacun d'eux : la conception centralisée de la guerre, où

---

semble que cette affirmation peut être nuancée car le peintre en charge du décor conçoit les scènes en partie de manière conjointe, en tenant compte de la singularité de chaque événement, mais en insistant parfois sur une certaine variété dans les compositions ou au contraire en organisant sciemment une récurrence narrative entre les scènes. Il nous semble que c'est davantage dans le cycle de chronique (voir note 1 *supra*) que la singularité de l'événement est mise au cœur du récit. *Studien zur Darstellung der Schlacht und des Kampfes in den Bildkünsten des Quattro- und Cinquecento in Italien*, op. cit., p. 26-28.

<sup>11</sup> L'exemple des *Fastes Gonzague* (1578-1580) à Mantoue montre cependant que les deux typologies ne sont pas imperméables : les huit toiles de Tintoret qui figurent des épisodes de la vie des marquis et des ducs Gonzague s'inscrivent dans une séquence de pièces qui racontent l'histoire de l'État mantouan : de sa fondation (salle de Manto), à sa soumission à la famille Gonzague (salles des capitaines, des marquis et des ducs). Voir les notices de J. Koering, *Le Prince en représentation. Histoire des décors du palais ducal de Mantoue au XVI<sup>e</sup> siècle*, op. cit., p. 326-354.

le prince toscan contrôle à distance la conduite des opérations s'oppose à participation collective du patriciat vénitien au commandement sur le terrain. Deux versants différents de la modernité militaire du XVI<sup>e</sup> siècle apparaissent alors dans l'*invenzione* comme dans l'iconographie des batailles : le décor florentin promeut la rationalisation contemporaine des armées et déploie une vision professionnalisée et disciplinée de la guerre, où l'héroïsme personnel tend à disparaître, tandis qu'à Venise c'est l'intelligence technique et humaine des capitaines vénitiens et leur dévouement qui est valorisé. Dans les deux décors, la célébration politique de l'État se fonde sur les valeurs développées dans la tradition l'humaniste de l'art de la guerre. La mise en scène iconographique des batailles par les artistes responsables de ces décors fait alors place à une érudition militaire attentive à donner une image efficace de l'armée (chapitre 5).

Cette mise en perspective politique et culturelle des scènes de guerre dans deux types différents de décors historiques permet ainsi de mettre en relief les phénomènes d'ensemble dans l'usage politique du thème militaire, dans sa conception idéologique et dans sa mise en scène iconographique dans la seconde moitié du XVI<sup>e</sup> siècle.



### ***Chapitre 3. La bataille dans la geste familiale : entre histoire et épopée***

La scène militaire trouve une faveur particulière dans les décors des palais renaissants, à la faveur du principe de la *convenance* qui suppose une harmonie entre le caractère du lieu, le statut de son propriétaire et le sujet iconographique qui y est représenté. La recherche de la magnificence<sup>1</sup> s'exprime ainsi à travers la mise en chantier de grands décors où le thème de la bataille tend à se multiplier, dès lors que la fonction militaire constitue dans la société moderne l'un des principaux instruments du pouvoir. La représentation palatiale fait de plus en plus intervenir au cours du XVI<sup>e</sup> siècle la représentation historique<sup>2</sup> et les scènes de batailles apparaissent alors fréquemment au sein de décors dynastiques, combinant histoire et généalogie. La réflexion sur ce type de décor, menée de manière approfondie par Julian Kliemann dans son livre de 1993<sup>3</sup> soulignait déjà l'importance des scènes de guerre au sein des décors d'histoire mais l'auteur n'y consacrait pas une analyse spécifique, ce que nous avons tenté de faire dans ce chapitre, en prenant pour corpus les ensembles principaux dont il avait signalé l'importance. Six décors majeurs ont ainsi été retenus : deux cycles commandés par les Farnèse – le Salon peint à fresque par Francesco Salviati et les frères Zuccari au palais Farnèse à Rome **fig. 80-82** et la salle des Fastes Farnèse du château de Caprarola (Latium) **fig.83-86** ; le Salon des Fastes de la famille Rossi à San Secondo Parmense (Émilie-Romagne) **fig.87-92**; celui des Vitelli au palais Vitelli a Sant'Egidio à Città di Castello (Ombrie) **fig.93-99** ; les huit toiles dites des *Fastes Gonzague* peintes par Tintoret pour le duc de Mantoue (Lombardie – aujourd'hui à Munich) **fig.131-137**, et enfin les six salles de la villa fortifiée du Cataio à Battaglia Terme avec les hauts faits de la famille Obizzi (Vénétie) **fig.109-129**<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> J. Koering, *Le Prince en représentation*, Arles, Actes Sud, 2013, p. 44 et suivantes.

<sup>2</sup> *Ibid.*, chap. 4, p. 175-196.

<sup>3</sup> J. Kliemann, *Gesta dipinte*, *op. cit.* ; voir également P. Morel, *L'Art italien. Du IV<sup>e</sup> siècle à la Renaissance*, *id.* (dir.), *op. cit.*, 1997, p. 471-483 ; S. Glaser, *Il Cataio, Die Ikonographie einer Villa im Veneto*, *op. cit.*, 2003, p. 235-280 ; J. Kliemann et R. Rohlmann (dir.), *Fresques italiennes du XVI<sup>e</sup> siècle. De Michel-Ange aux Carrache, 1510-1600*, Paris, Citadelles et Mazenod, 2004 et J. Koering, *Le Prince en représentation*, *op. cit.*, part. p. 175-196. Sur l'invention, voir le volume *Programme et invention dans l'art de la Renaissance*, M. Hochmann, J. Kliemann, J. Koering et P. Morel (dir.), *op. cit.*

<sup>4</sup> Afin de ne pas alourdir le texte par des présentations monographiques successives, nous ne présentons pas à nouveau ces huit commandes et renvoyons pour chaque cas aux monographies qui leur sont consacrées afin de nous concentrer sur une réflexion transversale. Nous donnons la bibliographie spécifique à chacun de ces décors

En complément de ces six décors dynastiques, où la bataille n'est pas le thème unique du décor, deux cycles biographiques consacrés à des hommes d'armes ont également pris en compte pour point de comparaison : la salle de Giovanni de Médicis dans les appartements de Léon X au Palazzo Vecchio de Florence **fig.140-144**<sup>5</sup> et le salon du Palazzo della Corgna sur la vie d'Ascanio della Corgna à Castiglione del Lago (Ombrie) **fig.100-108**.

Ce corpus représentatif de décors permet d'étudier la multiplication de la bataille dans les décors palatiaux au cours du XVI<sup>e</sup> siècle et offre l'occasion d'examiner les problématiques particulières des scènes de batailles liées à un propos dynastique. L'examen des mécanismes de l'*invenzione* historique de ces décors et l'analyse iconographique des œuvres, au regard de la culture nobiliaire de la guerre, montre en effet certains points communs entre ces décors<sup>6</sup>, même s'ils diffèrent par l'importance des familles qui les ont commandés et par les modalités de mise en image que les peintres ont pu adopter. Ces différents cycles offre l'occasion d'étudier le traitement de l'histoire quand elle est directement liée à l'exaltation du héros familial, et de comprendre les mécanismes de conception idéologique et de construction iconographique d'une scène de bataille, conçue en fonction d'un personnage particulier.

L'existence de sources détaillées, comme les descriptions iconographiques publiées de manière officielle à propos de ces décors ou bien encore les lettres de commande parfois très précises permettent d'apercevoir les modalités de réflexion des commanditaires et des lettrés qui les aident dans la conception de ces peintures<sup>7</sup>. La villa du Cataio est ainsi décrite dans le dialogue rédigé par un humaniste polygraphe, Giuseppe Betussi, le *Ragionamento sopra il Cataio*, où une figure de l'auteur dialogue avec un visiteur auquel il commente chaque scène ; de même les *Ragionamenti di Palazzo Vecchio* écrits par Vasari, mais publiés de manière posthume, proposent un dialogue entre le peintre et le prince Francesco où sont notamment

---

au fur et à mesure de l'étude. Nous avons privilégié les décors où nous avons pu nous rendre : je remercie l'ambassade de France de m'avoir laissé accéder au Salotto lors d'une bourse d'échange à Rome. Je remercie Mme Elisa Vannocchi et la Fondazione Cassa di Risparmio di Città di Castello pour son accueil au palais Vitelli a Sant'Egidio à Città di Castello alors que le bâtiment était encore en restauration (ouvert à la visite à partir de 2015), ce qui ne manquera pas de susciter dans les prochaines années des avancées sur la connaissance de ce décor. En revanche, nous n'avons pas pu voir celle de Giovanni delle Bande Nere qui est dans les salles occupées par les bureaux de la mairie de Florence, mais elle est assez bien documentée par les publications. L'aire gênoise, longuement évoquée par Kliemann (*Gesta dipinte, op. cit.*, 1993, p. 130-158) a été laissée de côté suite aux difficultés que nous avons eu à visiter certains des palais de la noblesse gênoise, notamment le palais Angelo Giovanni Spinola (aujourd'hui Deutsche Bank).

<sup>5</sup> La structure biographique s'intègre dans un propos dynastique qui se déploie sur plusieurs salles.

<sup>6</sup> Ils se distinguent des décors d'Etat (*infra*, chap. 4 et 5). Voir G. Chittolini, « Il privato, il pubblico, lo Stato », dans *Origini dello stato, Processi di formazione statale in Italia fra medioevo ed età moderna*, G. Chittolini, A. Molho et P. Schiera (dir.), Bologne, Il Mulino, 1994, p. 553-589.

<sup>7</sup> M. Hochmann, *Peintres et commanditaires*, Rome, Ecole Française de Rome, 1992, chapitre 3 et « L'ekphrasis efficace : l'influence des programmes iconographiques sur les peintures et les décors italiens au XVI<sup>e</sup> siècle », dans *Peinture et rhétorique*, colloque Rome 1993, O. Bonfait (dir.), Paris, RMN, 1994, p. 43-76.

décrites les salles des appartements de Léon X qui nous intéressent ici ; pour les *Fastes Vitelli* et les *Fastes Gonzague*, certains échanges épistolaires entre les commanditaires, ou bien leur intermédiaire, et le peintre donnent là encore de précieuses indications<sup>8</sup>.

Les batailles inscrites dans de tels décors possèdent, malgré les différences profondes, des traits iconographiques communs, qui tiennent à l'alliance entre la célébration dynastique et celle de l'événement historique. La bataille y est conçue comme le lieu de l'action de la vertu du personnage familial et la représentation historique de l'épisode possède donc également une portée héroïque et exemplaire. Destinée, avec le reste du cycle, à démontrer la *virtus* de la famille, fondée sur le mérite et sa naissance, et à rappeler les grands moments de leur histoire, la scène de guerre condense une commémoration circonstancielle de l'événement et un discours atemporel sur la vertu familial. Les épisodes historiques présentent ainsi souvent l'événement sous un angle moral, qui sert le portrait dynastique.

Cependant, le langage par lequel s'exprime cette glorification familiale tend à adopter au cours du siècle une clarté plus nette et un caractère historique plus marqué<sup>9</sup> : alors que dans les décors maniéristes du milieu du siècle, la composition héroïque prévaut sur la représentation historique de l'action, les marques d'historicité tendent dans certains cas, celui des *Fastes* de Caprarola **fig. 83-86** ou bien encore les *Fastes Gonzague* **fig.131-137**, à se développer au profit d'un langage didactique<sup>10</sup>, destiné à offrir une parfaite lisibilité de l'action du personnage familial. La tension dans les batailles dynastiques, entre représentation historique et célébration épique, introduit ainsi dans les multiples compositions de guerre une relative uniformité dans les enjeux de construction de l'image : surexposition du héros, reconnaissance physiognomique, efficace de son geste, célébration héraldique de la lignée sont différents traits qui structurent ces histoires, souvent dotées d'une grande clarté narrative. Dotée d'un rôle pédagogique, car destinée à convaincre le spectateur de la noblesse de la *gens* et à susciter chez ses descendants le goût de la grandeur, la scène de bataille dans un contexte dynastique déploie une forme

---

<sup>8</sup> G. Betussi, *Ragionamento di Giuseppe Betussi sopra il Cathaio, luogo del Illustrissimo Signore Pio Enea Obizzi*, Padoue, Pasquati, 1573 ; Vasari, *Ragionamenti del S. Cavaliere Giorgio Vasari pittore e architetto aretino sopra le inuentioni da lui dipinte in Firenze nel Palazzo di loro Altezze Serenissime*, Florence, Giunti 1588. Abrégés *infra* en *Ragionamento* et *Ragionamenti*. Pour l'édition des documents : pour *Fastes Gonzague*, voir C. Syre, *Tintoretto. The Gonzaga Cycle*, cat. exp. Munich, Alte Pinacothek 2000, Ostfildern-Ruit, Hatje Cantz, 2000. Pour l'analyse des échanges entre le lettré et le peintre et ses enjeux : J. Koering, *Le Prince en représentation*, *op. cit.*, part. 175-196 et l'article « Tintoret, Sangiorgio et l'intelligibilité des *Fastes des Gonzague* », *Bulletin de l'Association des Historiens de l'Art italien*, 8, 2001-2002, p. 82-97. Pour les *Fastes Vitelli*, J. Kliemann, « Prospero Fontana und Mitarbeiter im Palazzo Vitelli a San'Egidio in Città di Castello : Dokumente und Zeichnungen », *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 31, 1987.1, p. 177-194. Reproduits en annexe.

<sup>9</sup> J. Koering, *Le Prince en représentation*, *op. cit.*, part. 181-189.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 175.

d'évidence, qui accentue parfois la composante héroïque de l'action et son registre épique ou marque dans d'autres cas, la recherche d'une intelligibilité historique de l'action.

## **1. De la convenance au canon : la bataille et le décor de pouvoir**

### **A. La « convenienza », norme iconographique et sociale**

#### **1) Décor et noblesse : la matérialisation de la dignité**

Depuis l'Antiquité, la réflexion sur le décor fait partie intégrante de la pensée sur l'architecture. Les recommandations des architectes et des théoriciens sur ce point reposent sur l'idée fondamentale d'une « cohérence de la forme, du contenu et de la fonction » du bâtiment<sup>11</sup>. L'étymologie même du terme de « décor » ne signifie d'ailleurs pas « ornement », mais « convenance » (le *decus* latin, venant de *decet*) ce qu'on conserve dans le dérivé savant « decorum ». Dans la pensée architecturale antique, l'harmonie totale de l'édifice est ainsi fondée sur la correspondance de la fonction et de la forme, parachevée grâce au décor : cet héritage engage ainsi une pensée normative de la décoration peinte, qui exclut par définition l'idée d'originalité, puisqu'elle est définie typologiquement par la nature du lieu – Vitruve parle ainsi de décor « naturel »<sup>12</sup>. La beauté, sens pris par *decor* dans un second temps, est ainsi l'effet de la stricte convenance des ornements à la nature (religieuse, civile, militaire) et à l'usage du bâtiment (sacré, politique, privé, commercial, ludique...). La beauté d'un décor ne tient pas donc pas seulement à la qualité esthétique de ses ornements mais à la correspondance idéale entre la personne qui l'habite l'édifice et son statut social, reflété dans le lieu où il réside.

La convenance comprend ainsi un caractère normatif d'ordre social : la demeure de qualité supérieure (celle du roi, du prince, du noble...) illustre le statut de son propriétaire et doit se montrer digne de son rang. Le décor a ainsi une fonction essentielle dans la définition, l'établissement et l'entretien de l'identité noble de son propriétaire. Il ne s'agit aucunement d'un ornement accessoire, mais d'une exigence sociale et symbolique : le décor est la preuve que le propriétaire a un comportement adéquat à la position que la société lui a donnée.

Depuis l'Antiquité, l'emploi du décor est d'autant plus important pour la noblesse, bien

---

<sup>11</sup> A. Payne, *The Architectural Treatise in the Italian Renaissance*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999, p. 41.

<sup>12</sup> Vitruve, *De Architectura*, livre I, VII, « decor naturalis ».

qu'elle puisse se définir par des critères différents d'une société à une autre<sup>13</sup>, qu'un de ses traits caractéristiques est de se construire sur la publication de sa vertu et de son honorabilité. Comme le rappelle Christophe Badel, la « noblesse » en latin signifie initialement la « célébrité » et les adjectifs « noble, célèbre, éminent, honorable et illustre » sont synonymes<sup>14</sup> : la noblesse ne saurait être secrète, ni même discrète. Elle suppose la vertu, innée ou bien acquise par des actions, mais surtout sa diffusion et un consensus autour d'une telle réputation (*Fama*) : la noblesse n'a de valeur que reconnue par le reste de la société. Le noble doit rendre public son honneur à travers des marques de « matérialisation de la dignité »<sup>15</sup>, capables de susciter en retour la reconnaissance symbolique :

« L'honneur est une cognoissance certaine, empreinte premierement dans les esprits des hommes puis représentée par gestes et parole, allant de bouche en bouche, et rendant tesmoignage de la vertu excellence et preud'homme de quelqu'un »<sup>16</sup>.

Dans cette définition de la Renaissance, apparaît bien le mouvement de la « connaissance » à la « reconnaissance » (le témoignage rendu à la vertu) qui achève de consolider la noblesse de celui qu'on admire : l'établissement de la réputation suppose publicité et diffusion de l'honneur. Caractéristique de la noblesse, il se construit ainsi dans le mouvement réciproque d'ostentation de soi, de « théâtralisation » de l'identité familiale<sup>17</sup>, et de reconnaissance ou de validation par le reste de la communauté. La gloire, comme reconnaissance de l'honneur et « ombre de la vertu » selon Sénèque, est surtout le résultat d'une stratégie d'autopromotion, portée à son degré suprême par le groupe nobiliaire, dont l'identité même en dépend<sup>18</sup>.

La réflexion typologique de Lomazzo sur la nature de décors en fonction des lieux témoigne ainsi de l'importance de la publicité de l'honneur pour l'identité nobiliaire et son titre en donne déjà une formulation puissante : « quelles peintures sont adaptées aux palais royaux,

---

<sup>13</sup> J.-P. Labatut, *La noblesse européenne*, Paris, PUF, 1978 ; N. Elias, *La société de cour*, Paris, Flammarion, 1985 ; C. Donati, *L'idea di nobiltà in Italia : secoli XIV-XVIII*, Bari, Laterza, 1988 ; D. Aguzzi Barbagli, « La difesa dei valori etici nella trattatistica sulla nobiltà del secondo Cinquecento », *Rinascimento*, 29, 1989, p. 377-427 ; A. Texier, *Qu'est-ce que la noblesse ?*, Paris, Taillandier, 1995 ; E. Schalk, *L'épée et le sang : une histoire du concept de noblesse, v. 1500 – v. 1650*, Seyssel, Champ Vallon, 1996. Sur la magnificence comme pratique aristocratique et comme définition du prince, voir J. Koering, *Le Prince en représentation*, op. cit., p. 44 et ss.

<sup>14</sup> C. Badel, *La noblesse de l'Empire romain. Les masques et la vertu*, Seyssel, Champ Vallon, 2005, p. 9.

<sup>15</sup> J. Koering, « Tintoret, Sangiorgio et l'intelligibilité des *Fastes des Gonzague* », op. cit., p. 93.

<sup>16</sup> Définition de Louis Ernaud dans son *Discours de la noblesse et des justes moyens d'y parvenir* (Caen, B. Macé, 1584, f°16) citée par H. Germa-Romann dans *Du bel mourir au "bien mourir : le sentiment de la mort chez les gentilshommes français (1515-1643)*, Genève, Droz, 2001, p. 60.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 126.

<sup>18</sup> Cité par P. Eichel-Lojkine, *Le Siècle des grands hommes, les recueils de vies d'hommes illustres avec portraits au XVI<sup>e</sup> siècle*, op. cit., p. 50.

aux résidences des princes *et aux autres lieux solaires* »<sup>19</sup>. La métaphore solaire, en recourant au vocabulaire astronomique cher à Lomazzo, permet de faire sentir la nature à la fois centrifuge et centripète de la demeure supérieure, celle de la noblesse ou de son plus haut représentant, le roi. Le palais, lieu où se concentre le pouvoir, est l'endroit dont on cherche à se rapprocher, mais aussi le centre d'où rayonne l'autorité, s'étendant sur un territoire et une population ; la métaphore de la lumière, qui soutient l'idée de la gloire, montre ainsi que le lieu, comme son propriétaire, « rayonne » par rapport à ses contemporains. De l'Antiquité romaine jusqu'aux recommandations de Lomazzo émergent ainsi quelques points de continuité : la demeure de pouvoir doit exhiber les marques de la dignité.

## 2) Décor et noblesse : imitation et émulation

Le lien intrinsèque entre noblesse et décor n'engage pas seulement le rapport de la famille aux autres, car le décor dans la demeure noble s'adresse non seulement aux visiteurs, mais aussi à la famille elle-même : les ornements doivent en effet inciter le propriétaire, ses parents, et ses descendants, à adopter un comportement qui leur est donné en modèle. Le décor noble n'est pas seulement un décor mémoriel mais est investi d'une fonction d'exemplarité, directement utile à l'adoption, voire à la reproduction, du comportement nobiliaire :

« Qui ne ressent un plaisir, un contentement infinis, en dehors de l'honorabilité et de l'embellissement qu'ils procurent, à voir les portraits de ses ancêtres ? Surtout s'ils se sont illustrés dans le gouvernement de l'État, par des actions d'éclat pendant la guerre ou la paix, dans les Lettres, ou par tout autre mérite remarquable et reconnu. *Dans quel autre but (...) plaçait-on dans l'Antiquité les images des hommes illustres dans les lieux publics, avec des inscriptions honorifiques, sinon pour enflammer l'âme de ceux qui viendraient ensuite du désir d'imiter leurs glorieux mérites ?* »<sup>20</sup>

Héritée de l'Antiquité, cette conception active du lien entre décor et spectateur est parfaitement valide à la Renaissance où Alberti, Lomazzo ou encore Armemini, dans leurs traités sur l'architecture ou la peinture, s'appuyant sur Vitruve, insistent sur la fonction d'imitation, voire d'émulation, que le décor nobiliaire doit exercer sur le spectateur : « en (le) regardant, nos

---

<sup>19</sup> G. P. Lomazzo, *Trattato della pittura*, op. cit., VI, XXIV, « Quali pitture siano proportionate à Palazzi reali, Case di Principi, et altri luochi solari », p. 343-344. Nous soulignons.

<sup>20</sup> Vasari, *Les Vies*, op. cit., vol. 4, p. 166 « Vies de Jacopo, Giovanni et Gentile Bellini ».

esprits se soulèvent à la pensée et au désir de l'honneur et de la grandeur »<sup>21</sup>.

L'imitation de la grandeur vaut particulièrement pour le groupe nobiliaire puisque le jeune noble doit entrer dans un rapport d' « identification et de reproduction » avec les modèles qui lui sont présentés<sup>22</sup>. La noblesse s'appuie non seulement sur l'idée de l'hérédité, mais surtout sur l'exercice d'une « pédagogie de la vertu » qui passe par la stimulation des plus jeunes par des exemples de grandeur, anciens ou contemporains<sup>23</sup>. La peinture didactique des *exempla* doit alors déclencher un mécanisme psychologique chez le spectateur qu'Armenini décrit avec finesse :

« Les grands, qui regardent [ces peintures] avec stupeur, voient en eux avec amour, *tout comme dans des miroirs brillants [si come in lucidi specchi]*, toutes leurs actions dignes d'admiration, dont ils se trouvent ensuite émus, qu'ils prennent en affection et qu'ils se mettent en devoir d'imiter en adoptant le même comportement vertueux »<sup>24</sup>.

L'individu noble se trouve dans un rapport d'héritage, d'imitation et d'émulation avec les modèles que le décor lui propose et l'image du « miroir brillant » exprime remarquablement l'idée que le décor, même s'il est historique, n'est pas un simple reflet, mais une projection idéale, qui définit un horizon de comportement. La noblesse conçoit ainsi moins l'identité de manière individuelle que collective et exemplaire. Les pratiques onomastiques en témoignent d'ailleurs puisque les mêmes prénoms sont donnés de manière récurrente au sein du *casato* : aux différentes générations, l'idionyme est censé susciter chez les descendants le désir de se rendre digne de leurs ancêtres. Le décor noble, quand il représente des événements anciens, représente le passé de manière à fournir au spectateur un modèle pour sa conduite future<sup>25</sup>. Le décor nobiliaire illustre donc doublement le principe esthétique et social de la *convenienza* : il joue un rôle distinctif qui singularise la famille noble par rapport aux autres, mais comporte aussi une dimension didactique, qui tend à favoriser la reproduction sociale et donc à légitimer

---

<sup>21</sup> « in cui riguardando pare che gl'animi nostri si sollevino a pensieri e desiderii d'honore e di grandezza. » G.P. Lomazzo, *Trattato della pittura*, op. cit., VI, XXIV, p. 343. Même recommandations dans G. B. Armenini, *De' Veri precetti della pittura*, III, 8 « Che le pitture de' palazzi si dovrebbono dare alle persone eccellenti ; che le parti principali di quelli sono le sale, qual siano le pitture che convengono a quelle, con gli essempli de' buoni artefici, e per qual via si facciano così », éd. Turin, Einaudi, 1988, p. 199-203. Nous soulignons.

<sup>22</sup> C. Badel, *La noblesse de l'Empire romain. Les masques et la vertu*, op. cit., 2005, p. 156-178, citation p. 164.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 162.

<sup>24</sup> « I grandi, che le mirano con stupore, in esse veggono con amore, sì come in lucidi specchi, tutti i suoi gesti maravigliosi, da' quali sono commossi poi ad esserli affezionati et a dover assomigliareli con manière virtuose ». G. B. Armenini, *De' Veri precetti della pittura*, III, 8. Nous soulignons.

<sup>25</sup> O. Tostmann, *Battaglien. Studien zur Schlachtenmalerei des 17. Jahrhunderts in Italien*, op. cit., 2008, p. 59. « Die Vorbilder wurden weniger historisch, als vielmehr rhetorisch nutzbar gemacht. Entscheidend war der didaktische Nutzwert der Bilder. »

l'ordre dont il est le produit.

## B. La bataille : sujet typique de l'iconographie palatiale

### 1) La guerre, lieu de la gloire

Cette vocation exemplaire du décor d'histoire dans la demeure noble se fixe de manière privilégiée sur le thème militaire, même si l'expression de la vertu passe également par d'autres types d'épisodes politiques, diplomatiques notamment<sup>26</sup>. Néanmoins, certains traités, et notamment celui de Lomazzo, accordent une place majeure à la guerre comme sujet-type pour le décor de la demeure nobiliaire<sup>27</sup> :

« Dans les palais et autres lieux majeurs édifiés pour la résidence et l'habitation des Rois et des Princes, il est de la plus haute convenance [*convenientissimamente*] qu'on y peigne les actions les plus dignes et honorées des grands princes et des célèbres capitaines, comme des triomphes, des victoires, des conseils militaires, des batailles sanglantes. »<sup>28</sup>

De manière significative, la série de sujets évoquée par Lomazzo est entièrement relative au domaine militaire : les délibérations avant le combat (le conseil), l'affrontement lui-même (la bataille) comme ses conséquences heureuses (la victoire, le triomphe). La guerre est le lieu paradigmatique où s'exerce et se dévoile la vertu, et partant, où se gagne la gloire<sup>29</sup>. L'éventail des vertus célébrées comprend aussi bien le courage dans la bataille que la prudence ou encore l'éloquence du capitaine, exprimées lors de la préparation de la guerre. L'antéposition, à l'orée de l'énumération, du motif du « triomphe » traduit cependant bien que c'est la *reconnaissance* tirée de la guerre qu'il s'agit d'obtenir du spectateur : les « actions honorées » (*fatti honorati*) représentées dans les cycles de Fastes combinent donc celles où la vertu se montre (bataille, conseil) mais aussi celles où elle est déjà en cours de validation par le public (le triomphe).

---

<sup>26</sup> Voir *Gesta dipinte*, op. cit. et *Leitbild Tugend, Die Virtus-Darstellung in italienischen Kommunalpalästen und Fürstenresidenzen des 14. bis 16. Jahrhunderts*, T. Weigel et J. Poeschke (dir.), Münster, Rhema, 2013.

<sup>27</sup> J. De Jong, *De Oudheid in fresco, De interpretatie van klassieke onderwerpen in de Italiaanse wandschilderkunst, inzonderheid te Rome, ca. 1370-1555*, thèse La Haye, 1987, part. p. 19-87 et part. p. 21-45 (résumé anglais p. 487-492).

<sup>28</sup> « Ne'i Palazzo e altri luochi principali edificati per stanza e habitatione di Re e Principi convenientissimamente si dipingono i fatti più degni e honorati de'gran Principi, e famosi Capitani ; come sono trionfi, vittorie, consigli militari, battaglie sanguinose, in cui riguardando pare che gl'animi nostri si sollevino a pensieri e desiderii d'honore e di grandezza. ». G.P. Lomazzo, *Trattato della pittura*, op. cit., VI, XXIV, p. 343- 344.

<sup>29</sup> J. Koering, *Le Prince en représentation*, op. cit., p. 98-101.



Au sein de cette iconographie guerrière, qui amène à rechercher la vertu, la scène de bataille est propre à exciter les esprits au combat et fournit alors l'occasion d'augmenter sa propre renommée : quand Lomazzo suggère de représenter des « batailles sanglantes », c'est probablement parce qu'elles provoquent une stimulation directe de l'humeur belliqueuse du spectateur, comme l'atteste un extrait de Comanini dans l'oraison funèbre du duc de Mantoue Guglielmo Gonzague :

« Quand Votre Altesse fit construire les chambres du château, on y peignit les guerres et toutes les actions des anciens Gonzague pour l'inciter vigoureusement grâce à ces exemples à hâter le pas sur le même chemin de la gloire : en usant ainsi pour nous comme on en use avec les éléphants, sous les yeux desquels on verse du sang de manière à exciter la férocité de leur esprit »<sup>30</sup>.

Si cette excitation quasiment physique à la guerre est ici évoquée, le décor noble prône une incitation à la grandeur, tant physique que morale, et la thématique de la guerre, qui coexiste souvent avec d'autres sujets, engage un comportement social et moral complet, reflet de la vertu politique de la famille. La bataille est l'indice d'une vertu qui vaut idéalement comme image de la capacité à gouverner : « le condottiere et le capitaine général s'instituent en modèles de bons gouvernants »<sup>31</sup>. Le combat est un moment décisif qui révèle en acte une éthique individuelle globale : à ce titre, le décor qui convient à la demeure noble s'éloigne, chez Lomazzo, des décors qui conviennent à des « lieux où l'on s'exerce aux armes » où c'est bien la fureur guerrière seule qui est sollicitée par le décor : « là, il faut des histoires fières et terribles, comme des combats, des batailles, des luttes et d'autres sujets semblables »<sup>32</sup>, mais la qualité politique du combat n'est pas présente à l'arrière-plan de ces épisodes.

Si la bataille apparaît comme un sujet « convenientissimo », c'est-à-dire « très convenable » pour le palais, le superlatif utilisé par Lomazzo pourrait peut-être même avoir une valeur absolue : sans être le seul sujet adapté à ce lieu, la guerre en est le parangon. Le modèle

---

<sup>30</sup> « Quando a vostra altezza fabricò le stanze nel Castello ci dipinse le guerre e tutte le imprese degli antichi Gonzahi per maggiormente accenderla con quegli essempli ad affrettare il passo per la medesima strada della gloria : facendo seco come far si suole co' Leofanti, a' quali per irritar loro i feroci spiriti, si sparge il sangue dinanzi agli occhi ». G. Comanini, *Orazione di Gregorio Comanini in morte du Guglielmo duca di Mantova*, Mantoue, 1587, p. 31-32, cité dans D. Sogliani, « Guglielmo Gonzaga fra gusto dell'antico e modernità. Rapporti artistici, acquisti e mercato (1563-1587) », dans *Gonzaga. La celeste galeria. L'esercizio el collezionismo*, R. Morselli (dir.), Milan, Skira, 2002, p. 331-339, p. 331.

<sup>31</sup> J. Koering, *Le Prince en représentation*, op. cit., p. 99.

<sup>32</sup> « E finalmente in tutti i luochi dove si maneggiano armi, convengono parimenti historie fiere e terribili, come contrasti, battaglie, lotte, e simili ». G.P. Lomazzo, *Trattato della pittura*, op. cit., VI, XXIII, « Quali pitture vadanoposte in luochi di fuoco et patiboli », p. 342-343.

héroïque, construit par une longue tradition historique et littéraire, fait du succès militaire le moyen privilégié de l'acquisition de la gloire. Tant l'histoire que l'épopée ont érigé l'exercice des armes comme lieu de démonstration de la vertu et de conquête de la renommée<sup>33</sup>. Quand Armenini, dans son traité sur la peinture, demande que le décor noble exalte « la valeur et les vertus héroïques des hommes qui ont été honorables et illustres », l'adjectif convoque immédiatement le sujet militaire<sup>34</sup>. Si en Italie, contrairement à d'autres pays, la noblesse n'est pas uniquement fondée sur l'exercice de la fonction militaire, l'existence d'une noblesse militaire, bien étudiée par Christine Shaw<sup>35</sup>, et la prégnance du modèle héroïque dans la culture littéraire et historique, conservent à la guerre son aura symbolique supérieure dans l'affirmation de l'identité noble.

## 2) La bataille, marque de la demeure de pouvoir

La pensée théorique et sociale du décor crée ainsi les conditions d'une certaine standardisation iconographique du décor palatial. Elle est évidemment d'autant plus justifiée pour les familles dont la puissance est liée à leurs fonctions militaires et politiques<sup>36</sup> : la plupart d'entre elles comptent en effet un certain nombre de *condottieri*, comme les Farnèse et les Gonzague, à un rang moindre, les Vitelli et les Rossi, et de manière plus discrète les Obizzi.

Néanmoins la qualité paradigmatique de la bataille comme marque de faste au sein du palais se repère à sa présence même dans les demeures des familles où l'action militaire n'a directement contribué à l'établissement de leur position de pouvoir. Julian Kliemann a fait remarquer que la salle du Palazzo Vecchio consacrée à la carrière de son père de Cosme de Médicis, Giovanni delle Bande Nere **fig.140-144**, ne joue pas un rôle dans l'affermissement du pouvoir de la lignée sur Florence, contrairement à Cosme l'Ancien ou Laurent de Médicis, à qui sont consacrées les salles attenantes<sup>37</sup>. La place de choix accordée à la figure de Giovanni permet aux Médicis de s'inscrire de manière plus complète dans le décorum iconographique

---

<sup>33</sup> G. Weise, *L'ideale eroico del Rinascimento*, Naples, Ed. Scientifiche Italiane, 1961 ; P. Eichel-Lojkine, *Le Siècle des grands hommes, les recueils de vies d'hommes illustres avec portraits au XVI<sup>e</sup> siècle, op. cit.*, 2001, « Gloire des armes et gloire des lettres », p. 61-69.

<sup>34</sup> « il valore e le virtù eroiche de gli uomini, che sono stati meritevoli et illustri ». G. B. Armenini, *De' Veri precetti della pittura*, III, 8, p. 200.

<sup>35</sup> C. Shaw, *Barons and Castellans. The Military Nobility of Renaissance Italy*, Leyde / Boston, Brill, 2015.

<sup>36</sup> Sur la décoration des palais renaissants, E. Battisti, *Cicli pittorici. Storie profane*, Milan, Touring Club Italiano, 1981 ; A. Dunlop, *Painted Palaces, The Rise of secular Art in Early Renaissance Italy*, University Park, The Pennsylvania State University Press, 2009 ; É. Crouzet-Pavan et J.-C. Maire Vigueur (dir.), *L'art au service du prince, paradigme italien, expériences européennes, (1250-1500)*, colloque Paris 2013, Rome, Viella, 2015.

<sup>37</sup> J. Kliemann, *Gesta dipinte, op. cit.*, 1993, p. 70.

attendu d'une résidence princière et de se présenter sur un pied d'égalité avec les autres familles régnantes d'Italie, notamment les Farnèse qui pouvaient légitimement se prévaloir d'une gloire militaire. Tout en faisant émerger de nouveaux thèmes iconographiques, plus en phase avec leur histoire, comme la célébration du mécénat<sup>38</sup>, Cosme parachève le portrait idéal des vertus familiales, tel qu'il est attendu<sup>39</sup>. Alors que Cosme se présente en prince de gouvernement, politique et militaire, et non en combattant, l'héroïsme militaire de son père vient compléter l'éloge de la grandeur familiale<sup>40</sup>.

Érigé en marqueur de noblesse et en thème privilégié du grand décor, le sujet de la bataille, apparaît même dans certains palais ecclésiastiques, dont on aurait pu penser qu'il serait absent : le décor à fresque du Salon du Palais Ricci-Sacchetti à Rome, peint par Francesco Salviati entre 1552 et 1554, pour le cardinal Ricci, fait place sur les deux grandes parois à des épisodes militaires de l'Ancien Testament, *La Mort d'Absalom* et *La Mort de Saül* **fig.77 et fig.78**<sup>41</sup>. Si le choix d'histoires bibliques est approprié à la position ecclésiastique du commanditaire, la place majeure donnée à ces deux histoires guerrières suggère que le sujet militaire est bien vu comme un marqueur de l'iconographie palatiale<sup>42</sup>. Le caractère guerrier des deux histoires, qui illustrent des moments importants de l'histoire de David<sup>43</sup>, entretient le *decorum* attendu d'un salon noble, indépendamment de la fonction du propriétaire du lieu. Dénuée ici d'une fonction politique ou sociale, la scène militaire fonctionne comme marque de faste, d'autant que le peintre représente les épisodes de manière recherchée : Salviati multiplie les preuves de virtuosité à travers des personnages en miroir, suscitant une appréciation des

<sup>38</sup> *Ibid.*

<sup>39</sup> A. Cecchi et E. Allegri, *Palazzo Vecchio e i Medici*, *op. cit.*, 1980, p. 154-160 ; U. Muccini et A. Cecchi, *Le Stanze del Principe in Palazzo Vecchio*, Florence, Le Lettere, 1991, p. 148-15 ; sur Giovanni delle Bande Nere : M. Arfaïoli, *The Black Bands of Giovanni : infantry and diplomacy during the Italian wars, 1526-1528*, Pise, PLUS, 2005.

<sup>40</sup> Cf. *infra*, chapitre 4.

<sup>41</sup> Dit aussi Salon d'hiver des Audiences ou bien aujourd'hui salle des Mappemondes. Voir C. Dumont, *Francesco Salviati au Palais Sacchetti de Rome et la décoration murale italienne (1520-1560)*, Rome, Institut suisse de Rome, 1973 ; L. Mortari, *Francesco Salviati*, Rome, Leonardo De Luca, 1992, p. 71-79 et 124-128 ; C. Strinati « Gli affreschi », dans S. Schütze (dir.), *Palazzo Sacchetti*, Rome, De Lucca, 2003, p. 76-131 ; J. Kliemann, « Palazzo Ricci-Sacchetti. Salle d'audience » dans *id.* et R. Rohlmann (dir.), *Fresques italiennes du XVI<sup>e</sup> siècle. De Michel-Ange aux Carrache, 1510-1600*, Paris, Citadelles et Mazenod, 2004, p. 386-399. Sur le dispositif d'encadrement : voir P. Morel, « Fonction des systèmes décoratifs et de l'ornement dans l'*invenzione* maniériste : réflexions autour de Francesco Salviati », dans *Programme et invention dans l'art de la Renaissance*, M. Hochmann, J. Kliemann, J. Koering et P. Morel (dir.), *op. cit.*, p. 285-306, p. 297-300.

<sup>42</sup> A. Caro dénonce par exemple le choix des allégories pour le tombeau de Paul III puisque les Quatre Saisons ne sont pas des vertus proprement religieuses : l'opposition entre histoire profane et histoire religieuse est parfaitement sentie par les contemporains.

<sup>43</sup> Les épisodes du suicide de Saül et de la mort d'Absalom sont des étapes décisives dans les rapports entre Dieu et David : la mort de Saül détermine son accession au trône et celle d'Absalom est le prix à payer pour s'être éloigné du désir divin. Voir V. Catalucci et A. Cipparrone, « La decorazione del piano nobile di Palazzo Ricci-Sacchetti a Roma », *Ricerche di storia dell'arte*, 91-92, « Reverse engineering. Un nuovo approccio allo studio dei grandi cicli rinascimentali », A. Passignat et A. Pinelli (dir.), 2007, p. 93-105, p. 98.

figures en rapport avec le *paragone*, une abondance décorative et une préciosité ornementale des costumes, caractéristiques de son style.

Le cas original du décor du palais Ricci-Sacchetti montre bien qu'au milieu du XVI<sup>e</sup> siècle, le choix des sujets en contexte palatial est régi par un certain nombre de principes théoriques et de traditions iconographiques avec lesquels Salviati se permet ici de jouer. La convenance iconographique est à la fois remplie et subvertie, puisque le peintre introduit un puissant contraste entre les scènes de guerre, viriles (même si le personnage d'Absalom est justement androgyne) et la scène érotique moins attendue, voire subversive, du bain de Bethsabée, sur une paroi latérale<sup>44</sup>. Renvoyant à l'iconographie des espaces privés, celle des bains ou bien des loggias, mais ici placée dans un salon de réception, qui plus est, celui d'un cardinal, la scène dénonce un jeu conscient de la part du commanditaire et du peintre sur la convenance des sujets. Le caractère intrinsèquement noble de la bataille contribue d'ailleurs probablement à atténuer le caractère osé de la scène du bain au sein d'un ensemble qui associe variété et écart. L'opposition entre les batailles héroïques et le bain sensuel illustre la nouvelle norme du décor palatial par rapport à laquelle se détache le caprice du peintre et de son commanditaire.

L'exemple de la villa du Cataio montre encore que la scène de bataille sert de signe typologique pour indiquer un bâtiment de pouvoir<sup>45</sup>. La demeure de Pio degli Obizzi est située dans la région vallonnée des Monts Euganéens, près de Padoue, où se trouvent de nombreuses villas de l'aristocratie vénitienne : la résidence du feudataire risquait ainsi d'être prise pour une autre demeure de plaisance. Le commanditaire, homme de guerre, fait alors caractériser avec ostentation le bâtiment avec les marques architecturales et iconographiques de la puissance **fig.109**. La villa délaisse l'ouverture et l'horizontalité de la demeure de loisir au profit de formes défensives verticales : Sabine Glaser dans sa monographie parle ainsi avec raison de « villa fortifiée » (*Kastellvilla*), comme l'atteste le caractère militaire de certaines parties du logis (logis massif et surélevé, escaliers étroits et cachés, crénelage...) et la présence d'une grande cour destinée aux joutes<sup>46</sup>. Mais surtout la thématique militaire fait écho de manière insistante à l'architecture militarisée : alors que la villa, dans ses salles de l'étage noble, compte plus

---

<sup>44</sup> V. Catalucci et A. Cipparrone, « La decorazione del piano nobile di Palazzo Ricci-Sacchetti a Roma », *Ricerche di storia dell'arte*, 91-92, A. Passignat et A. Pinelli (dir.), *op. cit.*, 2007, p. 95.

<sup>45</sup> Le cycle du Cataio a récemment été bien étudié par S. Glaser, *Il Cataio. Die Ikonographie einer villa im Veneto*, Munich, Deutscher Kunstverlag, 2003 ; voir aussi I. Jaffé, *Zelotti's Epic frescoes at Cataio, The Obizzi Saga*, New York, Fordham University Press, 2008. La monographie sur Zelotti apporte peu d'éléments : K. Brugnolo Meloncelli, *Battista Zelotti*, Milan, Benenice, 1992, part. p. 20-21 et p. 121-123.

<sup>46</sup> S. Glaser parle de « Kastellvilla ». *Il Cataio, op. cit.*, 2003, p. 90. La première partie de la monographie est d'ailleurs consacrée au caractère militaire du bâtiment.

d'une vingtaine de batailles sur les 40 fresques dynastiques, des combats étaient également représentés sur la façade extérieure du bâtiment. Ces « caprices », aujourd'hui illisibles, servaient à indiquer la fonction militaire du commanditaire, le feudataire Pio degli Obizzi, et la nature du bâtiment de pouvoir<sup>47</sup>. Alors que la demeure jouit d'une vue exceptionnelle et s'inscrit dans un paysage agréable, comme le veut la typologie de la villa, les signes symboliques du pouvoir, et notamment la surreprésentation de l'iconographie de la bataille, l'apparentent au palais noble, au château ou même à la forteresse<sup>48</sup>.

### 3) Entre standardisation et surenchère

Les huit décors que nous avons sélectionnés sont peints entre les années 1550 et les années 1580 et appartiennent à une période très féconde pour l'élaboration de grands décors. Leurs commandes extrêmement rapprochées témoignent de l'intensification des pratiques de décoration palatiale. Cette quasi systématisation du grand décor, où la salle des Fastes prend place, s'accompagne d'une certaine concurrence iconographique qui conduit à la réalisation de décors aux thématiques proches. Toutefois, cette standardisation nouvelle s'accompagne d'une recherche constante de surenchère qui traduit une compétition entre les différents commanditaires : il faut tenir son rang à la fois *avec* et *contre* les autres, en montrant son appartenance à la caste, tout en se distinguant par un degré supérieur de faste. Comme le dit Jérémie Koering, « outre une distinction verticale qui aurait pour fonction de démarquer le prince de ses sujets, la magnificence permettrait d'opérer un rapprochement horizontal entre le prince et ses pairs »<sup>49</sup>.

La multiplication des décors des Fastes s'inscrit, comme l'a montré Julian Kliemann<sup>50</sup>, dans les rapports étroits de connaissance et de compétition entre ces différentes familles de la péninsule : ces différents décors, commandés par les Médicis, les Farnèse, et ensuite par des familles de moindre importance, les Vitelli, les Rossi notamment, sont décidés et élaborés en directe concurrence les uns des autres ; la succession de ces commandes illustre ainsi les

---

<sup>47</sup> « (Pittura) fatta a fantasia (...) Il Maestro le fece à voglia sua, mescolando insieme fatti, et historie esterne, et di Romani, et qui all'ultimo grado, guerre et vittore de'nostri tempi con infedeli, et fra Christiani ». Betussi les distingue bien des batailles dynastiques présentes à l'intérieur qui ont un *sens* plus profond. G. Betussi, *Ragionamento*, op. cit., f°11r.

<sup>48</sup> Betussi parle du « théâtre merveilleux du site ». « Un mirabile teatro ». Ibid., f°7r. L'éloge du lieu revient à plusieurs reprises dans le dialogue, notamment, f°74r ou 124r. S. Glaser commente justement : « Dazu verstärkte sie den militärischen Charakter des Gebäudes durch die Darstellung von Schlachten. ». *Il Cataio*, op. cit., 2003, p. 62.

<sup>49</sup> J. Koering, *Le Prince en représentation*, op. cit., p. 57.

<sup>50</sup> J. Kliemann, *Gesta dipinte*, op. cit., 1993, chap. 2 et 3. Nous renvoyons à son étude sur ce point.

rapports politiques et familiaux entre ces commanditaires : ils témoignent des rapports d'alliance ou au contraire de rivalité, entre ces familles ou certains de leurs membres. L'humaniste Giuseppe Betussi, décrivant le Cataio dans son *Ragionamento*, cite ainsi le palais Farnèse et le palais des Rossi mais annonce immédiatement que la demeure des Obizzi prétend à un faste supérieur<sup>51</sup>. Les décors Médicis et Farnèse se répondent ainsi par une démesure croissante ; le duc Guglielmo Gonzaga est souvent allé à la villa du Cataio<sup>52</sup> et il appellera d'ailleurs le peintre Zelotti, qui en a peint les fresques, à Mantoue comme architecte. Paolo Vitelli, commanditaire du décor de Città di Castello, est au service des Farnèse à Parme, tandis que son frère Chiappino est au service de Cosme de Médicis<sup>53</sup> ; un des Vitelli est l'époux d'une Rossi et le décor des Fastes Vitelli peut ainsi se concevoir en écho aux décors Rossi comme Médicis. Les réseaux politiques, militaires, sociaux et familiaux instaurent ainsi un horizon commun, qui stimule la généralisation du décor des « Fastes » consacrés aux ancêtres, sans cesse traité avec une ambition croissante, parallèle au renforcement d'un débat sur la noblesse. Démontrer la noblesse de sa famille passe alors de manière privilégiée par l'évocation de son ancienneté comme de sa vertu : le décor des Fastes, qui associe histoire familiale et hauts faits, permet idéalement de combiner les deux thématiques et s'inscrit ainsi dans une dynamique contemporaine similaire avec la parution de nombreux ouvrages généalogiques<sup>54</sup>.

Cette émulation entre les familles pour faire réaliser un décor égal, si ce n'est supérieur, pousse d'ailleurs les commanditaires à s'adresser aux mêmes artistes : s'il s'agit d'avoir un décor de même qualité que les autres, voire de les surpasser, le fait de recourir à un artiste qui a déjà réalisé ce genre d'entreprise est un gage de sécurité, d'autant plus nécessaire que ces grands décors sont de vastes entreprises, décisives pour le rayonnement symbolique de la famille : si les familles les plus puissantes peuvent s'attirer les artistes de premier plan, comme Taddeo Zuccaro pour les Farnèse et Tintoret pour les Gonzague, on observe chez les familles de rang secondaire la présence des assistants des chantiers principaux, qui deviennent maître

---

<sup>51</sup> G. Betussi, *Ragionamento*, *op. cit.*, f°14r.

<sup>52</sup> D. Sogliani, « Guglielmo Gonzaga fra gusto dell'antico e modernità. Rapporti artistici, acquisti e mercato (1563-1587) », dans *Gonzaga. La celeste galeria. L'esercizio del collezionismo*, R. Morselli (dir.), Milan, Skira, 2002, p. 331-339, p. 332.

<sup>53</sup> C. Galasso parle ainsi du « caractère décisif du modèle farnésien » dans la décoration des Vitelli et d'une « appropriation par les familles alliées des Farnèse de leur pratique de l'image autocélébrative ». « *Maestri di contado e pittori foresti : i soffitti intagliati e dipinti di Palazzo Vitelli a Sant'Egidio in Città di Castello* », dans *Soffitti lignei, convegno internazionale di studi*, L. Giordano (dir.), Pise, ETS, 2005, p. 111-145, citations p. 124-125 et 143.

<sup>54</sup> C. Donati, *L'idea di nobiltà in Italia : secoli XIV-XVIII*, *op. cit.*, 1988 ; R. Bizzocchi, « La culture généalogique dans l'Italie du XVI<sup>e</sup> siècle », *Annales. Economies, Sociétés, Civilisations*, 46.4, 1991, p. 789-805 et du même, *Généalogies fabuleuses : inventer et faire croire dans l'Europe moderne*, Paris, Éditions rue d'Ulm, 2010.

d'œuvre dans les décors un peu plus périphériques. Prospero Fontana<sup>55</sup>, engagé par Paolo Vitelli à Città di Castello, appartenait à l'équipe de Vasari pour le décor du Palazzo Vecchio de Florence ; Niccolò Circignani<sup>56</sup>, qui réalise le décor de Castiglione del Lago pour le fils d'Ascanio della Corgna, faisait également partie de l'équipe de Fontana en Ombrie. Jacopo Bertoja qui peint le Salon des Rossi avait travaillé à Caprarola et connaissait donc bien les fresques des Farnèse...<sup>57</sup> L'établissement de certaines formules narratives dans les compositions est ainsi partiellement le fruit d'une circulation des artistes ou de leurs modèles entre les différentes commandes.

La compétition entre les familles donne lieu à une surenchère dans la mise en espace et dans l'iconographie des Fastes familiaux : si la plupart de ces décors ornent la salle principale du palais (Vitelli, Rossi, Della Corgna, Farnèse), on trouve également des cycles qui se déploient en séquence dans un appartement, privilégiant une logique exhaustive à une logique synthétique. Les Médicis développent ainsi dans l'appartement de Léon X une série de biographies, où chaque salle est consacrée à un ancêtre : l'ampleur du propos consacré à chacun compense leur nombre relativement limité et permet de pallier la nouveauté relative de la famille parmi les dirigeants d'une puissance régionale<sup>58</sup>. Quand il n'y a qu'une seule salle, la surenchère apparaît dans la taille et la richesse de l'ornement de cet espace de représentation : ainsi le salon des Rossi à San Secondo **fig.87** surprend par son ampleur<sup>59</sup> : À Caprarola **fig.83** de même, des stucs rehaussent l'effet fastueux des peintures sur le plafond.

La concurrence symbolique se traduit également dans l'iconographie avec la multiplication des scènes narratives : Betussi se vante de présenter « entièrement à nos yeux les hauts faits (...) » de « dix-huit générations successives et en descendance directe qui s'enchaînent jusqu'à Pio Enea »<sup>60</sup>. C'est donc à la fois le nombre de scènes, mais aussi le nombre d'ancêtres et de générations qui est mis en évidence. Le cas de la villa du Cataio, où les quarante scènes peintes occupent six salles **fig.110-129**, est ainsi véritablement exceptionnel, et

---

<sup>55</sup> Giulia Daniele prépare une monographie sur le peintre dans le cadre d'une thèse à l'université La Sapienza de Rome. C. Rosini, *Dietro la moda delle grottesche. Prospero Fontana e Paolo Vitelli*, Città di Castello, Cassa di Risparmio di Città di Castello, 1986, p. 101 ss

<sup>56</sup> Sur le palais della Corgna, G. Saponi, « Artisti e committenti sul Lago Trasimeno », *Paragone Arte*, 393, 1982, p. 27-61. Walter Pagnotta prépare une monographie sur le palais et ses décors.

<sup>57</sup> J. Kliemann, *Gesta dipinte*, op. cit., 1993, p. 80. C. Conforti (dir.), *La Rocca dei Rossi a San Secondo Parmense, un cantiere della grande decorazione bolognese del Cinquecento*, Parme, PPS, 1995.

<sup>58</sup> La construction complexe des appartements du Palazzo Vecchio montre alors la combinaison du modèle iconographique dynastique avec le modèle biographique : une salle étant dédiée à chacun des ancêtres de la famille. J. Kliemann, *Gesta dipinte*, op. cit., chapitre 3, . 69-77.

<sup>59</sup> La salle ferait d'après les informations qu'on a pu recueillir 1200m<sup>2</sup> pour un palais qui en compte 3000 : tous les murs et la voûte immenses sont couverts de décors à grotesques.

<sup>60</sup> « Si appresent(i)no intieramente i loro fatti à gli occhi nostri » / « Diciotto successioni d'età et per dritta linea tutti quelli che si seguono fino à Pio Enea ». G. Betussi, *Ragionamento*, op. cit., f°13v et 35v.

la publication du dialogue de Betussi qui explique le décor paraît comme le dernier acte de cette entreprise exceptionnelle. Par leur démesure, plusieurs de ces décors ont ainsi été qualifiés de « royaux ». L'étranger qui vient visiter la villa du Cataio s'étonne : « on dirait plutôt un édifice royal plus qu'une demeure privée »<sup>61</sup>, tout comme le palais des Rossi, où Sansovino dit qu'ils vivent « plus comme des rois que comme (des) seigneur(s) privé(s) »<sup>62</sup>. Un témoignage du XVII<sup>e</sup> siècle décrit de même le palais Vitelli a Sant'Egidio comme supérieur au canon habituel de l'habitation noble :

« En raison de sa très noble réputation, de la richesse des marbres, du raffinement de ses peintures, de l'industrie merveilleuse de ses très nobles travaux, de la finesse des couleurs, de l'abondance de l'or, de la vision des actions héroïques des Vitelli qui y sont peintes, de la beauté du jardin, de la limpidité des eaux qui apportent un plaisir peu ordinaire aux spectateurs par des fontaines, des bassins, et sous d'autres formes pleines d'ingénieux artifice, par lesquelles elles coulent d'une montagne artificielle, enfin à quiconque le voit – si bien que tous les voyageurs ont pour ambition de le voir – (le palazzo Vitelli) a la réputation d'être, plutôt que le palais d'un noble seigneur, un lieu proprement royal »<sup>63</sup>.

Alors que l'ensemble des pièces de l'étage noble du palais Vitelli sont peintes, seul le décor des Fastes est cité **fig.93**, car le thème militaire contribue particulièrement à ce caractère royal. Dans cette dialectique constante entre imitation et surenchère s'affirment les dynamiques socio-culturelles de la noblesse, entre constitution d'une « caste » symbolique et compétition interne entre ses membres. Si Gérard Labrot a parlé pour le palais de Caprarola de « gigantisme spatial », d'« une extraordinaire inflation de l'image » et d'« une volonté haletante de convaincre », ces expressions reflètent plus largement les dynamiques du décor nobiliaire à partir du milieu du XVI<sup>e</sup> siècle<sup>64</sup>.

---

<sup>61</sup> G. Betussi, *Ragionamento*, f°1r : « si può dir piu tosto una fabrica regia, che privata ».

<sup>62</sup> Les Rossi vivent dans leur demeure « più tosto regalmente che da privato Signore », source citée par J. Kliemann, *Gesta dipinte, op. cit.*, 1993, p. 81.

<sup>63</sup> « Descrizione dell'Illustrissima Famiglia Vitelli di Città di Castello », ASF, Rondinelli-Vitelli, filza I, Inserto 5, fol. 14 citée par J. Kliemann, « Prospero Fontana... », *op. cit.*, 1987, p. 177 : « per la propria fama nobilissima, per la ricchezza de' marmi, per l'esquitezza delle pitture, per l'industria maravigliosa de' nobilissimi lavori, per la finezza de' colori, per l'abondanza dell'oro, per la vista degl'heroici fatti vitelleschi pentovi, per la vaghezza del giardino, per la limpidezza dell'acque che in variati modi apportano non ordinario piacere a risguardanti in fonti, in peschiere et in diverse altre guise artificiose e gustose scaturienti per un monte manufatto e insomma de' chiunque lo vede che tutti li passeggeri ambiscono di vederlo, è riputato più tosto che palazzo di titolato signore un'aula regia ».

<sup>64</sup> G. Labrot, *Le palais Farnèse de Caprarola. Essai de lecture*, Paris, Klincksieck, 1970, p. 54 et p. 41.



## 2. Dire les hommes et voir les actions : les décors de Fastes familiaux

### A. Genèse et structure des Fastes : des figures d'hommes illustres à la geste familiale

Avant de s'interroger sur l'iconographie particulière des scènes de batailles de ces cycles dynastiques, il s'agit de comprendre la logique de leur *invenzione* et les modalités de leur réception. Pour appréhender ces grands ensembles, à la fois dynastiques et narratifs, il convient de s'interroger sur leur genèse car elle détermine leur ambition idéologique et les modalités de leur appréhension. Dans son livre, Julian Kliemann notait une évolution dans le choix et la structure des sujets à thématique historique dans les demeures de pouvoir : il situait les cycles de gestes dynastiques dans la continuité des décors narratifs du *Quattrocento*, d'une portée plus restreinte (un seul personnage ou événement), qui se seraient progressivement élargis à l'évocation de la famille<sup>65</sup>. Depuis les cycles narratifs de chroniques (napolitains notamment) et des cycles biographiques du XV<sup>e</sup> siècle (papes, *condottieri*) jusqu'aux décors dynastiques du milieu du XVI<sup>e</sup> siècle, il observait le passage d'un XV<sup>e</sup> siècle biographique et héroïque (avec des décors consacrés à un individu ou à un événement) à un XVI<sup>e</sup> siècle dynastique<sup>66</sup>. Cette généalogie souligne la filiation avec des décors historiques, eux-mêmes narratifs, mais elle met en retrait une seconde tradition qui se trouve réinvestie dans le décor des Fastes et qui est celle de la célébration héroïque, qui provient de la tradition des figures d'hommes illustres et la tradition du portrait, voire de la galerie de portraits<sup>67</sup>. Les Fastes combinent une conception exemplaire et une conception événementielle de l'épisode historique en associant un personnage de la famille à son action.

---

<sup>65</sup> J. Kliemann, *Gesta dipinte, op. cit.*, 1993, « Gli inizi : dalla cronaca alla biografia » p. 7-34 et « Verso la celebrazione della dinastia », p. 35-66.

<sup>66</sup> *Ibidem*. L'épanouissement progressif des décors à thématique historique, souligné par Kliemann, est récemment confirmé par les conclusions de Jérémie Koering sur les décors du palais ducal de Mantoue où il apparaît que les décors inspirés de la fable mythologique, qui dominent dans la première moitié du *Cinquecento*, laissent place sous le règne de Guglielmo Gonzague à des décors historiques didactiques. J. Koering, *Le Prince en représentation, op. cit.*, 2013, chap. 4 « Représentations : l'art entre poétique, rhétorique et histoire », p. 131-212.

<sup>67</sup> J. Koering, emploie l'expression de « galerie de portraits », *Le prince en représentation, op. cit.*, p. 96. Sur l'opposition entre galerie de portraits et galerie d'actions narratives, cf. T. Kirchner, *Le héros épique, op. cit.*, p. 16-60.

## 1) Le personnage et l'histoire : une narration héroïque

Les événements historiques présentés par le décor comme des actions familiales montrent en effet une alliance entre le personnage et l'histoire. Betussi présentant à son visiteur la villa du Cataio lui annonce : « dans la généalogie et les générations de l'antique famille des Obizzi, on pourra lire les hommes et voir les splendides actions, qu'elle a remportées »<sup>68</sup>, laissant ainsi entendre une association étroite en généalogie et action. La « nomination » des héros s'associe à la « représentation » de leurs actions : le décor des Fastes est donc autant une liste, un catalogue de personnages, qu'un décor qui montre ces figures en acte dans l'histoire<sup>69</sup>. L'expression de Betussi inscrit la représentation du passé dans les décors de Fastes dans une perspective épique puisque la phrase est un pastiche évident du premier vers de l'*Énéide* : « Arma virumque cano... »<sup>70</sup>, « je chante le héros et les exploits ». Elle révèle ainsi comment le *virum*, le héros unique de l'épopée antique, a été remplacé par les multiples *uomini* de la famille.

Dans le projet des *Fastes Gonzague*, la feuille où un schéma résume un projet pour le décor indique à chaque fois la paire d'éléments qui sont associés, le personnage et son action : « Quand il fut fait marquis. Giovanni Francesco » **fig.131**, « Bataille navale de l'Adige. Ludovico » **fig.132**, « Secours de Legnano contre les Suisses. Federico » **fig.133**, « La bataille du Taro. Francesco » **fig.134**<sup>71</sup>. L'événement historique est donné comme attribut au héros familial. Les épisodes historiques peints par Tintoret sont d'ailleurs encadrés par des portraits sculptés de chaque marquis et de leur épouse **fig.130**, placés de part et d'autre de l'épisode où ils apparaissent<sup>72</sup>. Si le décor Gonzague montre une attention à apparier l'histoire et la

---

<sup>68</sup> « Nella Geneologia, et successione della antica famiglia Obizza (...) si potranno leggere gli huomini et vedere gli splendori, che hà riportati ». G. Betussi, *Ragionamento*, *op. cit.*, préface. *Idem* dans autre passage : « non seulement les noms et les hommes les plus illustres qu'ait connue la très ancienne et très noble famille de ce Chevalier, seigneur de ce lieu, mais représente pour nous, de façon linéaire, et par ordre chronologique, la plus grande parties des actions excellentes qu'ils ont faites, les victoires, les distinctions, les titres, et la majorité de leurs gloires, avec les récits et les sources, tels qu'on a pu en enquêtant au mieux les tirer des livres d'histoires, des écrits fragmentaires, et de tout autre mémoire dont il y ait déjà eu un auteur » « Non pure i nomi, et huomini più segnalati, che havut'habbia l'antichissima, et nobilissima famiglia di questo Cavaliere, padrone del luogo, ma ci rappresenta seguentemente, et per ordine, la maggior parte de'fatti egreggiamente operati da loro, le vittorie, i gradi, i titoli, et il più de' loro splendori, con le narrationi, et autorità loro, si come s'è potuto meglio investigare et cavare dalle historie, da' fragmenti de'scritti, et da ogni altra memoria di qual si sia stato auttore ». G. Betussi, *Ragionamento*, *op. cit.*, f°13v-14r.

<sup>69</sup> S. Perceau, *La Parole vive, communiquer en catalogue dans l'épopée homérique*, *op. cit.*, 2002.

<sup>70</sup> Virgile, *Énéide*, I, v. 1.

<sup>71</sup> « Quando fu fatto Marchese. Giovanni Francesco », « Battaglia navale nell'Adige. Ludovico », « Soccorso di Legnano contro (gli) Svizzeri. Federico », « La battaglia del Taro. Francesco ». Document reproduit dans C. Syre, *Tintoretto. The Gonzaga Cycle*, *op. cit.*, p. 17, fig. 4.

<sup>72</sup> Voir les notices de J. Koering, *Le Prince en représentation*, *op. cit.*, 2013, p. 343-345. Sur ce sculpteur, voir A. Bacchi et al. (dir.), « La bellissima maniera » : *Alessandro Vittoria e la scultura veneta del Cinquecento*, cat. exp.

célébration dynastique, dans d'autres décors, l'inflexion sur les figures héroïques est plus marquée et elles prennent parfois le pas sur le récit de l'épisode historique. Betussi présente ainsi le décor du Cataio comme une collection de portraits héroïques, la villa est « décorée d'une longue série d'hommes illustres » (*LONGA SERIE VIRORVM ILLVSTRIVM DECORATA*)<sup>73</sup>. Dans quelques rares cas, où les contraintes matérielles de la salle conduisent à devoir sacrifier une partie de l'image **fig.127-129**, l'ancêtre est même uniquement évoqué par son portrait :

« Comme l'espace était étroit, on voit (Giovanni Obizzi) peint en pied en position de général, qui, tenant à la main le bâton de commandement, semble donner des ordres, avec au-dessus de lui l'étendard de Florence, avec le champ argent au lys de gueules. Apprenez qu'il s'agit de Giovanni Obizzi, grand soldat et homme de guerre, qui fit de notables faits d'armes. Il fut plusieurs fois général de la République de Florence et fut le premier à conquérir pour elle la cité toscane d'Arezzo. À deux reprises, il combattit les Allemands, et triompha d'eux. Ayant été chassé de la ville, il fut rappelé à Lucques dont il défendit vaillamment la liberté, si bien que, par décision publique, les Lucquois lui accordèrent une provision honorable. Ainsi, une seule scène n'aurait pas suffi à montrer en peinture les hauts faits et les preuves de sa valeur, et pour ne pas déranger l'ordre chronologique, on a eu besoin de le représenter seulement dans ce petit espace »<sup>74</sup>.

La figure est selon les mots du lettré, « ce qui importe », « la substance de l'histoire »<sup>75</sup> : les actions militaires où il aurait apparaître peuvent être résumées par le discours de l'orateur, qui

---

Trente 1999, Trente, Tipolitografia Temi, 1999, p. 386-397 et L. Siracusano, « Per Francesco Segala padovano scultore et architetto », *Arte veneta*, 72.2015, p. 77-105.

<sup>73</sup> « D.O.M. QVAS CERNIS HOSPES GENTILITIAS OBICIORVM DEPICTAS IMAGINES EORVMQ ; PRAECLARA FACINORA ET STEMMATA BREVI ELOGIO AC LONGA SERIE VIRORVM ILLVSTRIVM DECORATA ; PIVS AENEAS MAIORVM SVORVM GLORIAE NON IMMEMOR AC POSTERITATI CONSVLENS IN HVNC ORDINEM REDIGI CVRAVIT ANNO MDLXXI AVTH. ET INDAG. IOS. BETVSS. BASS. ». G. Betussi, *Ragionamento*, *op. cit.*, f°32r.

<sup>74</sup> « Per essere lo spatio angusto, si vede in piedi dipinto stare in atto di generale, che co'l bastone in mano par che commandi, et con quello standardo sopra di Fiorenza col giglio rosso in campo bianco, havete a sapere che fu un Giovanni de gli Obizzi, gran soldato, et huomo di guerra, il quale fece notabili imprese. Fù più volte generale della Rep. di Fiorenza, et fù il primo che conquistasse la città d'Arezzo in Toscana per Fiorentini. Due volte fece giornata con Tedeschi, et gli vinse. Essendo fuor'uscito, fù richiamato in Lucca : la cui libertà così valorosamente difese : che, del publico, gli fù da Lucchesi assegnata una provisione onorevole. Onde più d'un quadro non sarebbe stato bastate à dimostrar figurati i fatti et le prove di costui, ma per non alterar l'ordine de' tempi, hà bisognato solamente figurarlo in questo picciolo spatio ». G. Betussi, *Ragionamento*, *op. cit.*, f°96v-97r.

<sup>75</sup> « La sostanza della historia » qui est « quello che importa ». *Ibid.*, f°76r..

guide la visite<sup>76</sup>. Elles apparaissent dans l'inscription accolée à la scène, qui énumère elle-aussi ses hauts faits. Le personnage héroïque, même seul, forme bien une *scène* du cycle à part entière ; le compartiment reçoit à ce titre un cartouche explicatif en latin et un numéro au sein de l'ensemble (ici le 24)<sup>77</sup>. La biographie de l'ancêtre, même si elle n'est pas figurée<sup>78</sup>, est en quelque sorte latente dans le portrait.

Cette primauté ponctuelle de la figure sur l'histoire au sein du décor se retrouve dans les documents sur le Salon des Vitelli : le commanditaire, Paolo Vitelli, donne parfois la consigne de représenter uniquement un portrait de l'ancêtre : « Monseigneur Giulio évêque, et son portrait assis » **fig.94**, ou « Camille, fils de Vitello et son portrait »<sup>79</sup>, sans leur associer d'action particulière, comme c'est pourtant le cas pour tous les autres.

Si les décors de Fastes présentent une certaine analogie avec des décors héroïques, présentant une série d'hommes illustres, leur forme narrative apparaît comme une amplification des histoires présentées dans les *parerga* de ces décors : en effet, certains cycles d'Hommes Illustres, par exemple le décor peint par Giotto au Castelnuovo de Naples, ou la salle dite « des Géants » du palais des Carraresi à Padoue **fig.79**, possédaient des compartiments secondaires qui en figuraient une action sous l'effigie du personnage<sup>80</sup>. Les grands cycles dynastiques du XVI<sup>e</sup> siècle inversent cette hiérarchie entre la scène narrative et la figure au bénéfice de l'action : la galerie *d'uomini famosi* devient donc une galerie d'*actions des ancêtres* (les *Fasti*). Cette évolution des décors d'hommes illustres vers les décors dynastiques narratifs révèle alors un double phénomène : l'abandon progressif des figures d'identification au profit de la figuration directe de soi et, l'amplification de la dimension narrative avec la présence d'une

---

<sup>76</sup> Voir les remarques de J. Koering, « La visite programmée : le rôle de l'orateur dans la réception des grands décors », dans *Programme et invention dans l'art de la Renaissance*, M. Hochmann et al. (dir.), *op. cit.*, p. 353-370.

<sup>77</sup> Même phénomène pour les scènes 13, 33, 34, 37.

<sup>78</sup> L'inscription : « ARETIVM VIRTUTE IOANNIS OBICII ALAMANNI FILII FLORENTINIS SVCCVBVIT BIS EXERCITVI EORVM PRAEFVIT SEMEL ATQVE ITERVM GERMANOS SVPERAVIT ET DE PATRIA BENEMERITVS IN TVTANDA EIVS LIBERTATE ANNO STIPENDIO EX PVBLICO DONATVS FVIT ; IOANNES VILLANIVS IOSEPHVS CIVITALIS ET ALII. ». G. Betussi, *Ragionamento*, *op. cit.*, f°97v. Les multiples attributs évoquent déjà cette biographie implicite : l'étendard au lys rappelle son engagement pour Florence et équivaut à une scène d'investiture ; son costume militaire, son bâton de commandement et son regard fier annoncent une évidente valeur au combat et des batailles furieuses, qu'on imagine évidemment victorieuses, qui ont suivi.

<sup>79</sup> « Monsignore Giulio Vescovo : il suo ritratto in una sedia. » (mention finalement rayée) et « Camillo figliolo de Vitello col suo ritratto ». J. Kliemann, « Prospero Colonna und Mitarbeiter im Palazzo Vitelli », *op. cit.*, p. 190.

<sup>80</sup> La salle est refaite au XVI<sup>e</sup> siècle, mais la structure narrative était déjà celle de la version initiale du Trecento G. Bodon, *Heroum imagines, la sala dei giganti a Padova, un monumento della tradizione classica e della cultura antiquaria*, Venise, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, 2009. Au XVI<sup>e</sup> siècle, ce dispositif apparaît notamment dans la salle des Césars au palais ducal de Mantoue, où une scène narrative complète le portrait de chacun des empereurs. Sur l'iconographie des parois de la salle, cf. J. Koering, *Le Prince en représentation*, *op. cit.*, p. 282-292.

action du personnage. Les deux différences majeures entre les décors médiévaux héroïques et ceux dynastiques de l'époque moderne, la personnalisation du discours sur la vertu et l'amplification narrative, révèlent l'une comme l'autre un perfectionnement du dispositif argumentatif du décor nobiliaire.

## 2) De la figure-relais à l'image de soi : la valeur du portrait

Comme le suggérait Betussi, le décor dynastique est conçu au XVI<sup>e</sup> siècle comme un prolongement de la typologie des cycles d'hommes illustres : l'une des principales différences repose dans la représentation directe de soi et partant, dans l'abandon de figures de projection que la famille prenait comme modèle. L'horizon exemplaire du décor nobiliaire, patent dans le cycle de figures héroïques, met ainsi progressivement à son service la pratique de plus en plus systématique du portrait familial, en exploitant la double nature du portrait, à la fois mémorielle et exemplaire. L'insertion croissante des ancêtres dans l'iconographie héroïque palatiale tend à parfaire le dispositif exemplaire que le décor doit produire.

Depuis le Moyen Âge, les décors nobles (à l'instar de certains décors de gouvernement d'ailleurs) privilégient le thème de la vertu mais leur évolution témoigne cependant d'un degré d'incarnation sans cesse croissant : au départ, la forme souvent allégorique de ces décors, avec des vertus personnifiées, laisse place à des figures historiques ou mythiques illustrant ces mêmes valeurs<sup>81</sup>. Dans ces décors d'hommes illustres, qui peuvent prendre diverses formes, notamment celle de la série des Neuf Preux, un rapport d'analogie convie le commanditaire ou le spectateur à une identification idéale à ces personnages, selon la conception largement partagée de l'histoire comme *magister vitae*. Le mécanisme de projection exemplaire sur la figure est parfois explicité et appuyé par des marques explicites : au château de Manta dans le Piémont, les commanditaires, Valerano da Saluzzo et sa femme, sont directement associés aux figures d'Hector et de Penthésilée, reine des Amazones, dans le cycle des Preux et des Preuses

---

<sup>81</sup> J. Kliemann, « Virtus und Adel als Thema in italienischen Fürstenresidenzen des 16. Jahrhunderts », *Leitbild Tugend, Die Virtus-Darstellung in italienischen Kommunalpalästen und Fürstenresidenzen des 14. bis 16. Jahrhunderts*, T. Weigel et J. Poeschke (dir.), Münster, Rhema, 2013, p. 367-383 ; C. Joost-Gaugier, « The early beginnings of the notion of *Uomini famosi* and the *De viris illustribus* in Greco-Roman tradition », *Artibus et Historiae*, 6, 1982, p. 97-115 ; M. M. Donato, « Gli eroi romani tra storia ed exemplum. I primi cicli umanistici di *Uomini famosi* », S. Settis (dir.), *Memoria dell'antico*, vol. 2. *I generi e i temi ritrovati*, Turin, Einaudi, 1985, p. 95-152 ; P. Eichel-Lojkine, *Le Siècle des grands hommes, les recueils de vies d'hommes illustres avec portraits au XVI<sup>e</sup> siècle*, Louvain, Peeters, 2001. Voir aussi P. Morel, « Portrait éphémère et théâtre de mémoire dans les entrées florentines (1565 et 1589) », dans *Il ritratto e la memoria*, C. Cieri Via, A. Gentili et P. Morel (dir.), vol. 2, *op. cit.*, p. 285-333.

grâce à leurs armoiries personnelles, attribuées aux deux héros<sup>82</sup>. Au XV<sup>e</sup> siècle, l'identification exemplaire à ces personnages qui représentent un idéal de comportement s'affirme avec l'insertion de véritables portraits dans des scènes narratives : à Mantoue, le monde chevaleresque arthurien du cycle de Bohort peint par Pisanello contient ainsi plusieurs portraits de la famille Gonzague, cachés au sein des histoires peintes<sup>83</sup>.

Au XVI<sup>e</sup> siècle, l'actualisation du répertoire héroïque permet de s'inscrire encore plus directement dans un panthéon de figures vertueuses. Les Preux ou les héros antiques sont remplacés par de nouvelles séries de figures, portées par le renouveau de la tradition de la biographie, notamment héroïque : en effet, au sein des recueils de vies, les hommes de guerres trouvent une place privilégiée, comme dans les *Elogia virorum bellica virtute illustrium* de Paolo Giovio<sup>84</sup>. Quelques décors d'hommes illustres se concentrent ainsi sur les capitaines comme la salle du même nom, aujourd'hui démantelée, que fait aménager Frédéric II Gonzague au palais ducal de Mantoue, où apparaît une série de bustes d'hommes d'armes contemporains, dont celui de son propre père, Francesco II<sup>85</sup>. Le décor d'hommes illustres, s'il présente désormais des figures historiques récentes, est fondamentalement exemplaire. S'appuyant sur des figures contemporaines, présentées dans des bustes à l'antique – la salle est d'ailleurs surnommée *sala delle teste* – le décor de portraits conserve la mémoire des grands hommes d'armes, mais propose également un modèle à suivre puisque depuis l'Antiquité le portrait a une double fonction mémorielle et exemplaire<sup>86</sup>. La galerie de portraits héroïques rejoue ainsi en partie la fonction des *imagines* antiques, bustes familiaux formés parfois à partir des masques mortuaires des ancêtres, présentes dans l'atrium de la demeure des nobles romains, et qui servaient autant de mémoire physique des ascendants que de figures d'*exempla*<sup>87</sup>.

Comme l'explique Betussi dans le *Ragionamento*, le décor dynastique apparaît ainsi

---

<sup>82</sup> D. Arasse, « Portrait, mémoire familiale et liturgie dynastique : Valeriano-Hector au château de Manta », dans *Décors italiens de la Renaissance*, textes réunis par P. Morel, Paris, Hazan, 2009, p. 66-89.

<sup>83</sup> G. Paccagnini, *Pisanello alla corte dei Gonzaga*, cat. exp. Mantoue, Venise, Electa, 1972 ; J. Woods-Marsden, *The Gonzaga of Mantua and Pisanello's Arthurian Frescoes*, Princeton, Princeton University Press, 1988 ; G. Pasetti, *Il ciclo del Pisanello e la letteratura epica cavalleresca*, Mantoue, Corraini, 1998.

<sup>84</sup> Traduction italienne : *Elogi degli uomini illustri*, F. Minonzo (éd.), Turin, Einaudi, 2006.

<sup>85</sup> Dite aussi *camera delle Teste* (1536-1538). La sélection des onze capitaines évoque en creux les liens précis des Gonzague avec les Habsbourg, garants de leur investiture du territoire mantouan, et privilégie les capitaines avec qui les Gonzague ont directement collaboré. La salle fait écho à celle des Césars (1536-1540), puisque toutes deux comportent onze figures : les capitaines modernes apparaissent comme les successeurs des antiques. Voir notices dans J. Koering, *Le Prince en représentation*, op. cit., p. 273-282 et p. 282-295.

<sup>86</sup> É. Pommier, *Théories du portrait*, op. cit., p. 116-127. « Le portrait mémorial ».

<sup>87</sup> Plin l'ancien, *Histoire naturelle*, livre 35, Paris, Belles Lettres, bilingue ; J. von Schlosser, *Histoire du portrait en cire*, Paris, Macula, 1997 et C. Badel, *La noblesse de l'Empire romain. Les masques et la vertu*, op. cit., p. 30-39, 105-155. La double dimension du portrait est d'ailleurs fondamentalement liée à la famille de la noblesse puisqu'elles seules possèdent ce droit à l'image (*jus imaginum*) : cette pratique des images doit les aider à tenir leur rang par la puissance de l'exemple. Betussi, dans sa dédicace qui signe le décor du Cataio utilise d'ailleurs le terme consacré par cette tradition, les *imagines*. *Ragionamento*, op. cit., f°32r.

comme une extension de la pratique du portrait nobiliaire :

« si de nombreux princes ont enrichi, par le bronze, le marbre ou la peinture, ou cherché à donner vie et éternité à leurs ancêtres, avec des simulacres, des statues, et des images de ceux qui ont précédé, il n'est cependant jamais venu à l'esprit de quiconque d'embrasser si largement (ce sujet), au point de présenter entièrement leurs actions devant nos yeux. »<sup>88</sup>

Si la pratique du portrait individuel comme du portrait familial était déjà fréquente et se développe largement au cours du XV<sup>e</sup> siècle, le cycle dynastique qui s'épanouit à partir de 1550 en apparaît comme la systématisation. Le choix de se prendre soi-même comme sujet du décor est alors le moyen d'assurer avec davantage d'efficacité l'identification exemplaire des nobles au modèle de vertu qui leur est présenté. Dans son traité sur la peinture, Armenini défend la représentation de l'histoire familiale aux dépens de l'histoire ancienne pour des raisons rhétoriques :

« quant aux sujets qui doivent être représentés dans ces histoires (...), je pense qu'il n'y a pas mieux que des sujets relatifs aux vertus morales, afin d'apprendre à être prudent, juste, tempéré et fort en chacune de ses actions, et à être adroit dans leur exécution ; ces vertus se trouvent en abondance dans les histoires romaines, *si du moins les actions mêmes des commanditaires ne pouvaient en offrir elles-mêmes la matière, car ce sont elles qu'il faut privilégier aux autres* »<sup>89</sup>.

L'auteur reste implicite mais la supériorité didactique de la scène familiale semble bien reposer sur sa proximité : le processus d'identification à un modèle héroïque fonctionne d'autant mieux au sujet des ancêtres, dont le spectateur se sent plus proche que de modèles mythiques, littéraires ou antiques d'autant qu'ils ajoutent, au désir de rivaliser avec un modèle glorieux, la contrainte éthique de se rendre digne de ses origines<sup>90</sup>.

---

<sup>88</sup> « Se bene molti Principi, ò di bronzi, ò di marmi, ò di pitture hanno arricchito, ò cercato di dar vita, et eternità à suoi maggiori, con i simulacri, con le statue, et con le imagini de gli antenati, non però è venuto mai in animo ad alcuno di abbracciar tanto, che si appresentino intieramente i loro fatti à gli occhi nostri ». G. Betussi, *Ragionamento*, *op. cit.*, f°13v.

<sup>89</sup> « I soggetti che ci vanno dentro delle istorie (...) non mi ci par meglio che di cose appartenenti alle virtù morali, acciò s'impari a esser prudente, giusto, temperato e forte in ogni sua azione, et nell'essequirle, destrezza : delle quali virtù ne sono abondevoli sopra modo l'istorie romane, se però i proprii patroni non ne progessero materia con i loro fatti illustri, perciò che con quelli si deve prevalere a gli altri ». G. B. Armenini, *De' Veri precetti della pittura*, III, 10, éd. 1988, p. 213. Nous soulignons. Le conseil est donné à propos des décors de frise, toutefois on peut penser que le raisonnement vaut également pour les grandes salles de représentation.

<sup>90</sup> C. Badel, *La noblesse de l'Empire romain. Les masques et la vertu*, *op. cit.*, 2005, p. 162.

La décision de Paolo Vitelli de faire placer dans le Salon des Fastes de sa famille une série de bustes à l'antique **fig.98(1) et fig.98(2)**<sup>91</sup> atteste ainsi d'une analogie féconde entre l'exemplarité du portrait et celle des scènes narratives : d'un point de vue symbolique, ces sculptures formaient une collection choisie d'hommes illustres mise en parallèle avec les grands hommes de la famille Vitelli<sup>92</sup>. Le dispositif d'écho entre peinture et sculpture, époque contemporaine et antiquité, héros familiaux et grands hommes, établit alors une filiation imaginaire des uns aux autres, qui compense en partie la nouveauté de la lignée, remontant seulement au XV<sup>e</sup> siècle, et amorce l'héroïsation exemplaire de la famille. Le commanditaire prétend que ces bustes « ne peuvent être mieux accommodés pour (s)a satisfaction dans aucun autre lieu (...) parce qu'ils feront un beau et riche effet dans cette grande salle »<sup>93</sup> : la série de portraits à l'antique est l'une des formes privilégiées du décor exemplaire, capable de susciter l'émulation pour faire perdurer la dignité de la *gens*. La peinture des *actions* des ancêtres en est désormais une forme plus moderne. Dans le Salon Vitelli, elles se rehaussent l'une l'autre.

Les Fastes familiaux héritent ainsi des ensembles héroïques de figures d'hommes illustres (figures en pied ou bustes) et la tradition du portrait familial (peint ou sculpté) dont ils reprennent deux fonctions complémentaires : la fonction rhétorique d'émulation et la fonction mémorielle qui, toutes deux, visent à établir et à perpétuer la noblesse de la famille.

### 3) Faire revivre les actions : usages du registre narratif

Dans le passage du cycle de figures héroïques au cycle dynastique, la personnalisation du discours sur la vertu, avec le recours à l'image directe de soi, se double d'une amplification

<sup>91</sup> Une erreur s'est glissée dans la numérotation continue des figures : il y a deux figures n°98, les deux fresques, celle de la victoire de Vitellozzo à Soriano (fig. 98.1) et celle d'Alessandro présentant ses prisonniers à Cosme I<sup>er</sup> après Montemurlo (fig. 98.2), les deux montrent une niche destinée à recevoir un buste.

<sup>92</sup> Guglielmo Gonzague fait également réaliser la galerie des marbres. D. Sogliani, « Guglielmo Gonzaga fra gusto dell'antico e modernità. Rapporti artistici, acquisti e mercato (1563-1587) », dans *Gonzaga. La celeste galeria. L'esercizio el collezionismo*, R. Morselli (dir.), Milan, Skira, 2002, p. 331-339, p. 332-333 et également F. Rausa, « *Li disegni delle statue et busti sono rotolate drento le stampe. L'arredo di sculture antiche delle residenze dei Gonzaga nei disegni seicenteschi della Royal Library a Windsor Castle* », dans *ibid.*, p. 67-92.

<sup>93</sup> Le commanditaire prévoyait d'en installer sept, au-dessus des portes et sur la cheminée. « Le quattro teste di marmo ; le maggiori si mettino in quel modo che dice messer Prospero perché faranno un bello e ricco vedere in quella gran sala ; non si possono accomodare in luogo nisuno a mia satisfatione meglio, mi contento si mettino in quel modo che mi scrive ». J. Kliemann, « Prospero Colonna und Mitarbeiter im Palazzo Vitelli », *op. cit.*, 1987, p. 190. Plus loin dans sa lettre, le commanditaire reprend l'idée que les statues et les « têtes » conviennent aux grandes salles et aux loggias. (« io ne ho piacere perché le teste di marmo fanno un bel vedere ne li luoghi grandi (...) Io che son stato per il mondo ve dico fanno un bel vedere le statue et le teste con li busti per le sale e per le loggie »). Pour la mention des loggias, peut penser que Paolo a ici en tête l'exemple de la villa del Principe à Gênes où la loggia degli Eroi, peinte par Perino del Vaga, montre un décor dynastique avec des portraits des ancêtres Doria. Sur les décors de loggias, G. B. Armenini, *De' Veri precetti della pittura*, III, 9, p. 204-208.



du registre narratif, qui abandonne la présentation inanimée des personnages au profit d'une *mise en action* des figures. Comme le disait Betussi, il y a bien une gradation entre des cycles qui montrent des figures seules et d'autres où les « actions (sont) présent(ées) entièrement devant nos yeux »<sup>94</sup>. Si le développement du récit permet d'employer le témoignage de l'histoire au profit de la démonstration de noblesse, la multiplication des actions selon une structure majoritairement paratactique permet de créer un dispositif agissant sur le spectateur de manière extrêmement efficace.

### **Le récit, preuve de l'histoire**

La puissance de re-présentation de l'image confère au cycle peint un pouvoir de conviction car la vertu des figures est montrée par le décor. La visibilité des hauts faits devient la preuve de l'effectivité de la vertu et le support de sa reconnaissance symbolique par le spectateur. Ce développement historique du décor enrichit de manière assez logique l'évolution des décors d'hommes illustres dès lors qu'il s'applique aux membres d'une famille noble : si la vertu des grands hommes, héros antiques ou littéraires, faisait consensus, celle des « héros » familiaux doit être prouvée par des exemples, de manière parfois d'autant plus forte chez les familles mineures, qu'elles cherchent une reconnaissance supérieure à leur importance réelle<sup>95</sup>. Le décor de la villa du Cataio montre ainsi une conception de l'image historique comme preuve de noblesse :

« Afin que quand il arrivera, qu'une personne malintentionnée, ou ignorante, s'oppose à votre grandeur, et qu'elle tienne les dignités et les titres de vos ancêtres pour des fables de bonne femme, vous puissiez lui expliquer que vous n'avez jamais eu besoin de mendier votre gloire auprès de quiconque »<sup>96</sup>

En historien – et ici en avocat – Betussi présente ainsi les actions passées des Obizzi comme autant de preuves pour arriver à la sanction de la noblesse par le visiteur. Les fresques se donnent ainsi comme une mise en image des archives familiales, où marques de noblesse, droits et récompenses ou exploits sont alignés. La vérité d'un épisode est cependant bien moins la

---

<sup>94</sup> « si appresent(a)no intieramente i loro fatti à gli occhi nostri ». G. Betussi, *Ragionamento*, *op. cit.*, f°13v.

<sup>95</sup> Sur la figure de Pio Enea degli Obizzi, S. Glaser, *Il Cataio, Die Ikonographie einer Villa im Veneto*, *op. cit.*, p. 15-27.

<sup>96</sup> « Acciò quando averrà, che alcuno malevolo, ò ignorante si opponga alla grandezza sua, et che femini per favole le dignità et i gradi de' suoi Maggiori, possa chiarigli di non haver havuto bisogno con nessuno di gloria mendicata ». G. Betussi, *Ragionamento*, *op. cit.*, préface.

condition de sa représentation que l'horizon que la scène cherche à produire. Le décor des Fastes repose en partie sur un processus tautologique : si la scène est représentée, elle est vraie. Cependant, cette capacité structurelle de persuasion peut être soupçonnée et les documents des décors dynastiques évoquent souvent le spectre de l'incrédulité, voire de la jalousie du spectateur<sup>97</sup>. D'ailleurs les commanditaires revendiquent parfois la vérité d'un fait avec agressivité comme Paolo Vitelli, intransigeant sur l'iconographie de la scène **fig.96** où son ancêtre reçoit l'investiture du duché de Gravina :

« J'ai avec moi les privilèges du roi Charles [VIII] et non de Montpensier quand il accorda à Camille l'investiture pour Gravina et d'autres États, *et c'est ça qu'il faut représenter, parce que c'est la vérité, et si vous ne le croyez pas, je vous ferai montrer ces privilèges.* »<sup>98</sup>

Si les images peuvent être des « preuves », elles ne suffisent cependant pas, voire elles peuvent alimenter le soupçon : le visiteur, remarquant la « si belle apparence de vérité » [*tanto bel colore di verità*] des épisodes de la villa Cataio<sup>99</sup>, demande en effet à son guide si « les actions, les honneurs et l'histoire de cette famille sont authentiques »<sup>100</sup>. Plus on avance dans le XVI<sup>e</sup> siècle, plus les décors dynastiques multiplient les éléments de justification interne au sein du décor : une historicisation de la forme des décors tend à présenter la scène narrative avec plus de preuves de sa véridicité<sup>101</sup>. Les décors de Fastes, de matrice héroïque, présentent ainsi une volonté stratégique d'historicisation des sujets mais aussi des modalités de présentation et de narration des histoires.

---

<sup>97</sup> Betussi cite une anecdote où des visiteurs auraient contesté la noblesse de la maison des Este car le texte de leurs hauts faits aurait cité les inscriptions épigraphiques, des antiquités, et des auteurs étrangers, « *sans y mettre les références précises et les mots mêmes* ». (« *senza mettervi i luoghi, et le parole* »). *Ibid.*, f°37v. Il y a bien surenchère dans la présentation du caractère historique du programme : pour le programme du palais des Doges après 1577, les sources historiques dont sont tirés les sujets sont mentionnées par G. Bardi, dans la *Dichiarazione* mais ne sont pas citées littéralement. Cf. *infra*, chap. 4. Déjà évoquée à la fin de la dédicace, la question de la vérité-même des faits fait particulièrement l'objet des f°36v-37r, 62v, 102r. Sur la mise en place de procédé de persuasion didactique par l'image historique : J. Koering, *Le Prince en représentation*, *op. cit.*, p. 175-196.

<sup>98</sup> « *Appresso di me sono i privilegi del Re Carlo, et non di Monpensieri quando egli investi Camillo di Gravina et de quelli altri stati : et cusì si faccia, perché la verità è così et se non lo credete ve farò mostrare i privilegii* ». Nous soulignons. J. Kliemann, « Prospero Colonna und Mitarbeiter im Palazzo Vitelli », *op. cit.*, 1987, p. 190. Reproduit en annexe. Le personnage évoqué est Gilbert de Montpensier qui accompagne Charles VIII en Italie.

<sup>99</sup> *Ibid.*, f°36v.

<sup>100</sup> « *se (...) sono autentici i fatti, gli honori, et la historia di questa famiglia* » *Ibid.*, f°36v. Betussi répond de manière détournée à cette pointe de soupçon en disant que seul un poète supérieur à Homère et Virgile aurait pu les inventer – il ne justifie donc leur caractère historique qu'en faisant preuve de (fausse) modestie pour lui-même. En se comparant implicitement aux deux poètes épiques, l'érudit pointe l'ambiguïté de ces cycles dynastiques où le panégyrique historique est tel que le propos du décor s'apparente à un catalogue d'exploits épiques plus qu'à une histoire vraisemblable.

<sup>101</sup> J. Koering, *Le Prince en représentation*, *op. cit.*, p. 175-196 sur les évolutions à la fois théoriques de cet enjeu et les méthodes d'élaboration de la commande à travers une échange fréquent entre peintre et commanditaire.

Les décors multiplient ainsi d'abord les preuves externes destinées à légitimer le contenu des images narratives : l'apparition de *tituli* dans les décors dynastiques, à Caprarola **fig.83-86**, mais aussi chez les Vitelli **fig.93-99**, au Palazzo della Corgna **fig.100-108** et au Cataio **fig. 109-129** également, créent un « effet de preuve », en identifiant l'événement et en ayant l'air de lui donner l'autorité d'un écrit historique. Le procédé est même poussé à son comble à la villa du Cataio<sup>102</sup> puisque les cartouches latéraux des scènes énoncent même les sources d'où l'érudit a tiré l'épisode. Si la référence est indiquée sur l'image, les documents, d'origine diverses (livre d'histoire, chronique, archives...) sont cités *in extenso* dans les *Ragionamenti* qui, plus qu'un dialogue ekphrastique deviennent parfois un pur ouvrage d'érudition généalogique<sup>103</sup>. Cet affichage des sources, scrupule philologique en apparence, constitue un dispositif (parfois entièrement factice)<sup>104</sup> destiné à garantir l'irréfutabilité de la noblesse familiale puisque l'inscription des références dans des cartels autour des images paraît un équivalent figuré de la méthode historique.

Des preuves « internes » tendent également à être incluses dans la représentation même de l'histoire, notamment pour la description des lieux et des portraits qui ajoutent une qualité véridique aux images et tendent à assurer la persuasion du spectateur quant à l'action en elle-même – on y reviendra plus loin. Ainsi, Sangiorgio demande de corriger la position des canons dans telle bataille des *Fastes Gonzague*, alors que la scène adjacente est forgée de toute pièce<sup>105</sup>. Le scrupule historique appliqué à quelques éléments très restreints du décor accrédite l'ensemble de la représentation. Dans le *Ragionamento*, Betussi va même jusqu'à mettre en abyme dans le dialogue sa démarche prétendument objective : pour la 5<sup>e</sup> scène du cycle **fig. 113**, il avoue avoir trouvé une contradiction entre les sources et se vante d'avoir demandé au peintre de placer en retrait le personnage de manière à ne pas le montrer dans une action qu'il

---

<sup>102</sup> S. Glaser, *Il Cataio, Die Ikonographie einer Villa im Veneto, op. cit.* : voir les commentaires des différentes fresques et l'examen des sources citées.

<sup>103</sup> La description de chaque épisode est suivie par la mention des sources convoquées, où Betussi cite non seulement le titre de la source manuscrite ou imprimée et le passage en question, mais aussi le lieu où il l'a consultée, et parfois même l'étagère, le rayon et la couleur de la reliure de l'ouvrage ! « Sono non pure gli auttori, ma i luoghi, dove si trovano, con le istresse parole cavate da loro, che toccano et parlano de'fatti et di ciascuna impresa, che qui è stata rinovata et dipinta, accio che non rimanga, ne che mai dire, ne che piu desiderare da nessuno ». *Ibid.*, f°38v. « E à fine che si muova ogni dubbio di tutte queste autoritadi, delle quali s'è fatto con grandissima fatica, et industria raccolta, si hà a stenderne, per ordine scrittura, che possa à chi vorrà chiarirsene, renderne ogni sodisfattione. », G. Betussi, *Ragionamento, op. cit.*, f°55r. Sur l'usage de l'histoire dans le discours généalogique, voir R. Bizzocchi, *Généalogies fabuleuses : inventer et faire croire dans l'Europe moderne, op. cit.*, 2010.

<sup>104</sup> S. Glaser, *Il Cataio, Die Ikonographie einer Villa im Veneto, op. cit.* : voir les commentaires des différentes fresques et l'examen des sources citées.

<sup>105</sup> C. Syre, *Tintoretto. The Gonzaga cycle, op. cit.*, 2000, document 11, p. 241.

n'a pas commise, puisque les sources n'étaient pas claires...<sup>106</sup>. Ce « conditionnel » de l'image tend là encore à masquer que des manipulations de bien plus grande ampleur sont à l'œuvre : en étant précis sur quelques motifs ponctuels, ou en jouant l'honnêteté la plus totale sur certains points, c'est la vérité de l'ensemble de l'*invenzione* qu'on évite de laisser questionner.

### La place de la narration dans le *spartimento*

Largement subordonnée à d'autres registres du décor – allégorique, héroïque ou ornemental<sup>107</sup> – la narration tend progressivement à s'imposer comme le registre principal. La crédibilité historique de la scène peinte croît en effet dès lors que les niveaux d'enchâssement successifs (tapisseries feintes, dispositifs de mise en abyme) diminuent. La porosité entre les registres allégorique, narratif et ornemental, qui caractérisait les décors maniéristes régresse au profit d'une présentation plus claire du registre narratif. Si ce mouvement de simplification du *spartimento* est un phénomène plus général, il contribue dans les décors dynastiques où s'impose une forme paratactique simple, qui renforce le caractère vraisemblable des histoires.

Premier des décors de Fastes dynastiques qu'on étudie ici, celui des Farnèse au palais de Caprarola subordonne le récit historique aux personnages héroïques qui organisent les deux parois : comme l'ont bien montré Julian Kliemann et Philippe Morel, le Salon Farnèse peint par Salviati, dans le palais du cardinal Ranuccio Farnèse à Rome, obéit à une logique fondamentalement épique qui repose sur une *invenzione* très synthétique<sup>108</sup>. Le propos dynastique sur la famille Farnèse n'est pas développé de manière exhaustive mais se concentre sur un face-à-face entre deux parois **fig.80 et fig.81** dominées en leur centre par deux figures héroïques, l'une figurant l'ancêtre fondateur mythique des Farnèse, Ranuccio, et l'autre le pape Paul III. Cette symétrie doit s'interpréter à la lumière du modèle de l'*Énéide*, qui trace en

---

<sup>106</sup> « Pour authentifier le fait et la mémoire de cette peinture, il suffit qu'il apparaisse que Luigi degli Obizzi est celui qui a libéré le Pape » « Basta che in quanto per autenticare il fatto et la memoria di questa pittura, sia chiaro Luigi degli Obizzi essere stato quello che liberasse il Pontefice ». G. Betussi, *Ragionamento*, *op. cit.*, f°53v-55v. Même phénomène pour la scène 27 où Betussi est moins sûr de ses sources, la bataille est donc représentée à une échelle plus petite, et Thomaso, reconnaissable à son panache, est d'une taille réduite. *Ibid.*, f°109r-111r. Sur l'étude de l'usage correct ou non des sources par Betussi, voir S. Glaser, *Il Cataio, Die Ikonographie einer Villa im Veneto*, *op. cit.*

<sup>107</sup> Pour reprendre la typologie établie par P. Morel, qui distingue quatre registre principaux : narratif, héroïque, allégorique et ornemental. « Fonction des systèmes décoratifs et de l'ornement dans l'*invenzione* maniériste : réflexions autour de Francesco Salviati », dans *Programme et invention dans l'art de la Renaissance*, M. Hochmann et al. (dir.), *op. cit.*, 2008, p. 285-306.

<sup>108</sup> J. Kliemann, *Gesta dipinte*, *op. cit.*, 1993, p.51-55 ; C. Strinati et I. Walter, *La Dignità del Casato, Il Salotto Dipinto di Palazzo Farnese*, Rome, Edizioni dell'Elefante, 1995 et P. Morel, « Fonction des systèmes décoratifs et de l'ornement dans l'*invenzione* maniériste : réflexions autour de Francesco Salviati », *op. cit.*, p. 296-297.

racontant les hauts faits du héros troyen une ligne généalogique et politique qui va jusqu'à Auguste, son descendant<sup>109</sup>. Les attributs placés au pied de la figure héroïque de Ranuccio instaurent en effet un parallèle direct avec l'épopée virgilienne : une souche (*stirps*) thématise métaphoriquement l'idée de la descendance familiale et le bouclier qui y est accroché évoque directement celui d'Énée décrit au chant VIII de l'épopée où apparaît gravée de manière prophétique l'histoire de Rome jusqu'à l'avènement d'Auguste<sup>110</sup>. De manière analogue, à partir de cette figure de l'ancêtre et de cet attribut proleptique, l'ensemble du Salotto introduit les épisodes narratifs des parois, comme les étapes d'un destin, menant de manière nécessaire de cet ancêtre, Ranuccio, à Paul III, son personnage symétrique, figure en qui la famille trouve elle aussi une forme d'apothéose<sup>111</sup>. C'est donc la structure même de la salle qui porte l'interprétation épique et célébrative de la famille et l'intelligence du décor dynastique suppose dans ce cas original, au-delà d'une magnificence qui fait sens de manière immédiate, une appréciation intellectuelle et érudite, qui reste abstraite. Les histoires principales, peu nombreuses, auxquelles des ouvertures architecturées nous donnent accès, restent subordonnées à ces figures principales. Bien que les histoires soient placées dans une relation transitive avec le spectateur, l'enchâssement du niveau narratif derrière les personnages héroïques et la présence intense des registres allégoriques et ornementaux tient les histoires à distance, affaiblissant leur potentiel de persuasion.

Les décors de Fastes familiaux postérieurs adoptent généralement des structures bien moins hiérarchisées, où le registre narratif voit sa part augmenter à la fois en taille et en nombre, au détriment des autres registres. Dès le décor de Caprarola, les Farnèse adoptent un mode de relation plus direct avec le spectateur. Le registre allégorique ou la décoration ornementale sont rejetés au plafond et non placés en interaction directe avec les histoires placées sur les parois, présentées sous la forme de tapisseries feintes<sup>112</sup>. À hauteur du regard, le cadre introduit ici moins une distance avec les événements historiques qu'un ennoblissement de leur contenu<sup>113</sup>.

Le caractère très synthétique du décor du Salotto Farnèse tend à être remplacé par des évocations beaucoup plus exhaustives de la famille : la « typologie » épique du Salotto Farnèse entre deux figures héroïques imposait un résumé de l'histoire familiale, présentée plus comme

---

<sup>109</sup> *Gesta dipinte*, op. cit., 1993, p. 54.

<sup>110</sup> Virgile, *Enéide*, VIII, v. 626-731.

<sup>111</sup> P. Morel parle justement d'un « Enée farnésien et un Paul III augustéen ». « Fonction des systèmes décoratifs et de l'ornement dans l'*invenzione* maniériste : réflexions autour de Francesco Salviati », dans *Programme et invention dans l'art de la Renaissance*, M. Hochmann, J. Kliemann, J. Koering et P. Morel (dir.), op. cit., p. 297.

<sup>112</sup> Au Cataio, il y a des allégories au-dessus des portes, mais elles sont liées de manière très lâche à l'appréciation des scènes narratives et n'en sont pas des commentaires directs.

<sup>113</sup> On observe que les événements plus anciens au plafond sont montrés comme des *quadri riportati*.

une perspective que comme un parcours véritablement retracé sous les yeux du spectateur ; les décors postérieurs présentent un plus grand nombre d'ancêtres : dix scènes narratives au Salotto, mais vingt-trois à Caprarola, douze chez les Rossi, vingt-deux scènes chez les Vitelli, quarante chez les Obizzi et le nombre d'ancêtres évoqués croît également en proportion (même si quelques ancêtres se voient consacrer plusieurs scènes)<sup>114</sup>. En conséquence, le décor tend alors à se faire de plus en plus paratactique : l'évocation généalogique, quand elle prend de l'ampleur, s'épanouit mieux dans une disposition accumulative sans hiérarchisation interne, où elle construit une histoire linéaire d'une histoire. Dans les décors des Vitelli, des Rossi, des Obizzi, des della Corgna, les histoires prennent place dans des compartiments juxtaposés ; les registres allégoriques ou héroïques disparaissent ou deviennent plus discrets ou bien sont rejetés au plafond et non placés en interaction directe avec les histoires placées sur les parois<sup>115</sup>. Chez les Vitelli et les Rossi, les scènes sont présentées sous formes de tapisseries feintes, qui sont accrochées au mur et forment une décoration continue. L'alignement des épisodes semble se déployer sans commentaire extérieur au profit d'une pure « monstration » sans instance supérieure de commentaire ou d'exégèse.

La forme paratactique met en valeur l'énumération des différentes ancêtres et semble d'ailleurs le meilleur moyen spatial d'exprimer la continuité généalogique et historique<sup>116</sup> : elle rappelle à cet égard les énumérations dynastiques présentes dans l'épopée. Forme privilégiée de la communication épique, le catalogue généalogique intervient tant dans les épopées antiques que modernes et on le trouve notamment dans plusieurs passages décisifs du *Roland Furieux* où la lignée des Este est révélée de manière prophétique à leurs ancêtres<sup>117</sup>. Au chant III, c'est à travers une succession d'apparitions, que la magicienne Mélissa montre à Bradamante sa descendance : l'évocation des ombres montre alors l'importance d'une dimension visuelle dans le processus de mémorisation généalogique<sup>118</sup>. La succession des générations, visualisée par les

---

<sup>114</sup> Le visiteur du Cataio reconnaît en fin de parcours « pour ma part, à présent, je suis certain de la valeur et des titres de tous les hommes de cette famille », Betussi lui répond alors : « C'est bien, mais il nous en reste encore à voir ». L'étranger : « Io per me hormai sono chiaro del valore et d'i gradi de gli huomini di questa famiglia ». B : « stà bene. Ma ci resta ancor assai ». G. Betussi, *Ragionamento*, *op. cit.*, f°98r.

<sup>115</sup> Au Cataio, il y a des allégories au-dessus des portes, mais elles sont liées de manière très lâche à l'appréciation des scènes narratives et n'en sont pas des commentaires directs.

<sup>116</sup> L'augmentation du nombre des scènes introduit l'horizon d'une évocation narrative exhaustive de la lignée.

<sup>117</sup> S. Perceau, *La Parole vive, communiquer en catalogue dans l'épopée homérique*, *op. cit.*, 2002.

<sup>118</sup> L'Arioste, *Roland Furieux*, généalogies masculine et féminine des Este, respectivement au chant III, 23-60 et fin du chant XIII 57-74 ; véritables *ekphrasis* aux chant XLII, 73-104 et XLVI, 79-99. Sur ces passages, G. Baldassarri, « *Ut poesis pictura*. Cicli figurativi nei poemi epici e cavallereschi », *La corte e lo spazio ; Ferrara estense*, G. Papagno et A. Quondam (dir.), vol. 2, Rome, Bulzoni, 1982, p. 605-635 ; R. Brusciagli, « L'ecfrasi dinastica nel poema eroico del Rinascimento », *Ecfrasi : modelli et esempi fra Medioevo e Rinascimento*, G. Venturi et M. Farnetti (dir.), 2 vol., Rome, Bulzoni, 2004, vol. 1, p. 269-292 ; C. Donia, *Il « linguaggio delle immagini »*. *Ecfrasi e letteratura figurativa in Giuseppe Betussi*, thèse Université de Padoue, dir. G. Baldassarri,

figures convoquées par la magicienne, rappelle dans la parataxe du poème celle visuelle que proposent les salles des Fastes : « Vois ce premier qui (...), Celui qui vient derrière est ton petit-fils (...), Vois ici Alberto (...) Cet autre est Azzo (...) Vient maintenant Hercule... »<sup>119</sup>... Les cycles dynastiques peuvent ainsi apparaître comme la pérennisation par la peinture de telles pratiques d'énumération dynastique appuyées sur un travail visuel de mémorisation. L'organisation paratactique des scènes dans le décor, qui a une valeur historique et didactique, contribue donc également à la qualité mnémonique du décor, puisque les espaces relativement réguliers dans lequel les personnages sont figurés en actions forment bien comme les lieux de la mémoire où le spectateur peut les placer et les retenir<sup>120</sup>. La simplicité du *spartimento*, sans hiérarchisation, permet « d'apprendre aux uns et de rappeler aux autres » les personnages et les hauts faits de la famille<sup>121</sup>. La visualisation du portrait dans un lieu et son association à une action permet de fixer les ancêtres et la nature narrative des scènes aide probablement à l'efficacité des images frappantes (*imagines agentes*) dont le spectateur doit être touché pour mémoriser. Les décors à thématique dynastique adoptent ainsi une forme largement narrative où la simplicité paratactique de l'organisation des peintures sur les parois offre une « peinture continue d'histoires »<sup>122</sup> qui sert ainsi de dispositif historique (raconter une dynastie), rhétorique (convaincre) et mnémonique (se souvenir) : la lisibilité immédiate et linéaire du décor s'adapte à son caractère historique.

La structure accumulative emporte l'adhésion de manière structurelle, et ce d'autant plus que les faits présentés par le décor paraissent moins médiatisés par les cadres autour des histoires. Au Cataio, les scènes narratives s'ouvrent de manière transitive au sein d'architectures antiques feintes qui donnent accès à la scène sans médiation<sup>123</sup>. Dans les décors des Vitelli, des

---

accessible en ligne, 2016. J. Kliemann semble avoir voulu aborder le sujet, mais la note où il développe sa réflexion manque dans l'édition italienne. *Gesta dipinte*, *op. cit.*, 1993, p. 31, note 93 p. 34 manquante.

<sup>119</sup> Dans ces extraits, l'image, même sous forme d'ombre, permet par sa force visuelle de donner vie à la prophétie, puisque dans la diégèse de l'épopée, c'est évidemment l'ancêtre qui découvre sa descendance de manière prospective – alors que le lecteur se trouve placé dans la position inverse de redécouvrir la lignée de ses ancêtres. *Roland Furieux*, chant III, 23-60. Sur cette figure dans l'art de la Renaissance, P. Morel, *Mélissa : magie, astres et démons dans l'art italien de la Renaissance*, Paris, Hazan, 2008.

<sup>120</sup> F. Yates, *L'art de la mémoire*, Paris, Gallimard, 1975 ; L. Bolzoni, *La Chambre de la mémoire : Modèles littéraires et iconographiques à l'âge de l'imprimerie*, Genève, Droz, 1995, notamment p. 292 ss « Le texte comme édifice » ; P. Morel, « Portrait éphémère et théâtre de mémoire dans les entrées florentines (1565 et 1589) », dans *Il ritratto e la memoria*, A. Gentili, C. Cieri Via et P. Morel (dir.), vol. 2, *op. cit.*, 1993, p. 285-333. Pour autant, selon les contraintes architectoniques des espaces du palais, certains décors présentent des variations de disposition : chez les Vitelli, les murs latéraux présentent ainsi une disposition bien plus serrée des scènes que les longues parois. Cf. schéma J. Kliemann, « Prospero Fontana und Mitarbeiter im Palazzo Vitelli », *op. cit.*, 1987, p. 179.

<sup>121</sup> P. Morel, « Portrait éphémère et théâtre de mémoire dans les entrées florentines (1565 et 1589) », dans *Il ritratto e la memoria*, A. Gentili, P. Morel et C. Cieri Via (dir.), vol. 2, *op. cit.*, 1993, p. 302.

<sup>122</sup> « Continuata pittura d'istoria ». G. Betussi, *Ragionamento*, *op. cit.*, préface.

<sup>123</sup> Si c'était déjà ainsi qu'apparaissait les scènes narratives de Salviati au Salotto Farnèse, la subordination du registre narratif aux personnages héroïques au centre de la paroi empêchait tout rapport véritablement transitif du spectateur à l'histoire. Voir les analyses de J. Kliemann, *Gesta dipinte*, *op. cit.*, 1993, p. 51-55 et P. Morel,

Rossi, et déjà avec Zuccaro dans le Salon Farnèse, les actions sont présentées sur des tapisseries feintes, toutes juxtaposées dans la salle des Fastes. Le cadre réflexif introduit ici une légère distance entre le spectateur et l'action, ancrant ces images dans le temps du passé, mais la discrétion du traitement du cadre tend à lui donner une valeur de légère intensification<sup>124</sup>.

## **B. La bataille : histoire et exemplarité**

Après cette présentation générale de ces décors, rentrons à présent plus précisément dans les logiques de l'*invenzione* des scènes de batailles dynastiques. L'une de leurs caractéristiques est en effet de combiner célébration événementielle de l'épisode et célébration exemplaire du personnage. Les épisodes retenus sont souvent une conception morale de l'épisode de bataille, qui en plus de son importance historique, permet de déployer les vertus du personnage et de sa lignée.

### **1) La biographie : forme morale de l'histoire**

La scène narrative historique est dotée d'une ambition exemplaire parce qu'elle est fondamentalement liée à un personnage héroïque : dans tous les textes de commandes apparaissent les termes d'*attione*, *fattione* ou *fatto* qui montrent bien que c'est l'agent mis en scène qui est le cœur du message de la scène historique. L'événement historique est conçu *en tant qu'action* qui démontre la vertu individuelle du héros et apparaît ainsi comme un extrait de la biographie de l'ancêtre. Le genre biographique, comme l'a montré François Dosse, est un genre d'écriture hybride, à la fois historique et fondamentalement moral, où les faits sont analysés comme les reflets d'une trajectoire individuelle conçue et comprise dans sa dimension exemplaire<sup>125</sup>. Les cycles biographiques de notre corpus ressortissent de cette conception morale de l'histoire : dans la salle dédiée à Giovanni delle Bande Nere au Palazzo Vecchio **fig.140-144**, le registre narratif est explicitement intégré au centre d'un dispositif allégorique

---

« Fonction des systèmes décoratifs et de l'ornement dans l'*invenzione* maniériste : réflexions autour de Francesco Salviati », dans *Programme et invention dans l'art de la Renaissance*, M. Hochmann et al. (dir.), *op. cit.*, 2008, p. 296-297.

<sup>124</sup> Le cadre réflexif est traité avec une relative discrétion possible : il annoblit la scène mais ne semble pas en affecter le régime direct de présentation en supposant une distance « réflexive » avec le spectateur, pour reprendre le terme employé par P. Morel, *ibid.*

<sup>125</sup> Sur le genre biographique, voir F. Dosse, *Le pari biographique Écrire une vie*, Paris, La Découverte, 2005, part. p. 57-132 « un genre impur » et p. 133-212 « L'âge héroïque ». E. Gaucher, *La biographie chevaleresque, typologie d'un genre (XIII<sup>e</sup>-XIV<sup>e</sup> siècle)*, *op. cit.*. En peinture, R. Guerrini (dir.), *Biografia dipinta. Plutarco e l'arte del Rinascimento, 1400-1550*, La Spezia, Agora, 2001.



qui oriente la lecture de l'épisode **fig.144** : les personnifications dans les marges du plafond servent systématiquement à « extraire de chaque scène militaire ou politique une signification morale plus abstraite et universelle ou bien à mettre en lumière les qualités exemplaires de l'un ou l'autre des Médicis », comme l'a montré Antonella Fenech<sup>126</sup>. « Courage, Force, Audace, Fortune » illustrent ainsi les vertus précisément mises en jeu dans telle ou telle action, mais « Mars, Bellone, Victoire et Renommée » construisent un discours bien plus général qui érige Giovanni en parfait guerrier<sup>127</sup>.

Dans les décors dynastiques, le caractère plus englobant de la narration qui s'étend à l'ensemble de la famille donne plus de poids aux épisodes historiques singuliers : scènes de fondation, scènes de récompense où sont accordés des titres, scènes diplomatiques. Les scènes militaires ont cependant au sein de ces ensembles une place distincte : si elles scandent la progression de la famille et sont parfois l'occasion de gain territoriaux ou d'alliances, leur dimension morale et exemplaire est plus accentuée que dans les autres épisodes historiques. Dans le décor Gonzague **fig.130-137**, les personnifications de vertus ou bien des personnages mythologiques en stuc qui encadrent les histoires explicitent la valeur mise en acte dans chacun des épisodes<sup>128</sup>. La narration historique joue donc également un rôle de caractérisation du personnage, présenté en buste sur le côté : la narration est autant un fait qu'un attribut. Dans les salles des Capitaines et des Marquis des *Fastes Gonzague*, l'épisode narratif apparaît comme le complément du portrait<sup>129</sup> : pour emprunter la terminologie de la médaille, l'épisode narratif se comporte comme le « revers » du portrait de l'ancêtre. L'histoire apparaît alors dans une fonction emblématique où les faits viennent compléter par un portrait moral, le portrait physique donné par le buste.

La proximité entre portraits et histoires dans les salles mantouanes peut ainsi être rapprochée de la structure des recueils biographiques contemporains, dans lesquels, comme l'a montré Patricia Eichel-Lojkine, la vie héroïque est précédée par un portrait gravé<sup>130</sup>. Le récit

<sup>126</sup> A. Fenech, « Cosimo I de' Medici et l'idéalisation du prince par la littérature et les arts », *L'espace et le miroir du prince*, op. cit., p. 233. Voir aussi *La Fabrique de l'allégorie*, op. cit., p. 354 et ss.

<sup>127</sup> Vasari, *Ragionamenti*, op. cit., p. 194-200. Les termes italiens pour les vertus militaires sont : « Animosità, fortezza, audacia, fortuna ». Au Palazzo della Corgna, des allégories au plafond viennent commenter de manière cependant très lâche les actions présentées en dessous : on y trouve les vertus cardinales et théologiques.

<sup>128</sup> J. Koering, *Le Prince en représentation*, op. cit., p. 343-347. Les allégories du décor Gonzague dessinent un portrait général du prince : pour la bataille de Fornoue, la Fureur et Mars définissent Francesco comme un chef de guerre exceptionnel ; la présence de Pallas et Sinon aux côtés de Gianfrancesco élevé au marquisat élargissent le portrait moral du marquis et de ses valeurs d'intelligence politique et militaire.

<sup>129</sup> J. Koering, *Le Prince en représentation*, op. cit., 2013, p. 343-345. L'auteur note la présence des épouses des Gonzague, à partir de la salle des marquis, à cause de la dimension héréditaire du nouveau titre de la famille (p. 97).

<sup>130</sup> P. Eichel-Lojkine, *Le Siècle des grands hommes, les recueils de vies d'hommes illustres avec portraits au XVI<sup>e</sup> siècle*, op. cit. ; F. Polignano, « Ritratto e biografia : due insieme a confronto, dalla parte dell'iconologia », dans *Il*

biographique se conçoit alors comme un développement du portrait qui ouvre le livre : le texte historique se fait ainsi « revers » moral du portrait-frontispice. Les scènes narratives des Fastes peuvent ainsi être considérées comme les extraits de multiples biographies héroïques dont on n'aurait retenu qu'un florilège : la modalité biographique de l'écriture de l'histoire dans les Fastes comporte ainsi intrinsèquement l'alliance entre histoire et célébration morale. La narration des Fastes, même quand elle n'est pas accompagnée d'un portrait, condense alors les deux faces complémentaires de la médaille, et présente, notamment dans les scènes de bataille, un « portrait » physique *et* moral de l'ancêtre (parfois véritable, parfois fictif) qui associe sa ressemblance corporelle et sa caractérisation morale (Claudia Cieri Via)<sup>131</sup>.

## 2) La sélection des épisodes

Si la scène historique possède en partie une fonction exemplaire, le choix des épisodes singuliers peut se tourner vers plusieurs épisodes différents, puisqu'idéalement, plusieurs pourraient illustrer la même vertu<sup>132</sup>. Le choix des épisodes militaires dans les décors de Fastes apparaît ainsi selon les différents décors marqué autant par l'importance historique de l'événement que par la qualité de l'interprétation morale que l'épisode peut porter. La lettre de Paolo Vitelli à son intendant sur les sujets du Salon, publiée par J. Kliemann, illustre que le choix des épisodes historiques est relativement mobile. Depuis Parme, le commanditaire transmet ses consignes changeantes à son intendant, à propos du choix des épisodes militaires :

« Je voudrais que pour Vittellozzo on mette l'entrevue de Maggione, la défaite de Mazza et celle du camp de l'Église à Soriano, et qu'à la place des autres actions de la guerre de Pise et de Gênes, on mette la prise d'Arezzo, de Cortone, de Borgo, et enfin ce qu'il fit dans le Val d'Arno, mais je m'en remets à vous. (...) Mais je crois encore qu'il serait bon, et je le désire vivement, que l'on donne deux scènes à Vitello. Je crois que vous pouvez enlever celle de Camillo et la lui donner à lui pour qu'il y en ait deux, et représentez la bataille de

---

*Ritratto e la memoria*, A. Gentili, C. Cieri Via et P. Morel (dir.), vol. 1, 1989, op. cit., p. 211-225. Voir aussi T. Casini, *Ritratti parlanti, Collezionismo e biografie illustrate nei secoli XVI e XVII*, Florence, Edifir, 2004, part. Chap. 4 *De virorum illustrum physiognomoniam*. p. 135-172.

<sup>131</sup> Sur le binôme « ressemblance » / « caractérisation », cf. C. Cieri Via, « L'immagine dietro al ritratto », dans *Il Ritratto e la memoria*, A. Gentili, C. Cieri Via et P. Morel (dir.), vol. 3, 1993, op. cit., p. 9-30.

<sup>132</sup> J. Pope-Hennessy, *The Portrait in the Renaissance*, Londres, Phaidon, 1966, part. V *Image and Emblem*, p.205 ss. F. Zöllner, « The 'Motions of the Mind' in Renaissance Portraits, The Spiritual Dimension of Portraiture », *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 68, 2005, p. 23-40.

Frusolone, où il défit quatre enseignes d'Allemands et fit se retirer le vice-roi de Naples ». <sup>133</sup>

Le nombre d'épisodes par ancêtres varie ainsi largement : il s'agit d'abord de savoir le nombre de scènes qu'il convient d'attribuer à chaque personnage de la famille. Paolo Vitelli hiérarchise l'emplacement des héros familiaux et le nombre d'épisodes qui doivent leur être attribué : « que l'évêque aille derrière Niccolò l'Ancien, car c'est déjà lui faire assez honneur » ou encore « pour Giovanni : que l'on représente la prise d'Osimo **fig.95**, mais pas sa marche sur Todi, c'est assez comme ça » <sup>134</sup>. Cependant, le choix des épisodes qu'il convient ensuite de leur associer apparaît parfois vague : « à propos de Paolo, dans l'une, que l'on représente quand la Seigneurie de Florence le fait général, et dans l'autre, qu'on le montre dans le Casentino **fig.97**, en Romagne et à Pise avec de nombreuses et de belles actions ». Pour la seconde scène, c'est une bonne part de la carrière militaire de son ancêtre, effectuée dans plusieurs régions, que le commanditaire mentionne : renvoie-t-il à plus tard le choix ou bien laisse-t-il une latitude à l'intendant pour le décider <sup>135</sup>. Le caractère non systématique du programme reflète donc un équilibre négocié, mais jamais rigide, entre la stature plus ou moins remarquable des différents ancêtres, les propositions du commanditaire et l'appréciation de l'intendant sur place <sup>136</sup> :

« S'il vous semble que l'histoire de Giovanni Liso mérite plus de place que celle de mon frère Giovanni, je vous laisse en décider : mettez l'un à la place de l'autre. Pour ce que j'en vois d'ici, il semble qu'on pourrait mieux accommoder le secours de Giovanni Liso que l'action de mon frère Giovanni à la Mirandola : de fait, la vérité est que Giovanni Liso fut plus grand que notre dernier Giovanni, encore qu'à ce souvenir, je sois particulièrement attaché, je m'en remets à vous en tout et pour tout ; et maintenant que les choses les plus importantes sont finies, qu'on se consacre à peindre ! » <sup>137</sup>.

---

<sup>133</sup> « Vorei che a Vittelozzo si metesse il parlamento a la Magione, la rotta del Maza et del Campo della Chiesa a Soriano, et, in cambio delle altre fattioni di Pisa et genovese, metteria la presa di Arezo, di Cortona, del Borgo, et perfin in Val d'Arno, però me ne rimetto. (...) Però crederei fossi bene, et lo desidero asai, che se dieno doi quadri a Vitello. Credo potiate levare quello di Camillo et darlo a lui che sien doi, et vi si rapresenti la fattione di Frusolone, che roppe quattro insegne dei thodeschi et fece ritirare il Vice Re di Napoli ». J. Kliemann, « Prospero Fontana und Mitarbeiter im Palazzo Vitelli », *op. cit.*, 1987, p. 190.

<sup>134</sup> « Vadi il Vescovo dietro a Nicolò Vecchio che assai honore li se fa ». Derrière signifie sûrement au-dessus ? « Giovanni : che rapesenti la espugnatione d'Osimo, et non che vadi a Todi, ché quello par che basti ». *Ibidem*.

<sup>135</sup> « Paulo : In uno, rapresenti quando la Signoria di Fiorenza lo fa generale, in l'altro in Casentino in Romagna e a Pisa co' molte e belle fattioni ». *Ibid.*, p. 189.

<sup>136</sup> Comme le note J. Kliemann, certaines de ces indications ne sont pourtant pas suivies d'effet, sans qu'on sache pourquoi. *Ibid.*, p. 194.

<sup>137</sup> « E se vi pare che la cosa di Giovanni Liso meriti più spatio che Giovanni mio fratello, la rimetto a voi : mutateli d'uno in l'altro. Per quel che si vede di qua pare si possi più accomodare il soccorso di Giovanni Liso che il fatto

Si quelques mentions évoquent des critères d'ordre affectif pour le choix des sujets (la mémoire orale de la famille doit alors probablement largement jouer), l'ordre final du commanditaire de commencer le travail, alors que la disposition et la sélection précise des sujets ne semble pas entièrement terminées, montre que les événements fonctionnent comme une série d'actions qui fait sens par sa combinaison.

Contrairement au cas des Vitelli, contraints à une sélection dans la riche histoire militaire de la famille, d'autres familles se trouvent en difficulté pour trouver les sujets de batailles pour leur décor : l'élaboration des *Fastes Gonzague* **fig. 131-137** révèle pour la salle des marquis une véritable « chasse » aux batailles<sup>138</sup>. Les difficultés dans lesquelles se trouvent le commanditaire et son intendant Teodoro Sangiorgio sont toutefois dues au fait qu'ils souhaitent présenter pour chacun des trois marquis, Lodovico, Federico et Francesco, une scène militaire : la bataille apparaît donc comme le sujet par excellence du décor de Fastes. Si le célèbre fait d'armes de Fornoue (1495) s'imposait logiquement pour Francesco **fig. 134**, les deux autres marquis n'étaient pas d'abord des guerriers<sup>139</sup>. Devant la difficulté à trouver un événement correspondant, les commanditaires ont alors pris le parti de les inventer. La fabrication d'un sujet *ad hoc* témoigne ainsi de la fonction emblématique des scènes de bataille dans les décors familiaux et de la double nature des cycles dynastiques, à la fois historique et exemplaire. Comme l'explique bien Noah Harari, « les faits exemplaires peuvent être remplacés par des fictions. Car les épisodes de fiction peuvent être aussi éclairants, inspirants et instructifs que les faits avérés »<sup>140</sup>. Le discours héroïque sur la famille est nourri par l'histoire, dans le cas où un événement manquerait, le mythe ou la réécriture peuvent y pourvoir.

La victoire de Lodovico sur l'Adige **fig.132** est ainsi le résultat d'un tour de passe-passe familial : ce fut son père, Gianfrancesco, qui remporta cette bataille<sup>141</sup>. Pour le *Secours de Legnano* **fig.133**, le déroulement historique de l'événement est réécrit afin de renforcer la vertu militaire du marquis : l'annonce de l'arrivée du marquis de Mantoue avait suffi à faire fuir les Suisses qui assiégeaient la ville lombarde, si bien qu'il n'y eut en réalité aucun combat. Sangiorgio, dans sa lettre à Tintoret, emploie – probablement à dessein – une formule ambiguë :

---

di Giovanni mio fratello alla Mirandola : tutta volta la verità è che Giovanni Liso fu maggiore che Giovanni Ultimo anchorché à quella memoria io li sia molto affetionato, me ne rimetto in tutto e per tutto ; et hora che le cose piu importante sono finite atendise a depingere ». *Ibid.*, p. 190.

<sup>138</sup> Sur ce cycle, notamment J. Koering, « Tintoret, Sangiorgio et l'intelligibilité des *Fastes des Gonzague* », *op.cit.* et *Le Prince en représentation*, *op. cit.*, 2013, p. 175-196.

<sup>139</sup> Les allégories qui flanquent les batailles évoquent d'ailleurs d'autres qualités. *Ibid.*, 343-347.

<sup>140</sup> Y. N. Harari, *Renaissance military memoirs, War, history, and identity, 1450-1600*, Woodbridge, The Boydell Press, 2004, p. 111-113, p. 112 : « exemplary facts may even be replaced by fiction. For fictional incidents may be as illuminating, inspiring, or instructive as factual ones ».

<sup>141</sup> C. Syre (dir.), *Tintoretto. The Gonzaga Cycle*, *op. cit.*, 2000, p. 40-49 et J. Koering, « Tintoret, Sangiorgio et l'intelligibilité des *Fastes des Gonzague* », *op.cit.*, p. 96.

« le marquis, ayant rassemblé ses gens d'armes et une infanterie nombreuse, marcha dans cette direction, et il fit lever l'assaut aux Suisses qui s'en retournèrent chez eux »<sup>142</sup>. Il laisse ainsi entendre au peintre qu'il y eut bien un affrontement entre l'armée du marquis et les Suisses – le peintre peint alors une véritable bataille apte à montrer les qualités de guerrier du duc.

Sélectionnées dans l'histoire, et plus rarement inventées, les scènes de batailles des cycles dynastiques doivent servir la glorification politique et morale des membres de la famille. C'est ainsi que sont écartées certaines scènes dont les circonstances ambiguës pouvaient obscurcir la « gloire » obtenue par l'ancêtre : ainsi dans les *Fastes Gonzague*, il a été jugé prudent de renoncer à représenter la bataille où Lodovico fait prisonnier son propre frère alors que c'est bien le sujet que le document initial prévoyait (« la Prise de Charles son frère »<sup>143</sup>). On sait que dans la Rome antique, seule la guerre civile ne pouvait donner lieu à un triomphe pour le général vainqueur<sup>144</sup>.

De même, dans le décor du Salotto Farnèse, il avait d'abord été envisagé de représenter la bataille de Parme, comme l'atteste un dessin préparatoire de Salviati avec la mention *Parma*<sup>145</sup>. Cette évocation probable de la guerre qu'Ottavio Farnese venait de mener en 1551-52 contre le pape Jules III était assurément un épisode militaire récent pour la famille : néanmoins, en célébrant l'opposition des Farnèse avec un pape, la bataille entraine en contradiction ouverte avec la paroi présentant la geste de Paul III et se serait ainsi révélée maladroite. C'est donc finalement une bataille plus ancienne remportée par Pietro Farnèse contre Pise en 1363 qui fut choisie **fig.81a**<sup>146</sup>.

L'*invenzione* d'un décor exemplaire se révèle ainsi souple : quand certains événements s'imposent dans l'histoire de la famille, ils sont immédiatement intégrés, toutefois, les autres événements s'imposent parfois après une réflexion plus longue. C'est seulement quand intervient une composante atténuant la qualité morale de la victoire que l'événement peut

---

<sup>142</sup> « Il Marchese (...) posto in essere le sue genti d'Arme et molta fanteria andò a quella volta, et fece levare li Svizzeri dall'assedio che se ne ritornarono alle loro case ». C. Syre, *Tintoretto. The Gonzaga cycle, op. cit.*, 2000, p. 239.

<sup>143</sup> « La P(re)sa di Carlo suo fratello ». Cf. J. Kliemann, *Gesta dipinte, op. cit.*, 1993, p. 108-109 et J. Koering, *Le Prince en représentation, op. cit.*, p. 182. Guglielmo le fait cependant représenter par T. Ghisi pour la salle des Victoires du château de Goito (toile conservée aujourd'hui au musée d'Opočno en République Tchèque). Cf. J. Kliemann, *Ibidem*.

<sup>144</sup> M. Beard, *The Roman Triumph, op. cit.*, 2007 et J.-L. Bastien, *Le Triomphe romain et son utilisation politique à Rome, op. cit.*, 2007.

<sup>145</sup> Dessin conservé en collection particulière. C. Strinati et I. Walter, *La Dignità del Casato, op. cit.*, 1995, p. 54 ; L. Mortari exclut cependant un rapport avec les Fastes Farnèse, étant donné que le sujet n'est finalement pas retenu, l'argument n'est pas décisif. *Francesco Salviati, op. cit.*, 1992, p. 237-238.

<sup>146</sup> C. Strinati et I. Walter, *La Dignità del Casato, op. cit.*, 1995, p. 57.

être écarté.

### 3) La simplification possible du récit militaire

La conception en partie exemplaire des sujets historiques oriente la représentation de l'action autour du personnage familial. Le récit historique de l'événement est le cadre de l'action de l'ancêtre, mais le commanditaire laisse cependant des marges d'aménagement qui peuvent alors mener à la simplification de certains éléments historiques de la scène au profit de la célébration du personnage. Paolo Vitelli apparaît ainsi comme un commanditaire qui laisse un certain degré de liberté au peintre. La lettre à son intendant le montre : « Donnez deux scènes à Vitello et si une est petite, faites comme vous pouvez »<sup>147</sup>. Le peintre se voit donner un blanc-seing pour simplifier la scène narrative en cas de besoin : « et si au moment de peindre, on y fait quelque changement en plus ou en moins, cela n'importe pas »<sup>148</sup>.

D'autres décors, comme les *Fastes Gonzague* **fig.131-137**, montrent au contraire une revendication très forte de véridicité historique dans la représentation de la bataille : Teodoro Sangiorgio envoie des consignes très précises à Tintoret sur les lieux, les portraits et les étendards<sup>149</sup>, Apparaît cependant un certain décalage entre les demandes du lettré et la capacité du peintre à les mettre en scène de manière claire. La réalisation effective de la toile, souvent bien plus simple, accentue parfois la logique exemplaire autour du héros par rapport à la description complexe de l'action.

Alors que Sangiorgio insiste sur le déroulement de la bataille navale sur l'Adige entre les navires vénitiens de Malipiero et ceux des Gonzague en donnant des détails sur la maîtrise du courant ou bien encore la disposition topographique du terrain fluvial<sup>150</sup>, Tintoret place seulement les troupes du marquis sur la droite et ses ennemis sur la rive opposée **fig.132**. Le spectateur comprend que les Gonzague ont gagné une bataille navale contre Venise à l'aide de leur artillerie. Lors de la seconde commande, le conseiller autorise même le peintre à ôter certains éléments de l'action si tout ne peut « tenir » dans la toile<sup>151</sup>. La *Prise de Milan* **fig.136**

---

<sup>147</sup> « Se dieno doi quadri a Vitello et se uno è piccolo faccia come si pò. ». Cité dans J. Kliemann, « Prospero Fontana und Mitarbeiter im Palazzo Vitelli », *op. cit.*, 1987, p. 190.

<sup>148</sup> « Et se nel dipingere si facesse qualche mutatione di più o manco questo non importa », *ibid.*, p. 191.

<sup>149</sup> J. Koering, « Tintoret, Sangiorgio et l'intelligibilité des *Fastes des Gonzague* », *op. cit.* et *Le prince en représentation*, *op. cit.*, p. 175-186.

<sup>150</sup> C. Syre, *Tintoretto. The Gonzaga cycle*, *op. cit.*, p. 46 et document 2, p. 239.

<sup>151</sup> Voir les remarques de J. Koering sur les deux sens de *capir*, à la fois « contenir » et « faire comprendre ». « Tintoret, Sangiorgio et l'intelligibilité des *Fastes des Gonzague* », *op. cit.*, p. 89 ou *Le Prince en représentation*, *op. cit.*, p. 181.

devait contenir trois motifs principaux<sup>152</sup> : l'incendie de Milan, l'entrée du duc dans la ville, et l'attaque du marquis de Pescara sur les tentes des Français et des Vénitiens plantées devant la ville, les poussant à une retraite précipitée dans la cité.

« Si jamais vous ne pouviez pas faire tenir autant de choses dans un seul tableau [l'entrée du marquis de Pescara et celle du duc de Mantoue dans Milan], laissez de côté le tableau qui porte la lettre B [celui qui montre l'arrivée du marquis de Pescara] et remplacer le par C [l'entrée de Frédéric] ». <sup>153</sup>

Tintoret réorganise l'action selon ces consignes : il privilégie donc logiquement l'entrée du duc dans la ville au premier plan, suivi de fantassins, qu'il place devant le panorama dramatique de la cité en flammes, avec le crénelage souligné par un violent contre-jour. L'arrière de la toile montre alors un motif plus difficile à identifier : la charge de cavaliers semble sortir de la ville et non pousser les ennemis à l'intérieur : s'agit-il alors de la chevauchée de Pescara ? Il semble que le peintre ait ici inversé le motif en présentant une chevauchée devant les murailles embrassées, plus pittoresque qu'une débâcle de fantassins venant s'y réfugier.<sup>154</sup> Ainsi, une possible « simplification de l'histoire »<sup>155</sup> peut intervenir

L'attention au déroulement précis des combats est très hétérogène selon les cycles. Comme l'a montré Jérémie Koering, les Gonzague portent particulièrement attention à la description du lieu<sup>156</sup>, notamment lorsqu'il s'agit des scènes politiques qui se tiennent à Mantoue ; l'inexactitude historique du peintre pourrait être gênante pour les visiteurs qui connaissent la ville<sup>157</sup>. Quand les scènes de bataille interviennent à proximité d'une ville importante, Sangiorgio fait envoyer à Tintoret quelques dessins lui permettant de représenter des éléments iconographiques caractéristiques : Pavie est ainsi identifiée par son pont couvert, Milan par ses hautes murailles, Parme par sa division en deux parties autour du torrent Parma. Le spectateur peut ainsi *reconnaître* la ville, même s'il ne s'agit pas d'un véritable portrait

---

<sup>152</sup> J. Koering, , « Tintoret, Sangiorgio et l'intelligibilité des *Fastes des Gonzague* », *op. cit.*, p. 95. La vérité de l'événement est consciemment « construite » par les éléments historiques : *Le Prince en représentation, op. cit.*, p. 191, « la construction de la vérité ».

<sup>153</sup> « Quella fu tutto una fatione, cio è la entrata del Marchese di Pescara et quella del Duca di Mantovo in Millano. Ma quando non potrete far capir tanta robba in un quadro solo, lasciarete da parte detto quadro segnato B ». C. Syre, *Tintoretto. The Gonzaga cycle, op. cit.*, document 11, p. 241.

<sup>154</sup> J. Koering, , « Tintoret, Sangiorgio et l'intelligibilité des *Fastes des Gonzague* », *op. cit.*, p. 95. La vérité de l'événement est consciemment « construite » par les éléments historiques : *Le Prince en représentation, op. cit.*, p. 191, « la construction de la vérité ».

<sup>155</sup> *Ibid.*, p. 188.

<sup>156</sup> *Ibid.*, p. 191.

<sup>157</sup> C. Syre, *Tintoretto. The Gonzaga cycle, op. cit.*, 2000, document 12, p. 241.

urbain<sup>158</sup>.

Malgré leur respect des consignes envoyées par le commanditaire, les toiles de Tintoret montrent ainsi une possible simplification narrative dans le rendu de l'action, notamment parce que le peintre condense les batailles en quelques personnages héroïques : certains documents conservés nous permettent en effet de comparer la *Bataille du Taro* de Tintoret **fig.134**, destinée à la salle des Marquis de celles de la bataille perdue d' Hippolito Andreasi pour la Salle des Batailles du château de Goito<sup>159</sup>. Si cette deuxième toile a disparu, on sait que le peintre avait demandé au duc de lui fournir un tableau ancien de la bataille ou de lui permettre d'aller sur place peindre le lieu<sup>160</sup>. Son tableau comportait un très grand nombre de personnages : « sur le tableau de Monsieur Hippolyte [*Andreasi*], on trouve esquissés pour l'heure 47 figures grandes et de taille moyenne, et 31 cavaliers », auxquels il ajoute encore « cinq cavaliers et trois figures »<sup>161</sup>. La multiplication des figures et la volonté de précision topographique et tactique dans le tableau destiné à Goito répondent à l'ambition militaire du décor qui servait de cabinet privé à Guglielmo, et où étaient placées plusieurs scènes de batailles, conservées aujourd'hui au château d'Opočno en République Tchèque **fig.138-139**<sup>162</sup>. Dans ce décor, l'attention à la description du combat semble plus nette dans le nombre des troupes et des personnages<sup>163</sup>, tandis que la toile de Tintoret ne représente au premier plan qu'une douzaine de figures de moyenne ou de grande taille, et cinq chevaux disposés sur les rives grossièrement brossées de la rivière Taro, gonflée par les pluies. Si Sangiorgio et le duc Gonzague montrent une remarquable attention à transmettre au peintre les moyens de créer une représentation historique de la bataille<sup>164</sup>, l'action est synthétisée de manière très nette par le peintre vénitien. Le décor du cabinet, plus privé, peut se permettre une plus grande complexité narrative, tandis que la scène de Fastes du palais ducal recherche, comme l'a montré Jérémie Koering, une clarté didactique destinée à persuader un large public<sup>165</sup>.

---

<sup>158</sup> Pour les villes les plus importantes d'Italie, les peintres sont ainsi plus attentifs, on reconnaît ainsi les tours de Bologne dans la scène de Zuccari au Salotto Farnèse (fig.82).

<sup>159</sup> J. Kliemann, *Gesta dipinte, op. cit.*, 1993, p. 108-109 et surtout documents retranscrits p. 113, notes 50 à 57. Sur ce décor, voir W. Ponti, « Una descrizione cinquecentesca del Palazzo ducal di Goito », *Civiltà mantovana*, 9, 1975, p. 267-275 (non consulté, indisponible en France).

<sup>160</sup> J. Kliemann, *Gesta dipinte, op. cit.*, 1993, p. 113, note 51. Une toile avait été commandée à Bonsignori après la bataille de Fornoue : M. Bourne, *Francesco II Gonzaga, The Soldier-Prince as Patron, op. cit.*, p. 71 et p. 373.

<sup>161</sup> « Sul quadro di mes.r Hippolito vi sono bozzate a quest' hora quarantasette figure tra grande et mezane, et cavalli trenta uno ». « vi à agionto di più cinque cavallini et tre figure ». J. Kliemann, *Gesta dipinte, op. cit.*, 1993, p. 113, note 57.

<sup>162</sup> Elles représentent *Le Serment de Luigi Gonzaga, La bataille entre Lodovico et Carlo son frère* (attribués à Theodoro Ghisi) et *Frédéric II à la défense de Pavie* (Francesco Borgani). Voir R. Berzaghi, « Guglielmo Gonzaga », *Pittura a Mantova dal Romanico al Settecento*, Milan, 1989, p. 37-42, p. 42.

<sup>163</sup> Cf. *infra* chap. 6 pour un exemple où la bataille est peinte comme un événement singulier (Lépante).

<sup>164</sup> J. Koering, *Le Prince en représentation, op. cit.*, 2013, « construction de la vérité », p. 191-195.

<sup>165</sup> *Ibid.*, p. 176-195 et « Tintoret, Sangiorgio et l'intelligibilité des *Fastes des Gonzague* », *op. cit.*



Le Salon Vitelli présente pour sa part des représentations militaires relativement complexes de l'événement, qui semblent avoir nécessité l'échange d'une certaine documentation entre le peintre et son commanditaire : les seconds plans des batailles présentent souvent des compositions foisonnantes déployées dans des paysages complexes **fig.97, 98(1) et 98(2)**<sup>166</sup>. Cette caractéristique traduit une demande expresse du commanditaire : « Pour ma part, j'aime les paysages et la nature, et d'autant plus dans une grande salle ; que Prospero en mette autant qu'il le veut »<sup>167</sup>. Les horizons sont alors l'occasion de développer les motifs qui enrichissent le récit militaire : à l'arrière de la *Bataille de Montemurlo* **fig. 98(2)**, une forteresse en flammes rappelle l'endroit où s'étaient retranchés les opposants à Cosme et qui fut incendiée pour les en faire sortir. La richesse descriptive des paysages et de la bataille dans le Salon Vitelli pourraient alors avoir pour modèle le traitement des scènes de guerre dans le Grand Salon du Palazzo Vecchio de Florence, où l'armée et les champs de batailles sont représentés de façon circonstanciée<sup>168</sup>. Dès lors que Prospero Fontana avait travaillé avec Vasari au Palazzo Vecchio, il aurait ainsi pu importer dans le décor des Fastes la richesse narrative venue du décor d'État, où la description du paysage et la précision de l'action militaire exaltent une puissance souveraine<sup>169</sup>. À la faveur du emploi d'un artiste, encouragé par le goût particulier du commanditaire pour ces motifs de paysage, le décor de Fastes pourrait ainsi proposer un équilibre entre recherche d'historicité et célébration des personnages familiaux.

Cependant, le décor de Fastes peut parfois se contenter d'un décor « de convention », comme c'est le cas à la villa du Cataio, dans la 6<sup>e</sup> scène du cycle **fig.114**. Betussi dit bien de la ville à l'arrière-plan que « cette ville représente [*è mostrata per*] Florence ». En effet, la scène urbaine ne ressemble aucunement à la cité toscane : l'église à fronton, les palais ou la villa

<sup>166</sup> Il y a par erreur deux figures numérotées 98, ici appelées par fig.98(1) et fig.98(2).

<sup>167</sup> « A me piaciono i paesi con quelle verdure et maxime in una gran sala : Prospero ci ne mette quanto li pare ». J. Kliemann, « Prospero Fontana und Mitarbeiter im Palazzo Vitelli », *op. cit.*, 1987, p. 191. Dans l'équipe de Fontana, Cesare Baglione, spécialiste des grotesques, aurait été engagé pour sa compétence dans le genre du paysage.

<sup>168</sup> Cf. *infra*, chap. 4 et 5. Les liens politiques entre les Médicis et les Vitelli existent depuis le XV<sup>e</sup> siècle. Cf. T. Henry, *The Life and Art of Luca Signorelli*, New Haven, Yale University Press, 2012, p. 121-123. Les nombreux liens artistiques entre Vasari et Città di Castello sont entretenus par les liens établis entre les différents membres de la maison Vitelli (Alessandro, Chiappino notamment) et Cosme I<sup>er</sup>. Vasari a réalisé une *pala* pour les Vitelli pour la chapelle éponyme du Duomo, et le dessin des *sgrafiti* pour le palais Vitelli alla Cannoniera, demeure d'Alessandro Vitelli ; les artistes qui réalisent le cycle du palais de Paolo sont pour un part ses élèves et le nom de Vasari a d'ailleurs été évoqué pour l'architecture du palais Vitelli à Sant'Egidio lui-même.

<sup>169</sup> Fontana a d'ailleurs probablement amené du matériau graphique issu de cette dernière expérience ; on décèle de nombreuses similitudes entre des figures des deux décors, notamment des cavaliers. Fontana se reposait d'ailleurs depuis plusieurs décennies sur une exploitation de dessins exécutés par Vasari qu'il employait pour base de ses propres compositions. Cf. F. Härb, « Prospero Fontana alias Giorgio Vasari : collaboration and the limits of authorship », dans *Francesco Salviati et la Bella Maniera*, P. Costamagna, C. Mombeig-Goguel et M. Hochmann (dir.), actes colloques Rome et Paris 1998, Rome, EFR, 2001, p. 577-608. Sur la représentation du territoire à Florence, P. Morel, « L'État médicéen au XVI<sup>e</sup> siècle : de l'allégorie à la cartographie », *op. cit.*

fortifiée rappellent des édifices palladiens, religieux et civils, de Terre Ferme et non l'architecture de l'Italie centrale. L'étendard d'argent au lys de gueule situe l'action à Florence<sup>170</sup>. Les cycles de Fastes montrent ainsi une véritable opposition entre recherche de rigueur historique pour certains et figuration largement imaginaire de l'action pour d'autres.

### C. La conception morale de la guerre : une éthique du combat

Le récit tactique de la bataille est orienté vers la mise en scène de l'action du personnage familial, c'est alors souvent la portée morale de l'épisode militaire qui est soulignée. De nombreuses scènes de guerre de ce corpus montrent ainsi une valorisation de la vertu héroïque du combattant, héritées de la conception chevaleresque de la guerre, encore largement valide dans le dernier tiers du XVI<sup>e</sup> siècle<sup>171</sup>. Le discours exemplaire montre le combat comme une éthique personnelle : la dimension collective de la bataille est minorée en faveur du combat individuel du héros et de la reconnaissance mutuelle de la valeur entre les adversaires, unis par les mêmes usages militaires. C'est pourquoi les scènes de batailles des Fastes comportent parfois des scènes de reddition, qui soulignent l'égalité chevaleresque. La scène 26 de la villa du Cataio montre ainsi le célèbre condottiere anglais Giovanni Acuto (John Awckwood) en train de se rendre à Thomaso degli Obizzi **fig. 122**, lors de la bataille d'Arezzo<sup>172</sup>. Autant que la défaite d'Acuto, la scène souligne la similitude entre les deux personnages, caractérisés par les mêmes armures décorées et les robes blanches similaires de leurs montures. La remise de l'épée, tenue par la lame, symbole de soumission, est atténuée par le mouvement large du bras de Thomaso qui semble moins contraindre son adversaire que le protéger, voire lui rendre hommage, – tout comme son cheval qui esquisse une flexion, en manière de révérence<sup>173</sup>. La politesse du vainqueur devant le vaincu, – malgré le geste impuissant de Giovanni, levant les mains au ciel – insiste sur la fin codifiée du combat et la fraternité sociale et professionnelle des deux hommes de guerre. Dans cette perspective morale, les scènes de défaite ou de mort du

---

<sup>170</sup> Cette « couleur locale » florentine est cependant nourrie par une trouvaille iconographique dont Betussi se félicite : la défaite des Gibelins est signalée par l'insertion au centre de la fresque des armoiries de Dante (deux ailes), dont il rappelle ici l'appartenance au camp gibelin. Cf. G. Betussi, *Ragionamento*, *op. cit.*, f°59v.

<sup>171</sup> B. Deruelle, *De Papier, de fer et de sang. Chevaliers et chevalerie à l'épreuve de la modernité, ca.1460-ca.1620*, *op. cit.*, 2015 et N. Le Roux, *Le Crépuscule de la chevalerie*. *op. cit.*, Également J. Flori, *Chevaliers et chevalerie au Moyen Age*, Paris, Hachette, 1998.

<sup>172</sup> Betussi le qualifie de « inglese, il più formidabile et il più stimato capitano di tutti gli altri di que' tempi (...) ». *Ragionamento*, *op. cit.*, f°107v. Son action au service des Florentins est commémorée par la célèbre fresque funéraire de Paolo Uccello dans le Duomo de Florence.

<sup>173</sup> « Quadro che dimostra in se una sanguinosa giornata ; nella quale si vede quel capitano à cavallo che arrendendosi, porge per la punta da stocco quell'altro Cavaliere, che porta la banda azura e bianca. » G. Betussi, *Ragionamento*, *op. cit.*, f°107r ; M. Huynh (dir.), *L'épée : usages, mythes et symboles*, cat. exp. musée de Cluny 2011, Paris, RMN, 2011.

héros entrent également dans le répertoire des épisodes glorieux : seule l'absence de combat est déshonorante, d'où la réécriture par les Gonzague de leur victoire acquise à Legnano sans affrontement<sup>174</sup>.

### 1) Le règne de la prouesse : exploits et duels

Conformément au modèle épico-chevaleresque présent dans la littérature médiévale et contemporaine, le combat est présenté comme une série de prouesses individuelles<sup>175</sup>. Ce n'est pas l'action du groupe mais celle de quelques personnages héroïques qui forme le cœur narratif et idéologique du récit. Les deux cycles biographiques du Palazzo Vecchio et du palais della Corgna le montrent tout particulièrement, puisque la logique héroïque y est exacerbée.

Dans la *Prise de San Secondo* par Giovanni de Médicis **fig.143.**, alors que le dessin préparatoire du Louvre **fig.143a** présentait le héros à cheval face à deux piétons, la fresque le montre engagé dans un duel farouche avec un fantassin<sup>176</sup>. Le choix du strict face-à-face permet d'activer les codes militaires et littéraires du duel épique. Vasari présente les deux personnages selon un chiasme parfait : les profils des combattants sont parfaitement opposés, l'un de face, l'autre de dos, tous deux bras levés, ce qui suggère un combat entre deux soldats de haute valeur. La qualité de l'adversaire fait évidemment la grandeur de la victoire. L'insistance sur le moment de pause avant la frappe renvoie également aux *topoi* épiques ; le geste est arrêté, le coup décomposé : il représente moins la frappe elle-même qu'il n'exprime la vaillance<sup>177</sup>. Si toutes les scènes de combat ne sont pas aussi paradigmatiques, nombre d'entre elles sont parcourues par la même mise en scène de la prouesse comme « unité comptable du courage »<sup>178</sup>. La salle consacrée à Giovanni de Médicis insiste ainsi dans chaque épisode sur la recherche de l'exploit

---

<sup>174</sup> À l'inverse, dans les décors d'Etat, on trouve la présence de scènes purement logistiques ou de scènes de victoire sans combat, notamment par ruse, cf. *infra*.

<sup>175</sup> Sur le combat dans l'épopée antique : B. Fenik, *Typical Battle Scenes in the Iliad, Studies in the narrative Techniques of Homeric Battle Description*, Wiesbaden, Steiner, 1968 et P.-J. Miniconi, *Étude des thèmes guerriers de la poésie gréco-latine*, Paris, Les Belles Lettres, 1951. Sur l'épopée renaissante : D. Alexandre-Gras, *L'héroïsme chevaleresque dans le 'Roland Amoureux' de Boiardo*, Saint-Etienne, Presses de l'Université de Saint-Etienne, 1988 ; *Boiardo, Ariosto e i libri di battaglia*, actes colloque Scandiano -Reggio Emilia - Bologne 2005, A. Canova et P. Vecchi Galli (dir.), Novare, Interlinea, 2007 ; *Orlando Furioso 500 anni : cosa vedeva Ariosto quando chiudeva gli occhi*, cat. exp. Ferrare, Palazzo dei Diamanti 2016-2017, G. Beltramini et A. Tura (dir.), Ferrare, Fondazione Ferrara Arte, 2016.

<sup>176</sup> Barrochi, *Complementi*, 1964, fig. 28. Ce fantassin est inspiré du personnage de Jules Romain dans la scène de *Bataille de Zama* (cf. *supra*, chap. 2).

<sup>177</sup> D. Alexandre-Gras, *L'héroïsme chevaleresque dans le 'Roland Amoureux' de Boiardo*, *op. cit.*, 1988 : sur la décomposition de la frappe, p. 15-33.

<sup>178</sup> B. Deruelle, *De Papier, de fer et de sang. Chevaliers et chevalerie à l'épreuve de la modernité, ca.1460-ca. 1620*, *op. cit.*, 2015, particulièrement p. 91-139, p. 257-305 et p. 353-387. Expression p. 359 et p. 117.

individuel<sup>179</sup> : il fait passer le fleuve à son armée ou prend une ville très bien défendue **fig.141**. Lorsqu'il défend un pont à pied contre des cavaliers **fig.140**, la forme du combat (un seul homme contre tous dans un lieu déterminé) rappelle la forme militaire du « pas d'arme », où il s'agit pour un chevalier d'affronter successivement tous ceux qui voudront se présenter contre lui<sup>180</sup>. Le choix du motif militaire prend donc ici une connotation explicitement chevaleresque.

La conception héroïque du décor se focalise ainsi sur l'action décisive du personnage dont le courage est représenté de manière hyperbolique. La première scène du Salone du palais della Corgna **fig. 101**. montre ainsi Ascanio en train de porter l'étendard en haut des murailles ennemies, lors du siège de Gênes. Cette scène initiale du cycle, qui fonde l'identité héroïque du personnage, combine deux hauts faits militaires : porter l'enseigne vexillaire, emblème de son camp, et poser le premier le pied sur les murailles ennemies. Si le premier point est une importante responsabilité, le second est un acte de bravoure récompensé déjà chez les Romains par l'octroi d'une couronne – la couronne vallaire – qui rendait hommage aux risques pris par le soldat<sup>181</sup>. La mise en scène par le peintre accentue particulièrement l'exploit du personnage : l'étendard n'indique pas pour qui combat Ascanio, ce qui concentre habilement l'intérêt sur l'exploit personnel du père du commanditaire et non sur la victoire de son camp. Il monte seul à l'assaut, alors que le dessin préparatoire **fig.101a** montrait d'autres soldats montant les murailles, renforçant l'audace solitaire d'Ascanio. Du projet initial à la fresque, les arquebusiers, placés plus loin, ne semblent plus le couvrir, et la résistance des ennemis (figurée dans le dessin par le détail du jet de pierres sur Ascanio) est effacée, seule une déchirure sur l'enseigne qu'il brandit suggère le danger auquel il échappe<sup>182</sup>. Dans les deux décors biographiques, la mise en scène individuelle de l'exploit au combat est ainsi élevée à un degré exceptionnel.

Dans les décors dynastiques, la conception chevaleresque de la guerre est explicitée par la présence récurrente de scènes de joutes ou de duels, alternant avec les batailles, qui illustrent avec force la recherche du dépassement individuel. Le décor du Cataio présente ainsi, dès la première salle, une joute entre Obizzo Obizzi II et Zizime, un chevalier originaire de Valachie,

---

<sup>179</sup> A. Cecchi et E. Allegri, *Palazzo Vecchio e i Medici*, op. cit., 1980, p. 154-160 ; U. Muccini et A. Cecchi, *Le Stanze del Principe in Palazzo Vecchio*, Florence, Le Lettere, 1991, p. 148-155 et Vasari, *Ragionamenti*, op. cit., p. 194-200.

<sup>180</sup> R. Barber et J. Barker, *Les Tournois*, Paris, Compagnie, 1989.

<sup>181</sup> De même que la couronne castrense récompensait celui qui entra le premier dans le camp ennemi.

<sup>182</sup> J. Kliemann, *Gesta dipinte*, op. cit., 1993, p. 94. Voir aussi J. Byam Shaw, *Drawings by Old Masters at Christ Church Oxford*, 2. vol., Oxford, Clarendon Press, 1976, vol.1, p. 76-78, vol. 2 fig. 128-139.

lors du siège de la ville de Tyr en 1172 **fig. 111**. Le chevalier ennemi est caractérisé par sa taille de géant, motif typique qui rehausse la prouesse, et le contexte de croisade réactive la dimension religieuse de la vocation chevaleresque<sup>183</sup>. Obizzi met fin à la provocation du chevalier ennemi :

« Ne pouvant supporter une telle arrogance, (il) releva le gant et accepta le duel ; après qu'on eut décrété une trêve entre les deux armées en un jour déterminé, il sortit de la ville avec les nôtres, jusqu'à l'endroit sous les murs de la ville, où l'on avait construit une lice pour combattre à cheval. Là, une fois entrés sur le terrain et venu à s'affronter, Obizzi, au premier choc des lances le transperça de part en part, sans être aucunement blessé ou touché »<sup>184</sup>.

La suspension du temps de la guerre, l'établissement d'un lieu et d'un temps ritualisés pour le combat déclenché par le jet du gant marquent le caractère codifié du combat<sup>185</sup>. La valeur hors norme du héros familial est suggérée par sa victoire complète : il transperce son l'ennemi, en échappant lui-même à toute blessure. La performance héroïque est alors exemplaire ; la grande violence de l'épisode accomplit le conseil de Lomazzo sur le fait de représenter des « batailles *sanglantes* »<sup>186</sup> car « la prouesse s'apprécie d'abord à l'intensité de la violence et aux performances physiques déployées dans l'acte guerrier »<sup>187</sup>. La scène du duel à la lance, arme qui définit le chevalier, rappelle ainsi les épisodes typiques de la littérature épique, de la chanson de geste à ses avatars contemporains, notamment le *Roland Furieux* et *La Jérusalem délivrée* où de tels épisodes abondent<sup>188</sup>.

Même dans les décors qui représentent des faits contemporains, la figuration des combats recourt à la forme de la joute, qui inscrit le combat dans une norme épique : Giovanni de Médicis transperce également de sa lance un cavalier espagnol de part en part **fig.142**, en

---

<sup>183</sup> G. Betussi, *Ragionamento*, *op. cit.*, f°44v. « di statura piu che commune », « per essere di statura come che di gigante, et di ismisurate forze ». Le peintre a renoncé à représenter cette différence de taille. Sur le motif du combat contre un ennemi géant, voir aussi B. Deruelle, *De Papier, de fer et de sang. Chevaliers et chevalerie à l'épreuve de la modernité, ca.1460-ca. 1620*, *op. cit.*, 2015, p. 122 ou encore p. 100-107.

<sup>184</sup> « Non potendo sopportar tanta arroganza, accetto il guanto della battaglia, et fatta tregua fra l'uno et l'altro essercito, per un'giorno diterminato, se ne uscì co' nostri, dove sotto le mura della città era fatto uno steccato da poter combattere a cavalllo. Quivi entrati et venuti al paragone, Obizzo, al primo incontro di lancia, lo passo da lato à lato, senza rimaner egli punto ferito, ne offeso ». G. Betussi, *Ragionamento*, *op. cit.*, f°45v.

<sup>185</sup> Le placement de la lice est toutefois incorrect : le chevalier Obizzi est placé devant alors qu'il devrait être derrière puisque chacun des deux combattants doit concourir d'un côté de la lice. La visibilité du héros prime.

<sup>186</sup> « Battaglie sanguinose ». G.P. Lomazzo, *Trattato della pittura*, *op. cit.*, VI., XXIV. Au Cataio également, Betussi qualifie plusieurs batailles avec le même terme : f°71v (scène 12), f°95v (scène 23), f°107r (scène 26.). De même pour la bataille navale racontée au f°82r (scène 18). L'inscription en latin de la scène 23 parle même la bataille de *clades* (massacre).

<sup>187</sup> B. Deruelle, *De Papier, de fer et de sang. Chevaliers et chevalerie à l'épreuve de la modernité*, *op. cit.*, 2015, p. 107-139 sur la prouesse, citation p. 119.

<sup>188</sup> Sur la lance, *ibid.*, p. 467-512. Par exemple le duel final entre Rodomont, roi d'Alger, et Roger au chant XLVI du *Roland Furieux*.

arrivant à garder en main son arme<sup>189</sup>. Le renversement brutal de la tête de l'adversaire, dont le corps apparaît brisé, contraste avec la posture maîtrisée de Giovanni.

De même au palazzo della Corgna, la forme du duel fait l'objet d'une attention particulière, dans une version plus moderne, avec le motif du combat à l'épée entre Ascanio della Corgna et Giovanni Taddei **fig.103**. Comme l'a montré Silvio Longhi<sup>190</sup>, la scène d'escrime représente de manière précise le maniement des épées, chaque duelliste ayant une longue épée d'estoc et une demi-épée. La maîtrise du placement des pieds, la description des positions des deux acteurs, la place prudente des doigts sur la garde de l'épée s'opposent aux postures exubérantes qu'on trouve parfois dans les batailles. La qualité de la description normative des gestes rappelle alors les illustrations contemporaines des traités d'escrime en plein essor éditorial<sup>191</sup>, et la précision professionnelle du combat assoit la qualité militaire d'Ascanio<sup>192</sup>. C'est d'ailleurs la seule scène où l'on aperçoit son visage de trois-quarts, ce qui laisse voir son œil blessé, l'un de ses traits caractéristiques, masqués dans les autres scènes : l'individualité du héros semble ainsi accentuée dans ce moment de prouesse qui devait être pour lui un exploit inoubliable : la lunette supérieure **fig.103a** qui présente le cadavre nu de son ennemi gisant à terre, sa chemise et ses gants pendus sur un mannequin, conclut par un trophée macabre la performance héroïque.

Dans les cycles de Fastes, l'association entre scènes de bataille, duels et joutes, et la confusion volontaire que les peintres instaurent parfois entre les deux exprime l'adhésion des commanditaires à un idéal nobiliaire militaire qui est celui de la chevalerie<sup>193</sup>. Le public auquel est présenté le décor peint se retrouve alors, comme le public des joutes, instance de légitimation de la valeur individuelle : c'est le regard du spectateur qui définit l'exploit et son admiration qui en est la récompense. Comme disait Betussi, reprenant littéralement Virgile, « MIHI FACTI FAMA SAT EST », « je ne réclame la gloire que de mes actions »<sup>194</sup>.

---

<sup>189</sup> « Quando il signor Giovanni a campo aperto passò da banda a banda quel cavaliere spagnuolo armato di tutt'armi, dove, come la vede, con grandissimo stupore delli spettatori mostra il tronco della lancia esserli rimasto in mano ». Vasari, *Ragionamenti*, *op. cit.*, p. 197.

<sup>190</sup> S. Longhi, *Il duello dipinto di Castiglione del Lago, Pitigliano, 26 maggio 1546*, Cortone, Calosci, 1995, surtout p. 62 et p. 66-72.

<sup>191</sup> Sur l'escrime à la Renaissance, voir S. Anglo, *The Martial Arts of Renaissance Europe*, *op. cit.*, 2000 ; P. Briost, H. Drévilion et P. Serna, *Croiser le fer*, *op. cit.*, 2002.

<sup>192</sup> S. Longhi souligne toutefois que l'étude précise des épées est difficile à cause des repeints. Il pense que le peintre aurait pu s'inspirer du traite d'escrime d'Agrippa, paru en 1553. *Ibid.*, p. 62. Il décèle toutefois une actualisation des armes qui datent des années 1570, et non des années 1540 où prend place l'action.

<sup>193</sup> D'ailleurs dans la *Prise de Caravage* (fig. 141), Giovanni delle Bande Nere pourtant dans un combat contemporain, tient une lance de tournoi, et non une lance de bataille.

<sup>194</sup> « MIHI FACTI FAMA SAT EST ». *Enéide*, IX, v. 194-195, cité dans G. Betussi, *Ragionamento*, *op. cit.*, f°32v.

## 2) Morts glorieuses et nobles défaites

Les scènes de mort ou de défaite sont l'un des signes les plus explicites de la conception héroïque, plus que politique, de l'épisode de bataille. Loin d'être une limite ou un échec, la mort dans la bataille, comme l'a montré Hélène Germa-Romann, est l'aboutissement de l'idéal absolu de vaillance et de service qui est « au cœur de l'excellence nobiliaire »<sup>195</sup>. Dans plusieurs scènes du Cataio ou du Salon Vitelli, la *belle mort* forme la conclusion triomphale du parcours biographique chevaleresque.

La *Mort de Boniface degli Obizzi* (scène 12) à la bataille de Tagliacozzo **fig. 116** en est le plus bel exemple : la lame rougie de son épée évoque son courage, comme le cadavre tout proche du porte-étendard ennemi, suggèrent son rôle décisif dans la victoire de son camp. Affronté à deux adversaires, le héros succombe à une violence hyperbolique qu'indique la blessure au poitrail de sa monture et sa propre blessure à la tête, qui saigne abondamment ; surtout, Zelotti attribue à dessein au roi lui-même (identifiable à sa couronne) le privilège de vaincre Boniface : le héros ne cède donc qu'à un ennemi supérieur en nombre et en noblesse. Le choix original de la masse d'armes<sup>196</sup> pour ses adversaires pourrait en outre connoter ce degré extrême de violence, qui signale la vertu de l'ancêtre.

Dans l'une des rares scènes navales du Cataio (sc. 18) **fig. 117**, la mort de Roberto degli Obizzi, lors d'un combat aux côtés des chevaliers de Rhodes contre les Infidèles, rappelle que l'engagement chevaleresque a pour principal but la défense de la Foi. La scène montre en effet Roberto s'élançant, criblé de flèches sur la galère ennemie pour un dernier assaut<sup>197</sup>. La dimension religieuse, voire sacrificielle, de l'idéal chevaleresque qui s'est largement forgé au moment des croisades est ainsi évoquée en complément de la joute victorieuse de la croisade.

La mort de Giovanni Vitelli lors du siège d'Osimo en 1487 (3<sup>e</sup> scène du Salon Vitelli) **fig. 95 et 95a** est sur ce point une scène inédite : en effet, le capitaine s'apprête à être fauché par un boulet de canon, représenté en plein vol. La « maudite et abominable invention » de l'artillerie<sup>198</sup>, comme le dénonce l'Arioste, introduit ainsi la mort du combattant, qui dirige lui-même l'artillerie de son propre camp et modernise le motif de la mort chevaleresque au contexte moderne de la guerre.

---

<sup>195</sup> H. Germa-Romann, *Du bel mourir au "bien mourir : le sentiment de la mort chez les gentilshommes français (1515-1643)*, op. cit., 2001, p. 25-116 et surtout chap. IV « La mort comme preuve ». Citation, p. 136.

<sup>196</sup> Les masses d'armes pourraient toutefois être de simples symboles du pouvoir, équivalents du bâton de commandement.

<sup>197</sup> G. Betussi, *Ragionamento*, op. cit., f°84. B. Deruelle, *De Papier, de fer et de sang. Chevaliers et chevalerie à l'épreuve de la modernité, ca.1460-ca. 1620*, op. cit., 2015, p. 100-107.

<sup>198</sup> « Maladetto e abbominoso ordigno ». Arioste, *Roland Furieux*, IX, 91.

La mort de l'homme de guerre est ainsi le moment suprême où s'éprouve sa valeur qui lui permet d'acquiescer définitivement la reconnaissance de sa vertu. La scène 20 de la villa du Cataio **fig. 119** montre ainsi l'hommage rendu au chevalier mort par le plus noble de ses pairs, le roi lui-même : le cercueil de Luti degli Obizzi, mort à la bataille, est suivi par le roi de Naples, plongé « dans une grande affliction »<sup>199</sup>.

La présence d'épisodes de défaites étonne bien davantage que ceux de mort glorieuse : c'est à nouveau la clef de lecture morale qui permet de comprendre le sens de ces épisodes au sein des *Fastes*. Au Cataio, qui présente, sur les 40 scènes, deux moments de défaites (n°19 et 35)<sup>200</sup>, la lecture morale de l'épisode lui assure sa place au sein de l'ensemble. Dans la première **fig. 118**, Zelotti prend soin de diminuer les signes de la défaite en présentant de manière discrète, une fois n'est pas coutume, les armoiries des Obizzi et renonce même exceptionnellement à montrer explicitement le personnage familial. Dans la scène 35 **fig125.**, Giovanni degli Obizzi à cheval, est montré en train d'abandonner la forteresse de Moriano, détruite par ses ennemis, qui jettent à bas les couleurs des Obizzi<sup>201</sup>. La défaite du héros familial, visible de manière patente, est rédimée grâce au motif du regard mélancolique que le héros lance en arrière sur le lieu qu'il quitte. La douleur résignée dans la défaite et sa belle constance glorifient moralement le personnage. La présence des fantassins autour de lui montre en outre que sa retraite n'est ni solitaire, ni précipitée et ennoblit la déroute militaire. L'étranger à qui Betussi fait visiter la villa conclut d'ailleurs devant cet épisode, en apparence peu flatteur : « Assurément, il y a eu dans cette famille des hommes illustres et grands »<sup>202</sup>. C'est donc moins le récit événementiel qui importe que la « substance » morale de la scène militaire.

L'éthique nobiliaire et l'exercice de la vaillance jusqu'au sacrifice de sa vie sont ainsi réaffirmées à l'âge de la transition militaire ; le changement progressif de l'armement ne rend pas caduque l'idéologie chevaleresque qui, depuis des siècles, conditionne les pratiques et les mentalités militaires : les décors dynastiques révèlent ainsi davantage la persistance de l'idéal

---

<sup>199</sup> « Summo cum moerore ». G. Betussi, *Ragionamento*, *op. cit.*, f°90r et ss.

<sup>200</sup> Il est improbable de penser que le personnage d'Obizzi est présenté au premier plan, comme le fait I. Jaffé (*Zelotti's Epic Frescoes at Cataio*, *op. cit.*, 2008, p. 87). La défaite, par laquelle la famille est chassée de Lucques par Castruccio Castracani après cinquante ans de domination sur Lucques, sert surtout, on peut le supposer, à rappeler en creux la relative longévité de l'implantation des Obizzi dans la ville. La mise en retrait de la défaite par le peintre permet cependant une véritable ambiguïté : la défaite n'est pas évidente.

<sup>201</sup> « Si vede la fattione imperiale entrate per forza in quella città et gittar à terra le insegne della chiesa di Roberto Re di Napoli et de gli Obizzi ». G. Betussi, *Ragionamento*, *op. cit.*, f°85v.

<sup>202</sup> « Certamente in questa famiglia vi sono stati di segnalati, et grand'huomini ». *Ibid.*, f°134r. En outre, Betussi, tout au long du *Ragionamento*, souligne que c'est une fatalité que les États et les princes terminent un jour leur règne, justifiant en dernière instance par une sorte de déterminisme de la Fortune les défaites de Obizzi, dans lesquelles ils savent montrer courage et détermination, mais qu'ils ont su surmonter.



chevaleresque au XVI<sup>e</sup> siècle que son crépuscule<sup>203</sup>. Si au même moment émerge une autre idéologie militaire liée à la professionnalisation des armées, les décors de *Fastes* présentent des valeurs militaires traditionnelles, qui contribuent à la définition de la noblesse.

L'analyse des mécanismes de l'*invenzione* des *Fastes* a ainsi permis, en précisant leur généalogie et leur rapport avec le portrait et la biographie, de mettre en évidence la fonction en partie exemplaire de la scène historique de guerre. Le récit du déroulement de la bataille, qui est traité, selon les décors, d'une façon plus ou moins informée, s'accompagne d'un propos moral. Les multiples aspects de la valeur chevaleresque (vaillance, sacrifice) apparaissent ainsi dans le choix des épisodes et dans les formes de combat qu'ils mettent en scène.

### **3. La narration héroïque des *Fastes* : la scène de bataille entre portrait et image de gloire**

Dans le dernier temps de ce chapitre, il s'agit d'analyser les structures iconographiques et narratives récurrentes dans les scènes de bataille des cycles dynastiques. Comme l'a montré Jérémie Koering au sujet des *Fastes Gonzague*<sup>204</sup>, la mise en image des différents épisodes construit la « primauté du prince dans l'histoire »<sup>205</sup>. Le récit de l'événement, organisé autour du personnage familial, offre une recherche de clarté<sup>206</sup> et de lisibilité qui permet une « intelligibilité »<sup>207</sup> immédiate de l'histoire. Dans le cycle des Gonzague, cette clarté participe de la « construction de la vérité »<sup>208</sup> de l'action, appuyée sur un rendu précis de la bataille et la reconnaissance de signes balisant l'image, selon les consignes du commanditaire<sup>209</sup>.

L'héroïsation du personnage familial engage dans l'ensemble des cycles une organisation narrative particulière, qui induit une hiérarchisation des figures au sein de l'action, au profit du personnage familial. Les batailles présentent un balisage narratif et iconographique de l'histoire qui permet une reconnaissance immédiate du héros, de manière plus ou moins marquée selon les décors. Son héroïsation nécessite de ménager un équilibre entre participation

---

<sup>203</sup> Sur l'idée d'une persistance, voir les récents B. Deruelle, *De Papier, de fer et de sang. Chevaliers et chevalerie à l'épreuve de la modernité, ca.1460-ca. 1620*, op. cit., 2015, p. 15-41 et N. Le Roux, *Le Crépuscule de la chevalerie*, op. cit., 2015. Pour un point de vue sur le déclin, G. Hanlon, *The Twilight of a military tradition. Italian aristocrats and European conflicts, 1560-1800*, Londres, University College London, 1998.

<sup>204</sup> J. Koering, *Le Prince en représentation*, op. cit., p. 175-196.

<sup>205</sup> *Ibid.*, p. 190.

<sup>206</sup> *Ibid.*, p. 185.

<sup>207</sup> *Ibid.*, p. 186 et « Tintoret, Sangiorgio et l'intelligibilité des *Fastes des Gonzague* », op. cit.

<sup>208</sup> J. Koering, *Le Prince en représentation*, op. cit., p. 191.

<sup>209</sup> *Ibid.*, p. 190-191.

du personnage à l'histoire et affirmation de sa dignité<sup>210</sup>, qui nécessite que le personnage se détache en partie de l'action. Le récit de la bataille est ainsi largement contaminé par les formes naturellement héroïques du portrait et de l'image de gloire, qui permettent d'assurer, dans l'action, l'exaltation du personnage familial et de sa lignée. C'est ainsi la multitude des procédés plastiques mis en œuvre par les peintres pour singulariser et exalter le personnage familial qui sont ici analysés.

## **A. La narration subordonnée au héros : le personnage, centre de l'action**

Le primat de l'individu sur le récit de l'événement imprime sa marque sur la conception narrative des scènes de bataille dynastiques. Le déploiement du récit militaire est fréquemment orienté vers l'exaltation de cette figure, de son identité et de son action. Quoique réalisées par des artistes très différents, les batailles des cycles dynastiques de notre corpus présentent bien la même ambition didactique de lisibilité de l'histoire : leur forte visibilité<sup>211</sup> va d'ailleurs de pair avec le caractère souvent décisif de leur geste au sein de l'action d'ensemble.

### **1) L'évidence héroïque : la visibilité du héros**

Dans tous les décors du corpus, les échanges connus entre peintres et commanditaires et la comparaison entre dessins préparatoires et compositions définitives montrent que la question de la *visibilité* de l'ancêtre<sup>212</sup> est un enjeu majeur lors de la conception iconographique de la scène. Un personnage que l'on doit « chercher » du regard dans l'image ne saurait en être le principal protagoniste et encore moins prétendre à une singularité héroïque : le repérage aisé du héros est donc le garant de l'efficacité narrative de l'histoire. Lomazzo prône d'ailleurs dans son traité sur la peinture la centralité du « prince », ou du personnage principal, dans la scène de guerre :

« Dans les palais, dans les guerres et les triomphes, (les peintres) doivent mettre au centre de l'escarmouche le prince, comme sujet principal, et au milieu du triomphe encore le capitaine victorieux »<sup>213</sup>.

---

<sup>210</sup> *Ibid.*, p. 189.

<sup>211</sup> J. Koering, *Le Prince en représentation*, *op. cit.*, p. 185-186.

<sup>212</sup> *Ibid.*

<sup>213</sup> « I quali ancora ne'palagi, ne la guerra, e trionfi hanno da collocare nel mezzo della scaramuccia il principe, come soggetto principale, e trionfo ancora il Capitano vittorioso. ». G.P. Lomazzo, *Trattato della pittura*, *op. cit.*, VI, II, p. 284.

Grâce à une *impostazione* didactique – la lecture de la scène doit être de l'ordre de l'évidence, le peintre construit ainsi un « effet de reconnaissance »<sup>214</sup> alors que le spectateur ignore généralement tout de l'événement qui est représenté. Il doit également donner les indices iconographiques capables de confirmer son identification. Les peintres tendent ainsi à singulariser outrageusement le personnage principal : son emplacement, sa taille, son costume, ses gestes et ses attributs l'isolent et permettent de l'identifier sans aucune ambiguïté.

Un incident révélateur, déjà plusieurs fois commenté<sup>215</sup>, entre Tintoret et l'intendant des Gonzague, Teodoro Sangiorgio, à propos de la place du marquis dans la *Bataille de Legnano (1478)* **fig.133**, témoigne du caractère décisif de cet enjeu. Les réflectographies infrarouge ont montré que le peintre vénitien avait tout d'abord placé Frédéric I Gonzague au centre de la composition, mais au second plan : on y voit se détacher, sur une légère colline, un chevalier solitaire, tête nue, accompagné d'un soldat à pied<sup>216</sup>. Malgré la lumière glorieuse qui baigne le personnage, les commanditaires ont demandé au peintre vénitien de « changer la position d(u) personnage principal »<sup>217</sup> : les toiles étant placées très en hauteur, la relative petitesse de la figure aurait rendu difficile son repérage. Le peintre s'est alors contenté de rajouter le portrait du marquis sur un des chevaliers anonymes du premier plan, présenté en train de charger. La correction demandée de façon impérieuse par Sangiorgio permet qu'il soit vu et reconnu de manière évidente, elle permet en outre d'ailleurs de souligner sa vaillance personnelle en l'intégrant au combat<sup>218</sup>. Tirant la leçon de ce différend, Tintoret adopte dans les tableaux de la seconde série une mise en page mécanique pour le duc Frédéric II Gonzague **fig. 135-137**, placé dans ces trois exemples au premier plan dans une marge de l'action, offrant au héros une visibilité certaine.

---

<sup>214</sup> H. Zerner, « L'effet de ressemblance », dans *Il Ritratto e la memoria*, A. Gentili, C. Cieri Via et P. Morel (dir.), vol. 3, *op. cit.*, 1993, p. 111-123. Les batailles représentées sont souvent issues des chroniques familiales, et hors celle de Fornoue dans les *Fastes Gonzague*, peu d'entre elles sont des événements de portée internationale que l'on peut reconnaître. Sur la connaissance préalable de l'action dans l'appréciation de la peinture, voir J. Kliemann, « Programme, Inschriften und Texte zu Bildern. Einige Bemerkungen zur Praxis in der profanen Wandmalerei des Cinquecento », *Bild und Text, Text und Bild*, W. Harms (dir.), Stuttgart, Metzler, 1990, p. 79-95. J. Koering suggère que le passage de sujets mythologiques à des sujets historiques suppose une accessibilité plus grande du sujet pour le public, il nous semble que ce n'est pas obligatoirement le cas. J. Koering, *Le Prince en représentation*, *op. cit.*, 2013, p. 185.

<sup>215</sup> C. Syre, *Tintoretto. The Gonzaga Cycle*, *op. cit.*, p. 50-61 et J. Koering, *Le Prince en représentation*, *op. cit.*, p. 341-342. Comme le rappelle W. Brassat, il n'avait pas explicitement été convenu que le prince devait être au premier plan dans toutes les scènes. *Das Historienbild im Zeitalter der Eloquenz*, *op. cit.*, p. 228.

<sup>216</sup> Ce déplacement accentue sa valeur militaire et héroïque. *Le Prince en représentation*, *op. cit.*, p. 342.

<sup>217</sup> « Far mutare sito delle persone principali », expression de Sangiorgio dans sa lettre à Paolo Moro. C. Syre, *Tintoretto. The Gonzaga Cycle*, *op. cit.*, doc. 8, p. 241.

<sup>218</sup> J. Koering, *Le Prince en représentation*, *op. cit.*, p. 342.

À l’instar de Tintoret, l’impératif de reconnaissance du personnage familial conduit la plupart des peintres dans les scènes de Fastes à placer le personnage familial au premier plan. On peut d’ailleurs penser que c’est d’autant plus le cas quand il s’agit de figures encore récentes et que la famille occupe une place de pouvoir importante. Les Gonzague, dirigeant d’un État régional, se doivent d’apparaître avec une dignité particulière<sup>219</sup>, ce qui n’est pas le cas des ancêtres de Pio Enea degli Obizzi, qui n’est qu’un seigneur de faible importance. C’est peut-être pour cette raison que Zelotti est un des rares artistes à varier notablement l’organisation des compositions et à oser placer dans plusieurs batailles du Cataio **fig.113 et 120** le héros Obizzi au second plan. D’autre part, il est vrai que les fresques de la villa sont à hauteur du regard du spectateur et que cette position, même au second plan, garantit la parfaite visibilité de l’ancêtre<sup>220</sup>. La mise au premier plan du personnage principal est donc renforcée dans les décors qui sont peints en hauteur sur les parois. Le personnage y est même surdimensionné comme dans la scène de la *Bataille du Casentino* du Salon Vitelli **fig.97** : Paolo Vitelli, placé au centre du premier plan, occupe en largeur comme en hauteur la moitié de la fresque ; l’évidence de l’identification est alors maximale<sup>221</sup>.

À l’évidence du repérage spatial s’ajoute la distinction symbolique du personnage par le costume et le geste, qui l’isole des autres personnages. Les marques de distinction du costume militaire médiéval, qui singularise le combattant, sont alors pleinement exploitées pour parachever l’identification. Ses armoiries sont alors intégrées de manière quasi systématique sur le vêtement ou les armes, notamment l’écu :

« Dans cette bataille sanglante et mémorable, alors qu’il était capitaine des soldats de Toscane, envoyés à l’aile de Charles [*d’Anjou, roi de Naples*], Bonifacio, fils de Thomaso, qui régna sur Lucques, combattant valeureusement, mourut. Vous pouvez le comprendre grâce à la devise et au blason des Obizzi sur le poitrail du cheval »<sup>222</sup>.

Les signes de l’identité familiale se combinent avec les marques symboliques de supériorité du personnage : chef de guerre, l’ancêtre exhibe généralement les insignes de sa position de

<sup>219</sup> *Ibid.*, p. 189.

<sup>220</sup> Scènes 2, 5, 18, 21, 27 notamment. Il est néanmoins au premier plan dans les scènes 1, 6, 26, 35, 36. La mise en retrait du personnage familial au second plan a parfois une raison théorique lorsqu’il y a des divergences de sources : cf. *supra* et G. Betussi, *Ragionamento*, *op. cit.*, f°53v-55v et 109r-111r.

<sup>221</sup> La pose du cheval rappelle celle du cheval du lieutenant de Scipion dans la *Bataille sur le plateau* (cf. *supra*).

<sup>222</sup> « In questa sanguinosa et memorabil giornata, trovando si Capitano delle genti di Toscana, mandate in aiuto di Carlo, Bonifacio, figliuolo di Thomaso, che domino Lucca, valorosamente combattendo, vi resto morto. Et lo potete comprendere per la divisa et all’arma Obizza nel petto del cavallo ». G. Betussi, *Ragionamento*, *op. cit.*, f°71v-72r. Nous soulignons.

commandement. Généralement à cheval, il est richement vêtu d'une armure, particulièrement ouvragée. Il porte souvent une cape, allusion au *palludamentum* antique, et tient un bâton de commandement<sup>223</sup>. Son couvre-chef le distingue des autres combattants, et le héros est souvent doté d'un cimier complexe qui permet de l'identifier : Paolo Vitelli **fig.97a** porte ainsi une bourguignotte avec une crête ouvragée à motif de sphinge dans la *Bataille du Casentino* **fig.97**. Les peintres donnent enfin un relief particulier à la monture de l'ancêtre : de splendides bardes de poitrail ou de croupes, à motifs de cuir ou de métal, des chanfreins ornés de pointes sont autant de motifs d'apparat militaire, ici mis au service d'un « fléchage narratif »<sup>224</sup> qui isole le héros. Comme le dit Betussi, le héros « montre qu'il est le chef [*dimostra essere il capo*] »<sup>225</sup> ; sa singularité et sa supériorité doivent être immédiatement comprises.

Dans tout le corpus, il n'y a qu'une scène (n°23 du Cataio) où nous n'avons pu déterminer avec certitude où était présenté l'ancêtre, Alemanno Obizzi **fig.121**<sup>226</sup>. Le motif collectif de la charge de cavaliers est ici privilégié au détriment du héros lui-même, toutefois il est probablement qu'il s'agisse du personnage à sa tête. L'absence de hiérarchisation des figures au bénéfice de l'ancêtre est cependant compensée par la multiplication des armoiries Obizzi, omniprésentes.

Assurée par un faisceau de procédés, spatiaux et symboliques, qui se renforcent mutuellement, la singularisation visuelle du héros est autant esthétique qu'éthique : l'évidence avec laquelle il s'impose est le signe de son exceptionnalité morale. Du reste, l'organisation de la composition tend à définir structurellement l'action du héros familial comme décisive.

## 2) L'efficace du personnage héroïque : poursuites, parades et batailles de commandement

La création d'une narration militaire qui fait la part belle à un personnage unique encourage l'emploi de schémas de composition qui caractérisent l'action du héros comme immédiatement efficace. On pourrait presque employer ici le lexique de la linguistique et le terme d'action performative<sup>227</sup> : le terme désigne en effet les verbes qui réalisent leur action au

<sup>223</sup> M. Fantoni (dir.), *Il « perfetto capitano » : immagini e realtà (secoli XV-XVII)*, op. cit., 2001.

<sup>224</sup> J. Koering, « Tintoret, Sangiorgio et l'intelligibilité des *Fastes des Gonzague* », op. cit., p. 97.

<sup>225</sup> « *Dimostra essere il capo, et degli Obizzi, seguito da molti soldati* ». G. Betussi, *Ragionamento*, op. cit., f°133v.

<sup>226</sup> Est-il le premier, en tête de la charge, ou bien le dernier sur la marge droite, à se retourner pour donner des ordres ? Zelotti n'a peut-être pas lui-même tranché. Pour I. Jaffé, il s'agit d'une des compositions les moins réussies, elle n'obéit certes pas au principe de clarté des autres épisodes. *Zelotti's Epic Frescoes at Cataio*, op. cit., 2008, p. 97.

<sup>227</sup> J. L. Austin, *Quand dire, c'est faire*, Paris, Seuil, 1970.

moment-même de leur énonciation (jurer, conseiller, condamner...). Cette notion, que l'on importe ici, permet de caractériser la manière dont les peintres conçoivent les gestes de combat dans la bataille héroïque : la glorification du personnage implique un caractère absolu de son geste. La narration militaire dans les Fastes supprime souvent toute opposition de la part de l'adversaire de manière à souligner la puissance agissante du héros ; la forme de la mêlée est rare dans les décors dynastiques puisqu'elle suppose une certaine indécision du combat et ne met pas assez en valeur le personnage familial. Malgré la prégnance chez les peintres maniéristes des modèles antiques, ce sont donc d'autres formes de narration qui l'emportent. Selon les époques des événements représentés, deux types de compositions sont privilégiées : pour les sujets médiévaux, la scène de poursuite, qui s'accroît parfois en simple défilé triomphal, et la bataille de commandement pour les scènes plus récentes.

Dans les batailles médiévales, le héros familial participe directement au combat. Les peintres choisissent alors souvent une disposition en frise qui montre d'un côté l'arrivée du héros et de ses troupes et de l'autre la fuite des ennemis, par la marge opposée ou bien vers le fond de l'image. Cette construction latérale binaire, qui oppose deux groupes inégaux, poursuivants et fuyards, sans les opposer, est notamment typique des scènes de bataille de Salviati et des Zuccari au Salotto Farnèse : que ce soit pour la *Prise de Bologne par Pier Niccolo Farnese* **fig.82**, ou pour la *Bataille de Pietro Farnèse contre les Pisans* **fig.81a**, les deux armées sont placées de part et d'autre de l'image. Il n'y a pas véritablement de *drame*, au sens d'opposition : l'armée ennemie ne résiste aucunement, elle fuit tout entière en un mouvement homogène, qui forme dans cette dernière fresque une élégante file indienne. La simplification narrative est poussée à l'extrême : Pietro Farnèse, à la tête de l'armée florentine, chasse de manière quasiment magique ses adversaires, même si quelques morts au sol permettent d'atténuer l'impression de victoire miraculeuse. Dans le *tondo* de la *Bataille de Cosa* à Caprarola **fig.84**, Taddeo Zuccaro renforce très légèrement la résistance de l'ennemi : les deux fantassins poursuivis par Pietro Farnèse, tournent le visage vers l'arrière, ce qui suggère une tentative de résistance. Cependant, leur corps est déjà tourné vers la fuite, indiquant la vanité de leur défense et la toute-puissance du personnage familial.

De manière récurrente, la qualité performative du geste du héros s'appuie par son redoublement dans l'image grâce à un faire-valoir. Le personnage secondaire lui sert de soutien, et est placé dans une pose similaire ou complémentaire. Fantassin ou cavalier, il joue militairement (ou juste visuellement) le rôle de « lieutenant » du héros. Son geste souvent très visible et son geste, en faisant écho à celui de l'ancêtre, semble en traduire le rayonnement.

Dans la *Bataille de Cosa*, la frappe de Pietro Farnese est réitérée par le cavalier qui le seconde **fig.84**; pour la *Bataille de Bologne*, représentée dans les deux palais familiaux, Taddeo Zuccaro construit un fantassin en miroir de Pier Niccolo : au Salotto **fig.82**, le fantassin, puissant, est placé juste à l'aplomb du héros familial et amplifie le geste de son capitaine tandis qu'à Caprarola, **fig.85** une variation de cette même figure occupe l'angle inférieur gauche de la composition : il semble lancer un élan irrésistible dont le moteur serait le héros familial.

Dans la *Bataille contre Pise* du Salotto Farnèse **fig.81a**, Francesco Salviati organise même une répétition parfaite de la posture entre les deux cavaliers principaux : le cheval galopant de profil, le corps présenté de trois-quarts, l'épée tenue à l'horizontale de manière agressive se font directement écho. Le « personnage-relais » est traité de manière tellement identique au héros qu'on a parfois pensé qu'il s'agissait du propre frère de Pietro, Ranuccio. Si cette identification a été contestée, il n'en reste pas moins que les deux personnages fonctionnent comme un parfait binôme héroïque<sup>228</sup>.

La place et le geste du héros structurent ainsi tout le mouvement de la composition : c'est pourquoi la scène de Tintoret de la *Bataille de Legnano* **fig.133**, se distingue des autres. On a dit que Tintoret avait finalement dû modifier la place du marquis sans remanier l'ensemble, En transférant le portrait de l'ancêtre sur le cavalier du premier plan, il a bien assuré sa reconnaissance physique et son héroïsation<sup>229</sup>. Toutefois, contrairement aux autres scènes, la pose du personnage du prince n'est pas conçue comme souveraine, puisqu'elle était à l'origine celle d'un combattant anonyme. Le geste de brandir son épée n'a pas d'incidence décisive sur le déroulement du combat.

L'effacement de l'opposition entre les armées dans la scène de poursuite, fortement latéralisée, est parfois poussé à son terme avec une disparition totale de l'adversaire : la charge victorieuse de l'armée des vainqueurs devient alors littéralement un défilé de triomphe. C'est le cas de la 3<sup>e</sup> scène du Salon Rossi **fig.89** qui présente le héros familial entouré d'une troupe portant du butin, et encore plus explicitement de la 4<sup>e</sup> scène où le héros familial parade sous un dais **fig.90**. Au Cataio, la victoire de la scène 36 **fig.126** n'est pas représentée comme une bataille mais déjà comme une manière de triomphe : Antonio degli Obizzi, placé au centre de l'image, défile, suivi par son armée victorieuse et entouré des *spolia* – prisonniers vaincus et butin – qui renvoient explicitement à la cérémonie du triomphe militaire à Rome<sup>230</sup>.

---

<sup>228</sup> C. Strinati et I. Walter, *La Dignità del Casato*, op. cit., 1995, p. 57.

<sup>229</sup> J. Koering, *Le Prince en représentation*, op. cit., p. 185-186 et p. 342.

<sup>230</sup> M. Beard, *The Roman Triumph*, op. cit., 2007 et J.-L. Bastien, *Le Triomphe romain et son utilisation politique à Rome*, op. cit., 2007.

Pour les batailles illustrant des événements plus récents, les peintres privilégient un autre type de composition qu'on a pu appeler « bataille de commandement »<sup>231</sup>. Il s'agit d'une scène où le capitaine ne combat pas en personne, mais est montré donnant ses ordres, à l'écart de l'action. Cette nouvelle structure narrative accompagne logiquement les changements militaires de l'époque moderne où les commandants voient leur rôle se transformer : alors qu'au Moyen Âge, la légitimité chevaleresque du chef, *primus inter pares*, reposait sur le fait de prendre part directement au combat, à l'époque moderne, la délégation du combat et l'émergence du statut de capitaine témoignent de la professionnalisation militaire en cours<sup>232</sup>.

Le caractère décisif de l'action de l'ancêtre est alors inhérent à sa nouvelle position : ordonner est une action par nature performative ; l'acte d'ordonner s'accomplit au moment même où il est proféré, et le geste de commandement (tendre le bâton de commandement) équivaut à un engagement personnel héroïque dans l'action. Les peintres expriment cette transitivité immédiate du commandement en faisant du personnage du capitaine le point de départ structurel de l'action : le geste du capitaine joue le rôle de ligne de force de la composition. Dans la *Bataille sur l'Adige* **fig.132** de Tintoret, le bras tendu de Lodovico Gonzague est immédiatement redoublé par un arbalétrier, qui concrétise par son tir l'ordre du commandant. Dans la *Défense de Pavie* **fig.137**, le combat est organisé en trois bandes latérales où les combattants apparaissent comme les simples exécutants d'un combat régi par l'ordre du duc. Placé à gauche de la scène, le capitaine apparaît comme l'origine d'une action idéalement efficace : la charge des troupes à pied est irrésistible, comme le montre la retraite systématique des Suisses ; les arquebusiers du second plan renversent les Suisses sur leurs canons, et la cavalerie fait fuir l'ensemble des troupes à cheval au fond de la scène. Au premier plan à droite, le fantassin qui pénètre armé dans une tente ennemie conclut par un meurtre imminent le commandement du capitaine, dont il forme le pendant visuel et le prolongement narratif.

Qu'il soit directement engagé dans le combat ou bien placé à distance pour donner des ordres et coordonner l'action des troupes, l'articulation du personnage avec l'action lui attribue un rôle décisif dans la victoire. Les batailles dynastiques adoptent ainsi un mode de récit performatif qui simplifie l'action et la déréalise : l'action héroïque prend effet immédiatement et annule toute opposition de l'adversaire, écrasé, en fuite, voire omis. La dimension héroïque

---

<sup>231</sup> Expression employée notamment par Jérôme Delaplanche, *Joseph Parrocel (1646-1704). La nostalgie de l'héroïsme, op. cit.*

<sup>232</sup> Sur cette évolution, voir J. Cornette *Le roi de guerre, Essai sur la souveraineté dans la France du Grand Siècle*, Paris, Payot, 2010 (1993), p. 232-250.



du décor de Fastes apparaît ainsi à travers ces formules narratives qui expriment la toute-puissance du héros et la nécessité de sa victoire. La résistance des ennemies est déjà vaincue : la narration est ainsi parfois sans drame<sup>233</sup> et se déroule de manière quasiment magique. Cornelia Syre commente ainsi la « procession sinueuse » de la *Prise de Parme* de Tintoret **fig.135** en utilisant le lexique de la danse où la victoire de l'armée se transforme en une chorégraphie collective : « l'avancée constante des troupes, dont le mouvement se déploie dans toutes les directions de l'image, a le caractère d'une danse rituelle », dont le maître de ballet serait évidemment le duc<sup>234</sup>.

## B. Formes du portrait : l'identité au cœur de l'image

La perspective héroïque subordonne la narration à l'exaltation de la figure individuelle. Une tension s'instaure ainsi entre le récit et la forme du « portrait », portrait direct ou portrait symbolique du personnage : la cohérence ou la vraisemblance de l'histoire sont en effet contestées par la priorité donnée aux symboles identitaires du héros et de la famille par les commanditaires ; les attributs symboliques du pouvoir et de la vertu du héros et de sa famille s'affichent ainsi avec une volontaire complaisance, parfois au détriment du récit. Ainsi Jérémie Koering a parlé pour les *Fastes Gonzague* de l'« étrangeté »<sup>235</sup> de certains portraits, comme « greffés » sur la narration.

Deux ensembles se distinguent sur ce point au sein de notre corpus : certains cycles de Fastes dynastiques intègrent de véritables portraits à la narration (cycles Gonzague, Vitelli, Della Corgna, Médicis et Farnèse pour les scènes récentes) et dans ce cas, l'héroïsation familiale joue de la dialectique explicite entre le récit et la forme du portrait. Le second ensemble (décor Rossi, Obizzi, et Farnèse pour les scènes les plus anciennes), à cause de l'ancienneté des scènes représentées, ne peut prétendre à la figuration individualisée des personnages et déploie alors d'autres ressources pour glorifier les ancêtres. L'absence de caractérisation personnelle est alors compensée par la mise en valeur de l'identité de la famille comme groupe : emblématique héraldique, physiognomonie imaginaire, les marqueurs d'une identité collective se déclinent alors pour construire moins un portrait physique qu'un portrait idéal de la famille.

---

<sup>233</sup> Au sens d'absence d'opposition.

<sup>234</sup> « Meandering procession ». « The relentless movement of troops, in every direction and in every part of the picture space, assumes the quality of a ritual dance. The sparkling uniforms and their decorative additions spread a web of flickering light across the meandering procession, transforming it into an unreal, almost ghostly apparition. ». C. Syre, *Tintoretto. The Gonzaga Cycle, op. cit.*, 2000, p. 72.

<sup>235</sup> J. Koering, *Le Prince en représentation, op. cit.*, p. 192.

## 1) Le portrait dans l'histoire

### Vitelli et Gonzague, la mise en intrigue de l'iconographie familiale

Dans plusieurs cas, chez les Gonzague, les Vitelli, les Della Corgna, les Médicis et les Farnèse (pour les scènes récentes), les commanditaires demandent aux peintres d'intégrer dans les scènes historiques des portraits des ancêtres dont ils leur fournissent les modèles. On en a le témoignage dans les lettres que Sangiorgio envoie à Tintoret : l'intendant fait envoyer au peintre des copies des effigies des différents membres de la famille afin qu'ils soient intégrés dans les scènes<sup>236</sup>.

La nécessité d'inclure des portraits influence la conception entière des scènes, comme le montre la différence des compositions narratives entre les deux ensembles de décors. Chez les Obizzi, les Rossi et les Farnèse, les scènes de guerre « sans portrait » intègrent davantage le personnage à l'action militaire que les « décors à portraits » (Gonzague, Vitelli, Médicis, Corgna) ; les postures y sont bien plus variées et les costumes plus conformes aux pratiques militaires<sup>237</sup>. Zelotti représente les chevaliers de la famille Obizzi portant leur heaume dans la plupart des combats de l'époque médiévale **fig. 116,120,122**<sup>238</sup> ; à San Secondo, Bertoja et son équipe représentent parfois l'un des Rossi en pleine action, vus de dos, en train de charger (*Guido à la bataille de Rovereto*, 11<sup>e</sup> scène **fig. 92**) ; seules les armoiries Rossi sur le caparaçon de son cheval permettent de l'identifier<sup>239</sup>. Ici, la mise en scène de la *storia* n'est pas contrainte par l'intégration du visage et peut être plus fidèle au récit de l'événement.

À l'inverse, dans les décors à portraits, la scène de bataille est bien conçue comme un portrait *mis en action*<sup>240</sup> et se trouve à ce titre fortement tributaire du modèle fourni à l'artiste.

---

<sup>236</sup> C. Syre, *Tintoretto. The Gonzaga Cycle*, op. cit., 2000, p. 241, documents 9 et 10 et J. Koering, *ibid.*, p. 191-192.

<sup>237</sup> À Città di Castello, Fontana et Sammacchini font porter aux ancêtres des casques ouverts – salades et des bourguignottes – typiques du XV<sup>e</sup> siècle -, qui permettent d'associer portrait et correction narrative.

<sup>238</sup> Notamment scènes 2, 5, 12, 21, 23, 26, 27, 36. Les nombreuses scènes d'investiture politique ou militaire favorisent chez Zelotti l'adoption d'une position de trois-quarts dos pour le héros familial tandis que la place d'honneur, de face ou de trois-quarts face, est attribuée au personnage de haut rang qui lui remet un bénéfice : dans les scènes n°1, 8, 16, 22, 28, 29, 30, 32, 39 et 40, le visage du personnage est donc peu visible. La scène 25 montre une pose forcée du personnage de manière à montrer son profil : le corps est présenté quasiment de face, au moment où il reçoit un sceau de la part du roi de Bohême.

<sup>239</sup> Le seul portrait du Salon est celui de Pietro Maria Rossi, père du commanditaire, peint au plafond, recevant des mains de François I<sup>er</sup> le collier de l'ordre de Saint-Michel. Sur le sens de cet épisode : voir J. Kliemann, *Gesta dipinte*, op. cit., 1993, p. 81.

<sup>240</sup> Le terme de « portrait en action » a été préféré au terme de « portrait historié » car ce terme générique désigne un portrait où le visage du modèle est attribué à un personnage d'une *storia* dont il assume le rôle. Ici, il s'agit d'une narration organisée autour du personnage de l'ancêtre.

Le portrait donné au peintre est copié sans être modifié ou adapté au nouveau contexte narratif : pour que l'identification soit immédiate, il doit être inséré selon sa pose originelle – profil ou trois-quarts – et conserver les attributs du portrait-source. Tintoret conserve ainsi aux marquis Gonzague les couvre-chefs portés dans les portraits de cour et ne les remplace pas par des casques, plus adaptés au contexte militaire<sup>241</sup>. De manière peu vraisemblable, Lodovico et Federico **fig. 132 et 133** arborent ainsi des bonnets, qui s'ils peuvent évoquer le béret de capitaine que portaient les condottieres italiens de la Renaissance, facilite la reconnaissance par les contemporains<sup>242</sup>.

Il est ainsi parfois possible de déterminer quels prototypes ont été envoyés au peintre : les portraits de Giovanni Vitelli **fig.97c**, et de ses fils Camillo – honoré par le roi Charles VIII du titre de Chevalier – et Vitellozzo **fig.97b** s'appuient sur les profils peints par Luca Signorelli à la fin du XV<sup>e</sup> siècle<sup>243</sup>. En effet, les Vitelli avaient pendant quelque temps fixé à leur service à Città di Castello le grand peintre ombrien<sup>244</sup>. Quant aux Gonzague, dynastie pionnière pour la politique de *ritrattistica* de cour<sup>245</sup>, quelques modèles pour le cycle de Tintoret ont pu être identifiés : le profil de Gianfrancesco pourrait dériver d'une médaille gravée par Pisanello<sup>246</sup> et celui de Lodovico dans la *Bataille navale de l'Adige* **fig.132**, d'une autre médaille du même artiste<sup>247</sup>. Il se rapproche également du profil peint du marquis peint par Mantegna dans la scène de la *Rencontre* **fig. 132a** de la chambre des Époux<sup>248</sup>. L'attachement au portrait chez les Vitelli et les Gonzague s'appuie sur l'existence d'une tradition iconographique familiale déjà enracinée, que les commanditaires souhaitent pérenniser.

<sup>241</sup> Par exemple, le bonnet de Federico dans le portrait de Bonsignori. Florence, Uffizi, GDSU, inv. 1702F, reproduit dans C. Syre, *Tintoretto. The Gonzaga Cycle*, op. cit., 2000, p. 140.

<sup>242</sup> A. Fémelat, *Le portrait équestre à la fin du Moyen Age et à la Renaissance*, op. cit., 2010, inédit, p. 558.

<sup>243</sup> Scène où il est honoré du titre de *Pater Patriae*.

<sup>244</sup> Ces portraits réalisés par Signorelli entre 1493 et 1496 sont aujourd'hui conservés au Barber Institute de Birmingham (portrait de Niccolo Vitelli) et à la villa I Tatti, puisqu'ils ont été acquis par Berenson (portraits de Vitellozzo et de Camillo). Cf. T. Henry, *The Life and Art of Luca Signorelli*, op.cit., 2012, p. 121-151 et *id.*, « Luca Signorelli and the Vitelli of Città di Castello », dans «Una insalata di più erbe» : *A Festschrift for Patricia Lee Rubin*, S. Nethersole et al. (dir.), Londres, Courtauld Institute of Art, 2011, p. 35-45.

<sup>245</sup> La Chambre des Epoux de Mantegna a pu être qualifiée de « manifesto della ritrattistica di corte nel Quattrocento ». C. Cieri Via, « L'immagine del ritratto. Considerazioni sull'origine del genere e sulla sua evoluzione dal Quattrocento al Cinquecento », dans *Il Ritratto e la memoria*, A. Gentili, C. Cieri Via et P. Morel (dir.), vol.1, 1989, op. cit., p. 45-91, p. 66. Pour les portraits des Gonzague, voir *I Gonzaga : moneta, arte, storia*, cat. exp. Mantoue 1995, S. Balbi de Caro (dir.), Milan, Electa, 1995 ; C. Syre, *Tintoretto. The Gonzaga Cycle*, op. cit., 2000, p. 137-145 ; *Gonzaga : i volti della storia : mostra genealogico-iconografica*, cat. exp. 2015, G. Malacarne (dir.), Modène, Il Bulino, 2015.

<sup>246</sup> C. Syre, *Tintoretto. The Gonzaga Cycle*, op. cit., 2000, p. 137.

<sup>247</sup> *Ibid.*, p. 138-139.

<sup>248</sup> Voir C. Tellini Perina, « Monete, medaglie, decorazioni pittoriche e plastiche : intersezioni », dans *I Gonzaga, monete, arte, storia*, S. Balbi de Caro (dir.), op. cit., 1995, p. 363-382.

## « Faire portrait » : profil et trois-quarts comme formes symboliques

Fidèles à leurs sources iconographiques, les peintres sont toutefois confrontés à la différence de nature entre le portrait, image iconique et mémorielle, et la scène historique narrative. Poursuivant ici certaines analyses de Meyer Schapiro, et dans sa lignée de Claudia Cieri Via ou de Luciano Cheles sur la pose de face et de profil, il s'agit de comprendre comment l'héroïsation du personnage familial se construit dans le dialogue entre portrait et scène narrative<sup>249</sup>. Qu'il s'agisse de portraits de profil ou de trois-quarts, en fonction des modèles qu'on leur a transmis, les artistes tirent profit de la combinaison forcée, voire du léger décalage entre le récit et le portrait pour offrir une mise en scène puissante de l'ancêtre. Le sentiment du portrait autonome contribue à magnifier le personnage, même s'il introduit une légère rupture narrative avec le reste de l'histoire.

### *La double valeur du profil : entre narration et abstraction*

Le profil peut avoir une double valeur selon le contexte dans lequel il s'inscrit : Meyer Schapiro le compare à une « troisième personne du singulier » lorsqu'il est employé dans une narration<sup>250</sup> : en effet, un personnage de profil est pleinement pris dans l'action, le récit est donc « neutre », puisque le personnage n'interagit pas directement avec le spectateur. Toutefois, comme l'a notamment montré Claudia Cieri Via, le profil, lorsqu'il est appliqué à un portrait autonome, hérité de la médaille, procède à une « suspension de la dimension temporelle », et crée une « célébration abstraite (...) du personnage portraituré »<sup>251</sup>. Cette double valeur du profil permet aux peintres de jouer sur cette ambiguïté féconde entre pleine intégration dans la narration et aura intrinsèque à l'atemporalité du profil. En fonction du degré de célébration qu'ils souhaitent donner à la scène de guerre, les peintres aménagent de manière plus ou moins

---

<sup>249</sup> M. Schapiro, « Face et profil comme formes symboliques », *Les Mots et les Images*, Paris, Macula, 2000, p. 93-125 ; C. Cieri Via, « L'immagine del ritratto. Considerazioni sull'origine del genere e sulla sua evoluzione dal Quattrocento al Cinquecento », dans *Il Ritratto e la memoria*, A. Gentili, C. Cieri Via et P. Morel (dir.), vol. 1, 1989, *op. cit.*, p. 45-91 ; L. Cheles, « Tipologia dei ritratti nella fascia inferiore del ciclo dei Mesi di Palazzo Schifanoia », dans *Il Ritratto e la memoria*, A. Gentili, C. Cieri Via et P. Morel (dir.), vol. 2, 1993, *op. cit.*, p. 75-112 ; J. Woods-Marsden, « Per una tipologia del ritratto di stato nel Rinascimento italiano », dans *Il Ritratto e la memoria*, A. Gentili, C. Cieri Via et P. Morel (dir.), vol. 3, 1993, *op. cit.*, p. 31-62, sur le profil, p. 52-59.

<sup>250</sup> M. Schapiro, « Face et profil comme formes symboliques », *Les Mots et les Images*, Paris, Macula, 2000, p. 93-125.

<sup>251</sup> « Sospensione della dimensions temporale (...). (...) astratta celebrazione (...) determina automaticamente un'investitura aulica del personaggio ritratto ». C. Cieri Via, « L'immagine del ritratto. Considerazioni sull'origine del genere e sulla sua evoluzione dal Quattrocento al Cinquecento », dans *Il Ritratto e la memoria*, A. Gentili, C. Cieri Via et P. Morel (dir.), vol.1, 1989, *op. cit.*, p. 45-91, p. 65 et 60.

sensible ces deux valeurs du profil.

À Città di Castello, Fontana et son équipe exploitent principalement la potentialité narrative du profil : la pose de profil est chaque fois justifiée de manière naturelle par la situation latérale du personnage. Donnant un ordre, lançant un regard pour évaluer le moment du combat, le profil n'apparaît jamais forcé. Vitellozzo s'entretient ainsi avec son escorte à la bataille de Soriano **fig.98(1) et fig.98a**. Néanmoins, dans plusieurs cycles, l'emploi du profil est circonscrit au personnage principal et lui confère alors une valeur distinctive : l'ancêtre, d'autant mieux singularisé, qu'il est le seul protagoniste à être vu sous cet angle, est alors présenté de manière honorifique. Dans les deux décors biographiques de notre corpus, Ascanio della Corgna et Giovanni de Médicis sont toujours montrés de profil, sauf quand ils sont en présence d'un personnage qui leur est supérieur par le rang<sup>252</sup>. Lorsqu'Ascanio est présenté au roi Philippe II, c'est légitimement le souverain qui est peint de profil **fig.106** (la scène est très abîmée); de même, à Città di Castello, dans la scène où Alessandro Vitelli, vu de trois-quarts face, retrouve le duc de Florence Cosme I<sup>er</sup> après la victoire de Montemurlo **fig.98(2)**. Dans les cycles biographiques, où l'exaltation du héros familial est encore renforcée par rapport aux cycles dynastiques, la qualité distinctive du profil qui donne à voir la singularité des traits, en insistant sur le relief du visage, front, nez, menton, est discrètement mise à profit comme forme symbolique du pouvoir. Bien qu'intégré dans la narration, le profil est néanmoins implicitement héroïque.

L'aura intrinsèque au profil est ouvertement exploitée, notamment chez Tintoret dans les *Fastes Gonzague*, qui détache nettement les profils des deux premiers marquis sur un fond uni – le ciel **fig.131, 137** ou un étendard **fig.132, 134** – : en les isolant plastiquement comme des images autonomes au sein de la *storia*, les visages conservent la puissance symbolique du portrait originel. Dans la *Bataille de l'Adige* **fig.132**, le profil du personnage est d'autant mieux mis en valeur que sa pose semble en partie déconnectée de la narration<sup>253</sup> : le regard de profil ne se tourne pas parfaitement vers le combat si bien que le portrait semble doté d'une certaine autonomie. Les réflectographies ont d'ailleurs montré que le visage du marquis avait d'abord été représenté de trois-quarts, apparemment plus familier, et que le peintre avait intégré le profil dans un second temps<sup>254</sup> : est-ce un changement de modèle envoyé au peintre ou pour augmenter

---

<sup>252</sup> La pose de profil chez Vasari fait directement écho au médaillon peint en dessous du plafond qui montre la généalogie familiale. A. Cecchi et E. Allegri, *Palazzo Vecchio e i Medici, op. cit.*, 1980, p. 154-160 et U. Muccini et A. Cecchi, *Le Stanze del Principe, op. cit.*, 1991, p. 148-155.

<sup>253</sup> J. Koering *Le Prince en représentation, op. cit.*, p. 192.

<sup>254</sup> C. Syre, *Tintoretto. The Gonzaga Cycle, op. cit.*, 2000, p. 47-48.

la dignité du personnage que le profil a été préféré ?

*Le trois-quarts : une rupture dans l'histoire ?*

Pour les scènes qui illustrent des événements récents ou contemporains, les peintres reçoivent plus souvent des modèles de trois-quarts puisque cette pose se généralise au tournant du XVI<sup>e</sup> siècle dans le portrait autonome<sup>255</sup>. Celui-ci se révèle difficile à manier au sein du récit : en effet, il suppose que le personnage se détache partiellement de l'action narrative pour offrir son visage au regard – Meyer Schapiro l'aurait alors comparé à une « première personne » dans le récit ; d'autre part, le trois-quarts, en apparence plus direct, n'est pas doté de l'aura abstraite du profil : l'héroïsation du personnage doit alors passer par d'autres codes iconographiques du pouvoir.

L'insertion de portrait de trois-quarts face demande d'organiser en fonction de lui la construction narrative. La nécessité d'inclure ce type de portraits impose le recours à des schémas de « présentation » des personnages en action. Or, la frontalité partielle du portrait de trois-quarts rompt l'illusion mimétique et pourrait menacer la cohérence narrative. Dans la *Bataille du Casentino* **fig.97 et fig.97a**, Paolo Vitelli en chargeant vers nous au galop tourne paradoxalement le dos à la bataille, placée à l'arrière-plan. La pose qui permet d'inclure un portrait individuel prime sur la cohérence de la narration d'ensemble.

Dans les cas où le portrait de trois-quarts est une exigence incontournable des commanditaires, les peintres sont conduits à privilégier les moments de charge ou bien de défilé dirigés vers le spectateur, qui entretiennent l'ambivalence entre l'inscription dans l'action et la présentation honorifique du personnage au public. Julian Kliemann, à propos des *Fastes Farnèse* du Salotto de Rome, comme de Caprarola, a ainsi parlé à juste titre de « portraits de groupe » **fig.86** plus que d'histoires : les guerres contemporaines sont évoquées à travers des scènes processionnelles, dont la frontalité artificielle permet de multiplier les portraits<sup>256</sup>. Remployant à grande échelle une idée originale de Salviati au Salotto Farnèse (paroi de Paul III) **fig.81**, Taddeo Zuccaro multiplie les défilés militaires, où les portraits se juxtaposent à l'envi :

---

<sup>255</sup> J. Pope-Hennessy, *The Portrait in the Renaissance*, Londres, Phaidon, 1966 ; L. Campbell, *Portraits de la Renaissance*, Paris, Hazan, 1991.

<sup>256</sup> *Gesta Dipinte*, op. cit., 1993, p. 61 et G. Labrot, *Le palais Farnèse de Caprarola*, op. cit., 1970, p. 90. Sur la toute-puissance du portrait à Caprarola, voir L. Partridge, « Divinity and Dynasty at Caprarola : Perfect History in the Room of the Farnese Deeds », *Art Bulletin*, LX, 1978, p. 494-530 et G. Bertini, « I ritratti al naturale nella Sala dei Fasti di Caprarola », *Bulletin de l'Institut Historique belge de Rome*, LXIII, 1993, p. 33-77. Le fait que les portraits aient été laissés en blanc quand aucun modèle fiable n'avait été reçu témoigne de la primauté du portrait sur la scène narrative.

privée d'une véritable narration, la composition d'ensemble est un écrin qui sert à articuler les portraits des hommes les plus puissants de l'époque<sup>257</sup>.

Contraignant à des innovations narratives, le portrait de trois-quarts conduit également les peintres à repenser les codes de l'héroïsation du personnage. Dès lors que le trois-quarts n'a pas, comme le profil, une aura immédiate, les peintres doivent singulariser le portrait du héros en masquant les visages des autres personnages ou en les dotant de physionomies stéréotypées. Tintoret<sup>258</sup> dans la salle des Ducs, en est le parfait exemple : ses poses dramatiques, de dos ou penchées, masquent naturellement les visages des soldats au profit du seul portrait du duc, présenté avec emphase. L'adresse directe au spectateur permet d'héroïser le personnage en le détachant de l'histoire ; toutefois le regard du duc conserve un détachement qui le met à l'écart de l'histoire et donne au personnage la majesté atemporelle du portrait.

Chez Tintoret, l'héroïsation du portrait du duc s'appuie également sur l'intégration dans la scène narrative des codes du portrait du pouvoir, et particulièrement sur la majesté du portrait équestre<sup>259</sup>. Le « portrait à cheval »<sup>260</sup> de l'ancêtre, intégré à une action, acquiert la dignité propre au « portrait équestre » autonome. La deuxième série des *Fastes Gonzague* **fig.135-137** exploite ainsi l'ambiguïté féconde, déjà présente chez Titien dans le *Portrait équestre de Charles Quint* **fig.137a**, entre narration et portrait. Peint pour célébrer allégoriquement la victoire de Mühlberg, la célèbre toile de Titien n'évoque la bataille qu'implicitement et privilégie un portrait équestre atemporel<sup>261</sup>. Dans les batailles de commandement de Tintoret, selon un même procédé, le duc reste isolé dans une des marges et donc présenté de façon quasiment autonome, bien qu'il soit accolé à la bataille. Dans la *Bataille de Parme* et celle de *Pavie* **fig.135 et 137**, le cheval est présenté de profil, le personnage est droit sur sa monture, la

---

<sup>257</sup> Salviati avait expérimenté cette disposition dans les scènes entourant Paul III avec la cavalcade de Charles Quint contre les protestants de la Ligue de Smalkalde. L'isocéphalie parfaite entre les personnages dans ces scènes, comme le souligne justement W. Brassat, explicite alors la vocation politique et sociale de ces scènes. W. Brassat, *Das Historienbild im Zeitalter der Eloquentz*, *op. cit.*, p. 192-193.

<sup>258</sup> Il est vrai que c'est son habitude de présenter des visages absents. Les affects ne sont pas pris en charge par les expressions mais par les drapés. G. Cassegrain, *Tintoret*, Paris, Hazan, 2010, chapitre 2.

<sup>259</sup> Voir J. Pope-Hennessy, *The Portrait in the Renaissance*, *op. cit.*, 1966, part. IV *The Court Portrait* ; J. Woods-Marsden, « Per una tipologia del ritratto di stato nel Rinascimento italiano », dans *Il Ritratto e la memoria*, A. Gentili, C. Cieri Via et P. Morel (dir.), vol. 3, 1993, *op. cit.*, p. 31-62 ; J. Barreto, *La Majesté en images. Portraits du pouvoir dans la Naples des Aragon*, *op. cit.*, 2013, p ; 191-228.

<sup>260</sup> Sur cette distinction « portrait à cheval » / « portrait équestre », A. Fémelat, *Le portrait équestre à la fin du Moyen Age et à la Renaissance*, *op. cit.*, 2010, inédit, p. 21. Sur le cheval et le cavalier, voir aussi N. Chaudun, *La majesté des centaures, Le portrait équestre dans la peinture occidentale*, Arles, Actes Sud, 2006.

<sup>261</sup> D. Bodart, « De Mühlberg à Lérida : le portrait militaire et la présence du roi en guerre dans l'Espagne des Habsbourg », dans *L'image du roi de François I<sup>er</sup> à Louis XIV*, T. Gaehtgens et N. Hochner (dir.), Paris, Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, 2006, p. 283-305 ; F. Checa Cremades, *Carlos V, a caballo, en Mühlberg de Tiziano*, Madrid, Tf Editores, 2001.

tête à peine inclinée. Le portrait équestre de Frédéric II s'inscrit ainsi dans la tradition de la statuaire antique, revivifiée par les portraits équestres de seigneurs ou de condottieres de la première Renaissance, et érigée en nouvelle icône du portrait d'État par la toile de Titien. Pour intégrer de façon minimale le personnage à la *storia*, Tintoret introduit toutefois un léger changement de cadrage : le cheval du duc est en partie coupé par la marge du tableau, ce qui introduit une discrète dynamique narrative. Tintoret veille également, sur les conseils de Sangiorgio, à conserver la discrétion de l'escorte qui accompagne le duc : le duc doit garder une prééminence absolue et le portrait équestre rester perceptible comme motif autonome<sup>262</sup>. Son regard détaché de l'action l'isole du monde<sup>263</sup>. Les différents types de portraits donnés à Tintoret par les Gonzague pour les deux séries successives le conduisent donc à privilégier, pour l'une et l'autre, deux formes différentes de l'iconographie du pouvoir : le profil pour les scènes du XV<sup>e</sup> siècle et le portrait équestre pour XVI<sup>e</sup> siècle, principales formes de l'image du pouvoir aux siècles de la Renaissance, ici réinvesties dans le décor narratif des *Fastes*.

La critique a noté que le portrait était bien une contrainte à laquelle se soumettait le peintre dans la peinture de l'histoire et « d'un point de vue esthétique, la solution peut paraître peu satisfaisante »<sup>264</sup>. Si elle introduit un décalage, l'autonomie partielle du portrait au sein de l'image narrative, *trace* visible de la mise en récit de la galerie des portraits de la famille, participe à l'efficace de la représentation historique. Le caractère légèrement figé, distant, de la figure, – soit par l'abstraction du profil, soit par la frontalité du trois-quarts – construit par cette distance calculée de l'ancêtre par rapport à la scène militaire une héroïsation sensible.

## 2) Portraits indirects : les signes de l'identité

### Le portrait dynastique

---

<sup>262</sup> « Vorrei anco ch'appresso alla figura del Duca vi faceste delli genti ». Document 11 du 21 novembre 1579, C. Syre, *Tintoretto. The Gonzaga cycle, op. cit.*, 2000, p. 241. Dans la *Prise de Parme*, les poses initiales des deux fantassins, très dynamiques, ont été finalement assagies comme l'ont montré les radiographies. *Ibid.*, p. 80. Sur les soldats comme facteur de dignité, J. Koering, *Le prince en représentation, op. cit.*, p. 189.

<sup>263</sup> Mêmes remarques de G. Labrot sur les Farnèse à Caprarola : « La vacuité de l'expression, conjuguée avec cette esquisse de geste, isole du monde. Les Farnèse sont des ultra-personnes ». *Le palais Farnèse de Caprarola, op. cit.*, 1970, p. 79.

<sup>264</sup> J. Koering, « Tintoret, Sangiorgio et l'intelligibilité des *Fastes des Gonzague* », p. 97. C. Syre, à propos de la *Prise de Milan de Tintoret*, « The image of Federico is curiously removed from the surrounding action, here through the rigid pose of his head and upper body, which do not correspond with the movement of his horse ». *Tintoretto. The Gonzaga cycle, op. cit.*, 2000, p. 86.



Les décors dénués de véritables portraits emploient d'autres procédés pour offrir un discours héroïsant sur la famille : le manque d'individualisation des personnages conduit alors les peintres et leurs commanditaires à privilégier un discours commun sur l'identité familiale. Les décors de Salviati au Salotto du palais Farnèse et de Zelotti au Cataio expriment en image un propos généalogique idéal, où la physionomie, voire la physiognomonie, forment une louange de la famille comme lignée. En effet, la série de visages, conçue comme un réseau, met en évidence la pureté dynastique par la communauté de traits physiques. Les « faux » portraits des ancêtres soulignent ainsi combien l'identité noble se conçoit comme une dialectique entre identité singulière et identité collective : en réalité, dans l'idéologie nobiliaire, la première n'est qu'une déclinaison de la seconde<sup>265</sup>. Ainsi le portrait dynastique imaginé exprime que chaque membre de la famille, « dépositaire d'un nom et d'un titre », n'est que « le maillon d'une chaîne qui le relie à ses ancêtres et à ses descendants »<sup>266</sup>. La similitude, voire l'identité des visages construit alors idéalement cette répétition héroïque des générations sur laquelle repose la reproduction nobiliaire. Nos décors alignent d'ailleurs fréquemment des personnages aux prénoms récurrents dans la famille : les Ranuccio ou Pietro chez les Farnèse ; les Orlando ou Pietro Maria chez les Rossi ; les Vitello, Vitellozzo, Giovanni, Chiappino ou encore Camillo chez les Vitelli comptent ainsi plusieurs représentants qui explicitent cette *imitation* des ancêtres<sup>267</sup>.

Au Salotto Farnèse, Salviati se trouve en effet contraint pour la paroi opposée au portrait de Paul III **fig.81**, d'inventer les portraits des jeunes gens de la famille Farnèse qui illustrent l'action militaire de la famille. Placés de part et d'autre de l'ancêtre commun, Ranuccio Farnèse, le mythique fondateur de la dynastie **fig.80**, Ranuccio, recevant le commandement des troupes papales de la main du pape Eugène IV et le vainqueur de la bataille contre Pise **fig.81a** se voient accorder une physionomie relativement semblable. Le visage de l'ancêtre commun sert alors de référent idéal, et la physionomie de ses descendants en apparaît comme autant de déclinaisons. La souche sur laquelle Ranuccio est assis thématise explicitement l'idée de la

<sup>265</sup> Le visage n'est pas uniquement le lieu où se marque l'identité personnelle mais aussi celui où s'articulent identité personnelle et collective. D. Bodart, *Portraits du pouvoir sous les Habsbourg d'Espagne*, Paris, CTHS, 2011, p. 223-228.

<sup>266</sup> H. Germa-Romann, *Du bel mourir au "bien mourir*, *op. cit.*, 2001, p. 89.

<sup>267</sup> Arbre généalogique des Vitelli dans J. Kliemann, *Gesta dipinte*, *op. cit.*, 1993, p. 99. Le décor des Obizzo présente encore davantage ce risque de confusion onomastique entre les individus de la lignée avec sur quarante fresques deux Nino, Thomaso ou Lodovico, trois Niccolo et Giovanni différents, et même quatre Obizzo ! Ces prénoms récurrents dans l'arbre généalogique sont accompagnés souvent d'un adjectif ordinal afin de permettre de distinguer les différents individus. Sur la valeur des prénoms, C. Klapisch-Zuber, *La Maison et le nom*, *op. cit.*, 1990, chap. IV. « Le nom refait », p. 83-107, part. 99-102.

généalogie, que la ressemblance des visages vient confirmer. Ces physionomies masculines appuient de même un discours moral : d'allure à la fois juvénile et forte, le visage des guerriers familiaux marque une vertu équilibrée. La gracilité de leurs traits exprime une force virile, innocente et juste, encore à l'orée de ses exploits. Le traitement physique idéalisé des protagonistes guerriers de la famille, logiquement poursuivi par Taddeo Zuccaro dans les dernières scènes du cycle **fig.82**, approfondit ainsi la dimension exemplaire du décor.

Au Cataio, le discours identitaire sur la famille se fait encore plus riche puisque l'apparence physique des ancêtres Obizzi met en jeu la tradition physiognomonique. La plupart des hommes de la famille ont là des traits apparentés **fig.127-129** : un visage assez large, un grand front, des cheveux bruns, une barbe et une moustache légèrement bouclées<sup>268</sup>. Le visage des capitaines de la famille s'inscrit en effet dans la tradition du portrait léonin : le visage de Niccolò degli Obizzi à la scène 37 **fig. 129** présente l'analogie de manière prononcée ; le front large marqué en son centre par un léger creux, la chevelure et la pilosité abondante convoquent immédiatement l'image du fauve. Le recours à la physionomie léonine appuie la valeur militaire de la famille Obizzi, en impliquant que la noblesse et le courage, valeurs guerrières caractéristiques de cet animal, lui sont naturelles<sup>269</sup> : on remarque d'ailleurs que les rares ancêtres qui occupent d'autres fonctions que celle de capitaine (cardinaux, magistrats, dirigeant politique...) reçoivent d'autres traits : le décor souligne donc davantage l'adaptation naturelle des caractères à leur fonction qu'une véritable continuité génétique. Le portrait héroïque « générique » légitime ainsi leurs victoires militaires par un déterminisme physico-moral.

Dans les cycles dynastiques aux sujets anciens, le recours au portrait générique permet aux familles de figurer explicitement les présupposés de l'idéologie nobiliaire sur la question du sang comme de la vertu. Il traduit l'idée de l'hérédité de la noblesse et de la vertu, ainsi que de leur caractère inné. Par ce motif, le cycle met directement en scène la nature collective de l'identité noble<sup>270</sup> qui s'exprime également par la récurrence de la symbolique héraldique familiale.

---

<sup>268</sup> Le portrait du commanditaire et de plusieurs contemporains apparaissent toutefois dans les scènes du plafond de la première salle. Cf. S. Glaser, *Il Cataio*, op. cit., 2003, p. 103-129.

<sup>269</sup> P. Meller, « Physiognomical Theory in Renaissance Heroic portraits », *The Renaissance and Mannerism. Studies in Western Art*, actes 20<sup>e</sup> congrès en histoire de l'art, vol. 2, Princeton, Princeton University Press, 1963, p. 53-69 et P. Eichel-Lojkine, *Le Siècle des Grands Hommes*, op. cit., 2001, p. 138-139.

<sup>270</sup> P. Morel parle de « continuité méta-individuelle ». « Portrait éphémère et théâtre de mémoire dans les entrées florentines (1565 et 1589) », dans *Il ritratto e la memoria*, A. Gentili, P. Morel et C. Cieri Via (dir.), vol. 2, op. cit., 1993, p. 287.

## La saturation héraldique

Si les décors sans portraits reposent sur la puissance des portraits imaginaires, ils s'appuient également sur le langage abstrait du portrait par signe : les armoiries familiales jouent en effet un rôle décisif dans l'économie symbolique des décors de *Fastes* qui excèdent largement leur fonction d'indice narratif (identifier les personnages). L'identité nobiliaire de la famille s'exprime en effet largement par le blason, qui est un *portrait*, sémiotique et collectif de la famille, signe de sa singularité comme de son unité<sup>271</sup>. L'obtention des armoiries, moment fondateur pour la *gens*, est d'ailleurs directement évoquée dans la scène d'élévation au marquisat qui ouvre les *Fastes Gonzague* **fig. 131** : l'empereur Sigismond, en plus de la dignité de marquis, donne à Gianfrancesco Gonzague « un blason d'argent à la croix de gueules cantonnée de quatre aigles de sable »<sup>272</sup>. Tintoret place alors avec soin le nouvel écu de la famille au pied de l'Empereur avec les autres attributs nécessaires à la cérémonie<sup>273</sup>. Le portrait familial ne saurait être complet sans son identité héraldique.

Dans les scènes de batailles, les couleurs familiales sont ainsi déployées avec une intensité hyperbolique : les enseignes vexillaires, le vêtement du personnage, le caparaçon de sa monture, son cimier et parfois son écu en sont les multiples supports. Le blason s'identifie parfois au corps du chevalier : l'habit porté par les capitaines Vitelli ou Obizzi est parfois entièrement armorié, comme dans la *Bataille de Soriano* du Salon Vitelli **fig. 98(1) et fig.98a.** Une telle « *mise en signe* de la panoplie militaire »<sup>274</sup>, extériorise ainsi l'identité du personnage sur son corps : le portrait physique, dissimulé par le heaume, est remplacé par un portrait par signes, où l'identité familiale compte davantage que l'identité individuelle. Par leur répétition ou bien par leur taille, les signes emblématiques tendent parfois à faire disparaître le récit : dans la scène 23 du *Cataio* **fig.121**, les soldats sont quasiment empêtrés dans d'immenses étendards ;

<sup>271</sup> Voir notamment les remarques de G. Labrot sur Caprarola, *Le palais Farnèse de Caprarola, op. cit.*, p. 71-72.

<sup>272</sup> « [Sigismondo] le [Gianfrancesco Gonzaga] diedde un scudo co'l'arma delle quattro Aquile in campo bianco distinto da una croce rossa ». C. Syre, *Tintoretto. The Gonzaga Cycle, op. cit.*, 2000, p. 239, document 2. La description complète de l'armoirie serait d'argent, à la croix pattée de gueules cantonnée de quatre aigles de sable au vol abaissé, sur le tout écartelé, au premier et au quatrième de gueules au lion à la queue fourchée d'argent armé et lampassé d'or, couronné et colleté du même, au deuxième et au troisième fascé d'or et de sable.

<sup>273</sup> M. Pastoureau, *Traité d'héraldique*, Paris, Picard, 1993 (1979). Voir également les introductions et les conclusions éclairantes des volumes : M. Aurell et C. Girbea, *L'imaginaire de la parenté dans les romans arthuriens (XII<sup>e</sup>-XIV<sup>e</sup> siècles)*, actes colloque CESC M Poitiers 2009, Turnhout, Brepols, 2010 et également C. Girbea, L. Hablot et R. Radulescu, *Marqueurs d'identité dans la littérature médiévale : mettre en signe l'individu et la famille (XII<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècles)*, actes colloque CESC M Poitiers 2011, Turnhout, Brepols, 2014.

<sup>274</sup> L. Hablot, « Entre pratique militaire et symbolique du pouvoir, l'écu armorié au XII<sup>e</sup> siècle », dans *Estudos de heráldica medieval*, M. Metelo de Seixas et M. de Lurdes Rosa (dir.), Lisbonne, Instituto de Estudos Medievais / Centro Lusíada de Estudos Genealógicos e Heráldicos, 2012, p. 143-165, ici p. 159.

la scène de bataille se réduit à un « champ » héraldique, où se déploient les couleurs familiales des Obizzi, apte à incarner un discours de célébration, en lieu et place de la *storia*.

La saturation héraldique des scènes narratives fait écho à l'omniprésence de ces signes dans l'ensemble de l'espace palatial : indice de possession et d'autorité au sein du palais, les décors héraldiques sculptés étaient en effet présents sur les cheminées de certains de ces Salons et des armoiries peintes ornaient aussi parfois les plafonds<sup>275</sup>. L'héraldique familiale est également mise en dialogue avec celle d'autres familles : dans la salle des Marquis Gonzague, le plafond mélange les *imprese* familiales, déjà présentes dans les toiles, et les blasons des familles pour lesquelles les capitaines familiaux ont combattu<sup>276</sup>. Au Cataio, un des compartiments initiaux de la première salle présente un trophée fait des étendards des puissances pour lesquelles ont œuvré les capitaines Obizzi. L'héraldique insiste ainsi sur les liens sociaux et professionnels de la famille.

Dans la villa des Obizzi, le thème héraldique prend encore une autre ampleur puisqu'il se voit consacrer tous les dessus-de-porte et de fenêtres des six salles : la noblesse de sa famille apparaît ainsi gagée sur le réseau politico-familial qu'elle a su construire, et notamment sur ses alliances matrimoniales. Les liens entre les différentes familles sont ainsi un argument de plus pour légitimer leur propre noblesse<sup>277</sup>. Certaines scènes s'apparentent même à un armorial. La remise de l'ordre de la Jarretière à Thomaso degli Obizzi (sc. 28) **fig.124**, apothéose du cycle selon Betussi, fournit en effet à l'érudit l'occasion de « blasonner » pendant plusieurs pages. Il décrit les armoiries de la vingtaine de membres de l'ordre dans lequel est reçu le héros familial : Zelotti reproduit alors fidèlement au sommet de la scène leurs écus, ce qui, toujours selon Betussi, est une des beautés principales de la scène<sup>278</sup>. L'affirmation de l'identité nobiliaire dans les décors de Fastes passe autant par le langage mimétique du récit que par le langage abstrait des signes, qui contamine toutes les *storie*, et fait écho aux compartiments annexes de ces

---

<sup>275</sup> J. Koering, *Le Prince en représentation*, op. cit., 2013, p. 66-67. À Città di Castello, les armoiries des Vitelli sont sculptées sur la cheminée, comme à San Secondo dans la Rocca dei Rossi. À Caprarola, les armoiries Farnèse sont peintes au plafond, tout comme dans la salle attenante, dite du Concile.

<sup>276</sup> *Ibid.*, p. 345.

<sup>277</sup> L'importance politique de ces emblèmes explique ainsi qu'on ait combiné de manière artificielle sur un dessus-de-porte de la quatrième salle l'allégorie de la Prudence avec l'écu des Pallavicini, car il n'y avait pas assez d'espace pour les présenter séparément. G. Betussi, *Ragionamento*, op. cit., f°87v.

<sup>278</sup> Le catalogue d'armoiries « rende non piccolo ornamento alla pittura di questo Quadro ». *Ibid.*, f°116v. Betussi combine des sources historiques et littéraires, et emprunte un certain nombre de blasons aux descriptions du chant X du *Roland Furieux*. Sur les armoriaux, M. Pastoureau, *Traité d'héraldique*, op. cit., 1993 (1979), p. 222-230. Sur le goût des armoiries, le visiteur dit bien « Cose certo che porgono grande diletatione, et possono cader à giovamento, havendo trovato e rinovato le insegne di questi antichissimi gran'Regni de' quali quasi non ne rimane memoria alcuna ». G. Betussi, *Ibid.*, f°51r.

espaces palatiaux. Le langage héraldique et emblématique est ainsi l'une des voies décisives de l'expression de la singularité et de la noblesse du *casato*.

## C. La fabrique du héros : l'image de gloire

Il convient enfin d'évoquer quelques procédés d'héroïsation d'une autre nature, qui ne ressortissent pas à la construction du récit mais relèvent d'un travail proprement figural. Plusieurs batailles du corpus sont traversées par une *intensification* visuelle qui ne traduit pas directement un discours verbal mais constitue une forme d'expression propre à l'image. Le terme d'*intensité*<sup>279</sup>, hérité de la tradition d'Aby Warburg et de l'étude des *Pathosformeln*, permet en effet de caractériser plusieurs procédés qui construisent l'apparition du personnage familial comme une « sur-présence »<sup>280</sup>. Que ce soit par le geste, par la lumière ou bien par des dispositifs de présentation, l'image *glorifie* littéralement le personnage en le présentant dans une forme d'extase, qui recourt à des formules plastiques d'intensité issues de l'art antique, ou bien issues de l'image religieuse.

### 1) L'extase héroïque

Les batailles des Fastes peintes par Salviati et des frères Zuccari **fig.81a, 82,84,85** offrent un traitement artificiel de la narration (la poursuite) mais aussi un traitement particulier du corps du héros familial. Les analyses de Bertrand Prévost sur le geste guerrier à la Renaissance permettent alors de comprendre l'origine et l'effet des poses héroïques attribuées aux ancêtres Farnèse : en effet, malgré une position initiale de profil, on peut observer que ces peintres introduisent systématiquement une certaine « frontalité de la posture, qui s'affiche dans le plan de l'image »<sup>281</sup>. Dans le tondo de la *Bataille de Cosa* à Caprarola **fig.84** et dans la *Bataille devant Bologne* du Salotto Farnèse **fig.82**, le héros familial et le fantassin qui redouble son action ont ainsi le buste tourné vers le spectateur en un mouvement d'exhibition. Leur frappe hyperbolique justifie une extension du torse, mais Taddeo Zuccaro accentue dans les deux cas

---

<sup>279</sup> G. Didi-Huberman, « Aby Warburg et l'archive des intensités », *Études photographiques [en ligne]*, 10. nov. 2011, p. 144-168. A. Warburg, *Atlas Mnémosyne*, Paris, L'Écarquillé, 2012.

<sup>280</sup> G. Labrot parle des Farnèse à Caprarola comme d' « ultra-personnes ». G. Labrot, *Le palais Farnèse de Caprarola*, *op. cit.*, 1970, p. 79.

<sup>281</sup> B. Prévost, *La peinture en actes, Gestes et manières dans l'Italie de la Renaissance*, Arles, Actes Sud, 2007, part. p. 88-115, citation p. 98.

la forte torsion du buste, pour mettre en valeur le corps au détriment du geste, mis en retrait<sup>282</sup>. Qu'il s'agisse du héros ou bien des soldats de son armée, ce *débordement* sensible dans le motif du torse est redoublé par un soulèvement, voire une exaspération, des étoffes (enseignes dilatées au vent, capes gonflées autour des capitaines), qui n'ont pas non plus de véritable justification narrative<sup>283</sup>.

Comme le dit Bertrand Prévost, la position du personnage n'est ainsi plus tant un *geste* (une action inscrite dans la narration) qu'une *pose*, mouvement immobile et triomphant, arraché au temps et à la contingence narrative : l'« ample mouvement (...) et l'exubérance des mouvements corporels provien(nen)t d'un souffle qui est celui d'un triomphe comme événement figural, comme action de l'œuvre visuelle elle-même et non plus des personnages représentés. (...). C'est *l'image qui fait triompher* les guerriers et non pas *l'istoria* »<sup>284</sup>. Le mélange hybride entre costume antique et costume médiéval chez Salviati et les Zuccari permet d'intégrer aisément ces modules visuels du triomphe dans la *storia*, puisque Salviati et, à sa suite, les Zuccari, empruntent ce procédé à l'art antique<sup>285</sup>. La mise en scène des batailles chez Salviati et les Zuccari repose ainsi sur l'association efficace de plusieurs procédés : simplification narrative, absence de drame et degré faible d'expression (comme on l'a vu plus haut). La représentation du corps en gloire et l'accentuation figurative des drapés construit l'intensité qui assure la glorification de l'ancêtre.

La transmutation triomphale du héros, opérée par le geste dans certaines scènes fondées sur des formules antiques, s'appuie dans d'autres scènes sur la confusion entre la gloire, au sens de renommée profane, et le concept chrétien de gloire, comme modalité de l'apparition divine, baignée par la lumière de la transfiguration. En effet, l'image de la « gloire » nobiliaire s'appuie explicitement sur la métaphore de la lumière et de l'éclat, qui expriment la pureté vertueuse et le rayonnement de la *fama*. Dans le *Ragionamento*, Betussi affirme que les ennemis de la famille Obizzi tentent d'en « obscurcir toute lumière et tout éclat »<sup>286</sup> : *glorifier* les ancêtres par l'image signifie alors littéralement les représenter « en gloire », embrassés dans une lumière

---

<sup>282</sup> Dans la *bataille de Cosa* du palais de Caprarola (fig.84), Taddeo Zuccaro, entre le dessin préparatoire et la fresque, supprime le but du geste de Pietro Farnèse : initialement pointé vers le fantassin qui le précède, son coup est dans la fresque masqué par le bouclier du jeune homme. Le geste et l'arme perdent alors leur fonction mimétique au profit d'une pure insistance sur l'expansion du corps héroïque du fondateur de la famille. J. Gere, *Taddeo Zuccaro, His development studied in his drawings, op. cit.*, p. 202-203.

<sup>283</sup> Le terme d'exaspération est repris de G. Didi-Huberman, « Aby Warburg et l'archive des intensités », *op. cit.*

<sup>284</sup> B. Prévost, *La peinture en actes, op. cit.*, 2007, p. 98 et 103.

<sup>285</sup> *Francesco Salviati e la Bella Maniera*, cat. exp. Rome, Villa Médicis et Paris, Louvre 1998, C. Monbeig-Goguel et M. Hochmann (dir.), Milan / Paris, Electa / RMN, 1998, « L'homme et sa culture artistique », p. 82-113.

<sup>286</sup> « offuscar (...) ogni lume et splendore ». G. Betussi, *Ragionamento, op. cit.*, f°37r.

surnaturelle, signe d'une nature extraordinaire.

Dans un certain nombre de cycles, la célébration de la famille s'appuie donc sur le traitement particulier de la lumière destiné à montrer le personnage en gloire. Rappelons que Tintoret envisageait de montrer dans la *Bataille de Legnano* **fig.132** le marquis Gonzague littéralement auréolé de lumière ; placé au second plan, le marquis était signalé par un halo blanc lumineux, qui transfigurait littéralement le personnage<sup>287</sup>. Au Cataio, la scène 10 de la villa **fig. 115**, qui montre la statue équestre en bronze doré érigée en l'honneur de Thomaso degli Obizzi par la République de Lucques, prend alors une valeur paradigmatique. Le personnage est figé dans une gloire éternelle où le choix du matériau joue à plein son rôle glorificateur : le corps doré du héros irradie, la « mise en gloire » de l'ancêtre est à la fois celle de son souvenir héroïque pérennisé.

Si dans ces deux cas, la « transfiguration » du personnage est totale, plus souvent, cette recherche de la gloire justifie seulement l'emploi de couleurs vives dans l'ensemble du décor dynastique : l'adoption d'une palette « heureuse », où les ors, les jaunes, les roses et bleus occupent de larges champs de l'image contribuent à la création d'un *effet* de gloire. Dans les décors Farnèse, chez les della Corgna ou les Vitelli, les couleurs claires et changeantes des peintres d'Italie centrale participent pleinement à la consécration des ancêtres. Au Cataio, l'esthétique éclatante de Zelotti, largement influencée par la magnificence des couleurs de Véronèse, contribue par sa richesse visuelle au triomphe familial : la splendeur du décor est la métaphore de la grandeur morale des personnages qui y sont représentés et le moyen de présenter leur action comme éternelle et surnaturelle. Le visiteur s'extasie devant les salles « belle(s) et joyeuse(s) »<sup>288</sup> : cette impression se renforce d'ailleurs au cours de la visite : les chambres sont progressivement « plus amples et plus ornées »<sup>289</sup> et « (l)es peintures et (l)es figures, qui l'ornent, me paraissent encore plus belles et meilleures, que celles des autres ». L'augmentation du faste soutient ainsi le processus de *glorification* de la famille au fur et à mesure que Betussi égrène le catalogue de leurs hauts faits.

---

<sup>287</sup> J. Koering a parlé de « clarté irradiante de l'histoire », Tintoret l'avait également étendue au personnage lui-même. *Le prince en représentation, op. cit.*, p. 186.

<sup>288</sup> « Bellissima et allegra ». *Ibid.*, f°74r.

<sup>289</sup> L'étranger : « anco' più belle, et migliori mi paiono queste pitture, et figure, che la adornano, delle altre ». Betussi : « (...) sempre le figure vi parranno più piene, et più ornate. ». *Ibid.*, f°100v.

## 2) L'étendard, pan ou rideau : les dispositifs de présentation chez Tintoret

Un dernier motif marque enfin dans l'invention de Tintoret pour les *Fastes Gonzague* de Tintoret la manière dont le peintre, soumis à de multiples demandes de la part de son commanditaire, parvient à exploiter les contraintes de la commande pour construire des dispositifs de glorification du héros et de l'action. La réflexion particulièrement riche et assez systématique du peintre sur le motif de l'étendard et des enseignes militaires, au sujet desquels Sangiorgio lui envoyait de multiples consignes, permet de doter l'apparition de l'ancêtre d'une intensité particulière, voire d'une qualité surnaturelle<sup>290</sup>.

Tintoret emploie, comme on l'a dit, l'étendard comme lieu de présentation du visage : dans les deux batailles où les marquis Gonzague sont placés dans les marges **fig. 132 et 134**, Tintoret détache leurs traits sur l'enseigne pourpre qui porte leur devise personnelle. Conçu comme un écran uni et intense – un pan de couleur – le tissu perd son origine narrative pour former « une zone d'intensité colorée (...) qui est un événement plus qu'un objet » pour reprendre une expression de Georges Didi-Huberman<sup>291</sup>. La frontalité de l'espace de présentation sur lequel il se détache monumentalise le portrait et le choix d'un violet intense active une marque de l'iconographie du pouvoir<sup>292</sup>. Le peintre joue en outre habilement de l'emblème de Francesco, le soleil, pour accentuer la « valeur glorificatrice »<sup>293</sup> du dispositif de présentation : les rayons de l'emblème se déploient autour de son visage, présenté de face. Tintoret fusionne dans ce motif les différentes traditions iconographiques de la mise en gloire : l'étendard-pan utilisé comme *rideau de prestige*, caractéristique du portrait d'État depuis le milieu du XV<sup>e</sup> siècle, est redoublé par le motif solaire, évoquant le nimbe chrétien, d'autant que le visage du marquis est ici présenté frontalement, à l'instar de celui du Christ<sup>294</sup>. Le rideau de prestige se confond alors presque avec le *rideau d'apparition*, qui signale dans la peinture religieuse la visibilité exceptionnelle du personnage saint<sup>295</sup>. En exploitant à plein ce que la tradition du portrait d'État emprunte à l'iconographie religieuse, Tintoret fait du portrait de

---

<sup>290</sup> Pour une étude de la peinture de Tintoret comme « dispositif », cf. G. Cassegrain, *Tintoret, op. cit.*, chapitre 3 « Dispositifs », p. 117 et *ss.* Sur le portrait chez Tintoret, voir P. Rossi, *Tintoretto. I Ritratti*, Milan, Electa, 1974.

<sup>291</sup> G. Banu, *Le Rideau ou la fêlure du monde*, Paris, Adam Biro, 1997, p. 14-16. G. Didi-Huberman, *Devant l'image. Questions posées aux fins d'une histoire de l'art*, Paris, Minuit, 1990, « Au-delà du principe de détail ».

<sup>292</sup> Voir l'analyse du rôle du décor architecturé dans le *Portrait de Guillaume Jouvenel des Ursins* de Fouquet. D. Arasse, « Les portraits de Jean Fouquet », dans *Il Ritratto e la memoria*, A. Gentili, C. Cieri Via et P. Morel (dir.), vol. 2, 1993, *op. cit.*, p. 61-73, p. 64.

<sup>293</sup> *Ibidem*.

<sup>294</sup> G. Banu, *Le Rideau ou la fêlure du monde, op. cit.*, 1997, p. 28-32. Cf l'analyse de D. Arasse sur ce que le portrait royal à mi-corps emprunte à l'*imago pietatis* : « Les portraits de Jean Fouquet », dans *Il Ritratto e la memoria*, A. Gentili, C. Cieri Via et P. Morel (dir.), vol. 2, 1993, *op. cit.*, p. 61-73, p. 64-66.

<sup>295</sup> G. Banu, *Le Rideau ou la fêlure du monde, op. cit.*, 1997, p. 24-27.



Francesco, auteur de la plus prestigieuse victoire de la famille Gonzague, une quasi-icône<sup>296</sup>. Cette glorification de l'ancêtre est cependant nuancée par quelques réserves prudentes : le personnage n'est placé qu'au second plan, son visage est légèrement décalé par rapport au motif solaire de l'emblème, et il incline doucement la tête sur le côté. Tintoret ne peut pas se permettre d'être complètement littéral dans son transfert de l'image de gloire, d'origine religieuse, au portrait du pouvoir.

Si l'étendard-pan crée déjà un « régime d'exposition spectaculaire »<sup>297</sup> du personnage, le peintre y associe parfois une mise en scène *intensifiée* de l'ensemble de la bataille. Dans quasiment toutes les scènes, Tintoret installe dans les marges latérales, ou bien sur le bord supérieur de la scène, des étendards, disposés comme des rideaux qui ouvrent sur le combat : la théâtralité du portrait gagne alors la bataille toute entière. L'enseigne solaire de la *Bataille du Taro* **fig.134**, qui formait écran derrière le marquis, se trouve sur la droite soulevée par le vent et ouvre violemment sur la perspective d'histoire : l'étendard statique, rideau de prestige, devient alors dynamique, et de pan se fait *rideau d'événement*<sup>298</sup>. Ce dispositif d'encadrement de la scène narrative par un ou plusieurs rideaux intensifie l'action. Tintoret place alors sur la droite de la scène – de manière invraisemblable étant donné la direction du vent –, l'étendard de la Ligue flottant au vent, comme un rideau symétrique, qui offre au regard le théâtre militaire de Fornoue.

Ce dispositif qui rehausse l'acte, en mettant en abyme sa dimension spectaculaire, est récurrent dans la première série des *Fastes* : le dais de l'élévation au marquisat **fig.131**, le bouillonnement des voiles des navires retenues sur les vergues formant comme une cantonnière au-dessus du combat naval sur l'Adige **fig.132** et surtout l'incroyable enseigne bicolore qui occupe tout le haut du *Secours de Legnano* **fig.133** dramatisent l'action qu'elles surmontent : l'immense étendard rosé intensifie le motif plein de brio de la charge de cavalerie enfonçant des lignes de piquiers suisses, où la « manière » de Tintoret « qui ne finit pas » se donne à voir<sup>299</sup>.

Dans la seconde série consacrée aux Ducs, les rideaux d'événement n'ont pas le même

---

<sup>296</sup> Ce n'est pas un hasard si ce détail a d'ailleurs été pris comme image de couverture pour le catalogue de Munich sur les *Fastes Gonzague*.

<sup>297</sup> G. Banu, *Le Rideau ou la fêlure du monde*, *op. cit.*, p. 30.

<sup>298</sup> *Ibid.*, p. 34-36.

<sup>299</sup> « La sua maniera che non finisce ». Lettre de Sangiorgio à Aurelio Zibramonte, doc. 17, reproduit par C. Syre, *Tintoretto. The Gonzaga Cycle*, *op. cit.*, p. 242. Seule une partie de la charge semble être de Tintoret lui-même, la qualité inférieure de la partie droite semblerait indiquer qu'un de ses assistants l'ait exécutée. Sur le motif de la charge, P. Eikemeier, « Der Gonzaga-Zyklus des Tintoretto in der Alten Pinakothek », *op. cit.*, et C. Syre, *Ibid.*, p. 56 et 59.

caractère systématique, néanmoins il en reste de nets échos, comme l'étendard qui ondoie au-dessus de la *Bataille de Parme* **fig.135**. L'absence d'étendards-pans derrière la tête du duc Frédéric II est remplacée par le développement de son manteau, dont le drapé rouge, avatar du rideau de prestige, s'enroule autour de son corps : les accents lumineux, soulignés par la touche ample de Tintoret, soulignent la majesté du manteau, qui renforce la présence du Duc. Dans cette seconde série, le traitement très contrasté de la couleur entre le premier plan et la scène narrative suffit d'ailleurs à composer un dispositif d'ouverture abstrait : le duc et les personnages repoussoirs, très sombres, encadrent l'action présentée dans la lumière. Les deux groupes latéraux produisent un « effet de rideau », projetant le regard du spectateur sur le combat vu comme un spectacle : dans la *Bataille de Pavie* **fig.137**, Tintoret thématise même le motif du rideau en introduisant une tente violette, soulevée par un soldat dans la marge opposée au Duc.

La variété de ces dispositifs de présentation, absents des autres batailles de Tintoret (notamment de celles du palais des Doges) montre que Tintoret a perçu les demandes de ses commanditaires en soulignant de manière théâtrale l'apparition de l'ancêtre, nécessité à l'exaltation *princière* des capitaines Gonzague<sup>300</sup>. L'action, simplifiée et présentée comme un spectacle, est donc un simple attribut du héros, objet d'une magnification propre au portrait d'État.

#### **4. Conclusion. Le cycle familial : « une leçon délectable pour sa variété et sa continuité »**

Généralement peints à fresque, les Fastes ancrent la mémoire familiale dans le lieu palatial, lieu de résidence et de pouvoir et souvent cœur du territoire dominé par la famille, en exposant l'origine et la vertu la *gens* dans le lieu de son exercice et de son idéale perpétuation<sup>301</sup>. La conclusion du visiteur, à qui Betussi a présenté le cycle peint du Cataio, résume les enjeux

---

<sup>300</sup> J. Koering, *Le prince en représentation, op. cit.*, p. 189-190 sur la dignité. Il est ainsi étonnant que les toiles des Gonzague aient pu être placées au plafond de l'hôtel de ville d'Augsbourg à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle : les autorités municipales n'ont donc pas été sensibles à ces dispositifs d'ouverture, qui suggèrent une situation pariétale. C. Syre, « Guglielmo Gonzaga e Tintoretto. I fasti gonzagheschi », dans *Gonzaga. La celeste galeria. L'esercizio el collezionismo*, R. Morselli (dir.), Milan, Skira, 2002, p. 129-137, note 44, p. 137.

<sup>301</sup> La narration assez synthétique des épisodes militaires leur fait perdre en efficace une fois sortis de leur emplacement originel – d'où probablement le caractère tardif de l'intérêt pour les *Fastes Gonzague* de Tintoret, transférés de Mantoue à Munich.

idéologiques comme esthétiques des cycles de Fastes familiaux :

« Cette leçon [*lettione*] aura duré peu de temps ! Car non seulement elle a été agréable à cause de sa variété et de sa continuité [*dilettevole per la sua variazione, et continuatione*], mais pour moi, et pour nous tous, elle fut très fructueuse, car on m'a démontré et enseigné [*mi son fatto capace, et instrutto*] de nombreuses histoires et de nombreux hauts faits remarquables »<sup>302</sup>.

Le terme de *lettione* rappelle le caractère démonstratif des décors historiques de Fastes qui privilégient un langage didactique et une grande clarté des compositions<sup>303</sup> : il s'agit bien d'un « cours » d'histoire familiale, qui vise à susciter une pleine adhésion du spectateur<sup>304</sup>. La tournure *son fatto capace* employée par le visiteur renvoie d'ailleurs autant à la délivrance d'un savoir qu'à la réussite d'une argumentation, qui atteint son but. Selon un mot de Betussi, ces décors sont de grandes « machine(s) »<sup>305</sup>, qui visent tant à convaincre par des moyens rationnels qu'à persuader par des moyens plus implicites, émotionnels ou structurels.

Pour que le spectateur « part(e) l'esprit satisfait d'une belle œuvre comme celle-ci »<sup>306</sup>, le décor accumule les preuves dans des compositions lisibles et répétitives, qui renforcent la capacité persuasive du cycle grâce à un effet de duplication. Le respect d'une certaine rigueur historique (inscription, sources, ordre chronologique, attention documentaire aux armoiries et aux costumes) fonctionne comme gage de la vérité des faits illustrés : l'« accent de vérité » du décor a partie liée à son « bel ordre » et à sa clarté, preuves d'un sérieux auquel le spectateur peut rationnellement se remettre<sup>307</sup>. Les commanditaires se montrent alors intransigeants sur des points précis, notamment sur certains éléments de l'identification historique de l'épisode. Le lieu et les étendards se voient accorder cependant plus d'importance que le récit de l'événement militaire. Leurs exigences iconographiques portent également sur les caractéristiques narratives et symboliques de l'iconographie : position et taille du personnage de l'ancêtre, visibilité des marques de son identité, efficacité de son action.

---

<sup>302</sup> « Questa lettione sarà durata poco. Perche non solo è stata dilettevole per la sua variazione, et continuatione, ma a me, et a tutti noi altri molto fruttuosa, ch'io mi son fatto capace, et instrutto di molte historie, et di molti fatti notabili ». G. Betussi, *Ragionamento*, op. cit., f°144r.

<sup>303</sup> J. Koering, *Le prince en représentation*, op. cit., p.175-186.

<sup>304</sup> Leur puissance rhétorique, analogue à la fascination pour les *ekphraseis* généalogiques des épopées du XVI<sup>e</sup> siècle, devait en partie particulièrement reposer sur la combinaison entre vision et discours et la pratique de la visite commentée devait être particulièrement efficace pour ces décors. J. Koering, « La visite programmée : le rôle de l'orateur dans la réception des grands décors », dans *Programme et invention dans l'art de la Renaissance*, M. Hochmann et al. (dir.), op. cit., p. 353-370.

<sup>305</sup> « La Torretta, e le camerine furono tali, che come si suol dire, imbarcatosi, si messe, à dar principio ad una macchina, quale voi vedrete ». *Ibid.*, f°6r.

<sup>306</sup> « Hò di partirmi con l'animo sodisfatto da così bella opra, come veggio esser questa ». *Ibid.*, f°37v.

<sup>307</sup> « Tanto bel colore di verità et con tanto bell'ordine », *Ibid.*, f°36v.

La construction historique de l'épisode se conjugue dans certains décors, particulièrement ceux des familles les plus importantes, comme les Gonzague et les Farnèse, avec la recherche d'une glorification atemporelle du personnage. Le récit militaire est ainsi largement conçu en rapport la forme du portrait, peint et sculpté, quelquefois même par les formes de l'image de gloire. L'attachement à la forme du portrait dans la scène historique dynastique contribue ainsi à la recherche d'historicité de l'action comme à l'héroïsation de l'ancêtre.

L'identité familiale, conçue comme collective, se reflète dans le traitement iconographique relativement homogène, des décors dynastiques, où les différentes scènes adoptent souvent des mises en page similaires. Dans le décor du Cataio, le visiteur est cependant sensible à l'alternance entre *continuatione* et *variatione*<sup>308</sup> : parce qu'il s'agit d'un décor qui concerne un commanditaire de moindre importance, les enjeux politiques permettent que la variété visuelle des scènes prime sur la mise en scène historique des actions. Zelotti varie donc volontairement les compositions, à la demande du lettré<sup>309</sup>, comme de part et d'autre de la porte, où s'opposent une scène de capture majestueuse et calme **fig.122** et une bataille de cavalerie très dynamique **fig.123** « avec des figures quelque peu plus petites afin de varier dans l'œuvre »<sup>310</sup>. Dans ces cycles de moindre rang, le traitement iconographique de la scène peut être dicté par d'autres enjeux que la fidélité au déroulement de l'événement ou la majesté de la présentation du personnage.

Les visites commentées, comme les *Ragionamenti* du Palazzo Vecchio ou le dialogue du Cataio, où l'un accepte de « dire les hommes » et l'autre d'écouter et de regarder les

---

<sup>308</sup> Tintoret, dans les *Fastes Gonzague*, organise ses compositions de manière relativement similaires, surtout dans le dernier alterne d'une manière systématique le personnage repoussoir de soldat placé au premier plan à côté du marquis ou du duc (archer, arbalétrier, chevalier, artilleur, fantassin armé de pistolets...). Arbalétrier (*Adige*), archer (*Legnano*), artilleur (*Taro*), chevalier démonté avec une épée (*Pavie*), hallebardier en contre-jour dans la vigueur de l'incendie (*Milan*). Le caractère esthétique de ces personnages se voit bien avec le fantassin la *Prise de Parme*, qui porte deux pistolets : le détail est anachronique pour l'époque ; ses armes forment surtout une nature morte militaire autonome. Ce détail qui varie à chaque toile flatte probablement le goût de collectionneur d'armes de Guglielmo. M. Scalini, « Le armi di *oggi*, il danese e altre meraviglie delle armerie gonzaghesche attraverso gli inventari », dans *Gonzaga. La celeste galeria. Le raccolte*, R. Morselli (dir.), Milan, Skira, 2002, p. 369-403. La variété des armes amorce au sein du cycle dynastique une tendance à la description encyclopédique de la guerre qui trouvera sa pleine expression dans les décors d'État. Cf. *infra*, chap. 4 et 5.

<sup>309</sup> Betussi demande alors à Zelotti de montrer « beaucoup d'attention et de diligence pour empêcher toute satiété ». « Già vi ho detto, che s'è usata accortezza et diligentia di fuggire ogni satietà ». G. Betussi, *Ragionamento*, *op. cit.*, f°87v.

<sup>310</sup> « Un' altro fatto d'armi dipinto a figure alquanto più minute, per variare nell'opra, dove si figura un re' d'Inghilterra dar la fuga con le sue genti, et rompere et fraccassare un 'essercito del Re di Scozzia, et farlo prigione. ». *Ibid.*, f°109r. La séquence des scènes 26 et 27 enchaîne deux batailles de Thomaso degli Obizzi se terminant par la capture d'un prisonnier (John Awckwood sc 26 et le roi d'Écosse sc. 27) : elles auraient donc pu être redondantes.

actions<sup>311</sup>, donnent pour ces différents ensembles, une idée de la puissance de conviction déployée dans les cycles dynastiques.

---

<sup>311</sup> « Les portraits suscitaient la parole et la parole expliquait les portraits » dit C. Badel à propos de la dialectique entre l'oraison funèbre et les *images* dans les funérailles nobles des Romains. *La noblesse de l'Empire romain. Les masques et la vertu, op. cit.*, 2005, p. 127. Sur les ekphraseis : G. Baldassarri, « *Ut poesis pictura. Cicli figurativi nei poemi epici e cavallereschi* », *La corte e lo spazio ; Ferrara estense*, G. Papagno et A. Quondam (dir.), *op. cit.*, p. 605-635 ; R. Brusciagli, « L'ecfrasi dinastica nel poema eroico del Rinascimento », *Ecfrasi : modelli et esempi fra Medioevo e Rinascimento*, G. Venturi et M. Farnetti (dir.), *op. cit.*, vol. 1, p. 269-292.



## ***Chapitre 4. La guerre, « cosa di stato » :*** ***la bataille dans l'invenzione des décors du Palazzo Vecchio*** ***et du palais des Doges***

Les deux chapitres qui suivent analysent en parallèle les décors des principales salles de pouvoir du Palazzo Vecchio et du palais des Doges, qui constituent deux cycles politiques majeurs de la peinture italienne du second XVI<sup>e</sup> siècle et le corpus principal de notre étude sur la scène de bataille : la salle des Cinq-Cents à Florence et les salles du Grand Conseil et du Scrutin à Venise. Le choix d'une approche comparatiste permet de mettre en valeur le renforcement du thème militaire dans l'iconographie politique des États à l'époque moderne, commun aux deux ensembles. Autant que cette nouvelle prépondérance du sujet de la guerre, qui s'exprime à travers la multiplication des batailles, leur étude parallèle permet de faire ressortir l'inflexion originale que la question militaire prend dans chacun des deux programmes.

L'iconographie de ces espaces de représentation a été l'objet d'analyses approfondies : la célébration à l'initiative de Cosme I<sup>er</sup> de Médicis de l'État toscan a été examinée dans ses aspects politiques, institutionnels et géographiques<sup>1</sup>. L'autocélébration de l'aristocratie vénitienne a de même été replacée au sein de la littérature panégyrique contemporaine et envisagée dans ses dimensions historique, idéologique et religieuse<sup>2</sup>. Dans ces deux cas, les

---

<sup>1</sup> P. Morel, « Le Studiolo de Francesco I de' Medici et l'économie symbolique du pouvoir au Palazzo Vecchio », dans *Symboles de la Renaissance*, II, Paris, Presses de l'École Normale Supérieure, 1982, p. 187-205, part. p. 200-204 ; E. Allegri et A. Cecchi, *Palazzo Vecchio e i Medici : guida storica*, op. cit., p. 231-267 ; U. Muccini, *Il Salone dei Cinquecento in Palazzo Vecchio*, Florence, Le Lettere, 1990 ; R. Starn et L. Partridge, *Arts of Power, Three halls of State in Italy, 1300-1600*, Berkeley, University of California Press, 1992, « Triumphalism : The Sala Grande in Florence and the 1565 Entry », p. 149-256 ; P. Morel, « L'État médicéen au XVI<sup>e</sup> siècle: de l'allégorie à la cartographie », *Mélanges de l'École Française de Rome. Italie et Méditerranée*, 105, 1993, p. 93-131, part. p. 111-119 ; H. van Veen, *Cosimo I de' Medici and his self-representation in Florentine art and culture*, New York, Cambridge University Press, 2006, part. chap. 3 « The Sala Grande in the Palazzo della Signoria », p. 54-80 ; A. Fenech Kroke, « Cosimo I de' Medici et l'idéalisation du prince par la littérature et les arts », dans *Le miroir et l'espace du prince dans l'art italien de la Renaissance*, P. Morel (dir.), op. cit., p. 219-253. L'ouvrage de M. Arfaïoli sur Vasari et la *maniera* militaire, en préparation, est également attendu.

<sup>2</sup> Pour une histoire complète du palais des Doges, U. Franzoi, T. Pignatti et W. Wolters, *Il Palazzo Ducale di Venezia*, Trévise, Canova, 1990 ; sur la décoration picturale, voir les notices dans U. Franzoi, *Storia e leggenda del Palazzo Ducale di Venezia*, Venise, Storti, 1982 ; les études interprétatives les plus développées sur le décor des salles principales sont celles de W. Wolters, *Storia e politica nei dipinti di Palazzo Ducale*, op. cit., part. p. 159-222, de S. Sinding-Larsen, *Christ in the Council Hall, studies in the religious iconography of the Venetian Republic*, Rome, L'Erma di Bretschneider, 1974. La thèse de G. Tagliaferro sur l'iconographie politique des salles du Grand Conseil et du Scrutin est malheureusement encore inédite (*Il ciclo pittorico del Maggior Consiglio dopo*

études ont pu se fonder, outre l'examen des images elles-mêmes, sur l'analyse des textes produits, avec le soutien des commanditaires, par les concepteurs de ces décors. À Florence, le programme de la salle des Cinq-Cents élaboré par Vincenzo Borghini, Giovambattista Adriani et Giorgio Vasari avec les interventions ponctuelles de Cosme I<sup>er</sup> lui-même est connu par différents documents préparatoires, par la correspondance entre ces acteurs et par la dernière partie des *Ragionamenti di Palazzo Vecchio*<sup>3</sup>. À Venise, l'équipe de trois personnes, spécifiquement désignée pour rédiger le programme des peintures destinées à orner les salles du Grand Conseil et du Scrutin, compte deux patriciens, Giacomo Contarini et Giacomo Marcello, associés à Girolamo Bardi, moine florentin installé à Venise et connu pour ses travaux conservateurs d'historiographe<sup>4</sup>. Le programme est là encore connu par différents documents : une version abrégée du texte qui indique la disposition des sujets dans les deux salles (reproduit en annexe) et la *Dichiarazione*, texte publié par Bardi en 1587, où l'historien décrit l'ensemble des sujets prévus pour les deux espaces<sup>5</sup>.

---

*l'incendio del 1577 : indagini e proposte per l'immagine di Stato a Venezia*, sous la direction d'Augusto Gentili, Ca' Foscari, 2004). Nous avons pu consulter le travail manuscrit en février 2016 et signalons ici quelques-uns de ces nombreux apports. D'autres réflexions dans l'article « Martiri, eroi, principi e beati : i patrizi veneziani e la pittura celebrativa nell'età di Lepanto », M. Chiabò et F. Doglio (dir.), *Guerre di religione sulle scene del Cinque-Seicento*, colloque Rome 2005, Rome, Torre d'Orfeo, 2006, p. 337-390. Dernièrement, A. Zampieri, *Le palais des Doges : mythe et pouvoir*, Paris, Seuil, 2014, particulièrement « Venise se raconte elle-même », p. 200-245.

<sup>3</sup> Les trois schémas de synthèse qui présentent les projets successifs sont reproduits dans U. Muccini, *Il salone dei Cinquecento*, op. cit., p. 82-84. Les extraits les plus significatifs de la correspondance entre les acteurs ont été publiés par E. Allegri et A. Cecchi, *Palazzo Vecchio e i Medici*, op. cit., p. 248-251 et 261-263. La correspondance entre Vasari, Cosme et Borghini donne de précieuses indications et est retrouvé dans : K. Frey (éd.), *Der literarische Nachlass Giorgio Vasaris*, 2 vol., Munich, G. Müller, 1923-1930. Nous citons les *Ragionamenti*, publiés à Florence en 1588 dans l'édition bilingue de D. Canfora et R. Le Mollé, Paris, Belles Lettres, 2007. Sur les évolutions du programme, voir notamment P. Morel, « L'État médicéen au XVI<sup>e</sup> siècle: de l'allégorie à la cartographie », p. 111-119 ; R. Williams, « The Sala Grande in the Palazzo Vecchio and the Precedence Controversy between Florence and Ferrara », dans *Vasari's Florence, artists and literati at the Medicean Court*, P. Jaks (dir.), Cambridge, Cambridge University Press, 1998, p. 163-182 et H. van Veen, *Cosimo I de' Medici and his self-representation*, op. cit., p. 56-59.

<sup>4</sup> Ils sont nommés par les Provéditeurs à la Restauration du Grand Conseil nommés exceptionnellement après l'incendie de 1577, en plus des Provéditeurs à la Fabrique du palais. Sur cette équipe, voir W. Wolters, *Storia e politica*, op. cit., p. 33-38 et G. Tagliaferro, op. cit., p. 16-43 « Gli uomini della ricostruzione : Jacopo Contarini e la sua cerchia ». Sur le personnage de Contarini, voir sur les aspects scientifiques, P. Rose, « Jacopo Contarini (1536-1595), a Venetian patron and collector of mathematical instruments and books », *Physis, Rivista internazionale di storia della scienza*, XVIII, n° 2, 1976, p. 117-130. Pour un panorama de la portée de son mécénat artistique, M. Hochmann, *Peintres et commanditaires à Venise : 1540-1628*, Rome, EFR, 1992, p. 252-263 « Giacomo Contarini et les commanditaires de la fin du XVI<sup>e</sup> siècle » et l'étude monographique de sa collection « La collection de Giacomo Contarini », *Mélanges de l'École Française de Rome, Moyen Âge, Temps modernes*, n° 99, 1987, p. 447-489. Dans son étude inédite, Tagliaferro approfondit la description du cercle de sociabilité intellectuelle autour de Contarini et précise la place de Giacomo Marcello. Celui-ci n'apparaît plus comme un personnage secondaire : il abrite chez lui, à la mort de Contarini (1595), les réunions savantes qui se tenaient auparavant dans le palais du premier. Les trois hommes sont donc largement liés : Bardi, de même, fréquente depuis longtemps lorsqu'il est choisi en 1577, le cercle de Contarini, avec qui il avait été en contact la décennie précédente à propos de ses recherches historiques sur la Paix de Venise (publiées en 1584) pour lesquelles Contarini l'avait laissé consulter des ouvrages de sa bibliothèque.

<sup>5</sup> Le titre entier est : G. Bardi, *Dichiarazione di tutte le istorie che si contengono ne i quadri positi novamente nelle sale dello Scrutinio e del Gran Consiglio del Palagio Ducale della Serenissima Repubblica di Vinegia*, Venise, Valgrisi, 1587. Auparavant une version abrégée du texte a circulé, dont on connaît aujourd'hui cinq exemplaires :



Les batailles qui prennent place au sein de ces décors d'État ont déjà été plusieurs fois analysées et l'importance du thème militaire mise en relation avec le message politique d'ensemble : dans le cas florentin, la critique s'est interrogée sur le sens à accorder au dispositif de comparaison entre les guerres de Pise et de Sienne racontées face-à-face<sup>6</sup>. Pour le décor vénitien, Wolfgang Wolters et Giorgio Tagliaferro ont insisté sur la tension avec la promotion de la paix, comme horizon de la politique vénitienne<sup>7</sup>. Enfin, des analyses ponctuelles concernant l'iconographie de certaines peintures ont été menées et ont souligné la présence de certains motifs originaux dans certaines des compositions : dans le décor florentin, Simon Pepper et Nicholas Adams, Henk van Veen ou Maurizio Arfaïoli<sup>8</sup> se sont intéressés plus

---

sa fonction a été discutée notamment entre S. Sinding-Larsen et W. Wolters, *Storia e politica, op. cit.*, et *Christ in the Council Hall, Studies in the Religious Iconography of the Venetian Republic*, Rome, L'Erma di Bretschneider, 1974. W. Wolters publie l'un de ces courts textes dans *ibid.*, p. 300-310 (exemplaire de l'Archivio di Stato di Venezia, Prov. Al Sal, Misc. B, 49). Nous le reproduisons en annexe.

<sup>6</sup> M. Carrara, « Vasari e il suo messaggio politico nel salone del Cinquecento », *Antichità viva*, 18, 1979, p. 2-9 ; H. van Veen, « Cosimo I e il suo messaggio militare nel Salone de' Cinquecento », *Prospettiva*, 27, 1981, p. 86-90 ; P. Morel, « Le Studiolo de Francesco I de' Medici et l'économie symbolique du pouvoir au Palazzo Vecchio », *op. cit.*, p. 200-204 ; H. van Veen, « Republicanism in the visual propaganda of Cosimo I de' Medici », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 55, 1992, p. 200-209 ; R. Starn et L. Partridge, *Arts of Power, Three Halls of State in Italy, 1300-1600*, Berkeley, University of California Press, 1992, p. 150-256 ; H. van Veen, « Republicanism, not triumphalism : on the political message of Cosimo I's Sala Grande », *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 37, 1993, p. 475-480. Van Veen s'oppose à Starn et Partridge qui voient dans ce parallèle une manière de dénoncer l'inefficacité de la guerre menée par la République florentine au début du XVI<sup>e</sup> siècle. Voir *infra*.

<sup>7</sup> *Storia e politica, op. cit.*, 1987, p. 186-201 « Le battaglie ». Voir aussi sa synthèse « Guerra e pace nei dipinti di Palazzo Ducale », dans *Venezia e la difesa del Levante da Lepanto a Candia 1570-1670*, cat. exp. Venise 1986, Venise, Arsenal, 1986, p. 247-254. Il y prend toutefois en compte l'ensemble des salles du palais des Doges. Voir dans le même catalogue, S. Mason Rinaldi, « Le virtù della repubblica e le gesta dei capitani : dipinti votivi, ritratti, pietà », *ibid.*, p. 13-31. G. Tagliaferro, *Il ciclo pittorico del Maggior Consiglio dopo l'incendio del 1577, op. cit.*, part. p. 375-409.

<sup>8</sup> Simon Pepper et Nicholas Adams ont analysé la documentation topographique et militaire, proposée par Vasari et ses assistants dans les scènes de la guerre de Sienne, *Firearms and Fortification: Military Architecture and Siege Warfare in Sixteenth-Century Siena*, Chicago, University of Chicago Press, 1986. Ryan Gregg a poursuivi la même démarche pour les salles des appartements princiers en montrant comment l'idéologie politique s'instille dans les manipulations des motifs iconographiques du paysage ou de l'architecture, *Panorama, power and history : Vasari and Stradano's city views in the Palazzo Vecchio, op. cit.* et « Setting as revisionism : Vasari's use of Dürer's *Siege* in the Palazzo Vecchio », *Renaissance studies*, 29.3, 2015, p. 411-432, même s'il concerne une scène de la salle de Clément VII dans les appartements princiers. H. Van Veen et M. Arfaïoli ont contribué pour leur part à l'étude des figures de capitaines : Van Veen a analysé la guerre de Pise en relation avec les sources des différents épisodes en s'intéressant à la figure d'Antonio Giacomini qu'il analyse en parallèle de la figure de Cosme, cf. van Veen, « Antonio Giacomini : un commissario repubblicano nel Salone dei Cinquecento », *Prospettiva*, 25, 1981, p. 50-56 et *Cosimo I de' Medici and his self-representation, op. cit.*, p. 67-73. M. Arfaïoli a proposé deux articles qui soulignent la qualité militaire des peintures de Vasari « Alla destra del duca : la figura di Chiappino Vitelli nel contesto degli affreschi vasariani del Salone dei Cinquecento », *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 51, 2007, p. 271-278 et encore « The Inconsistent Knight : Iconographic and Military *Maniera* in Vasari's *Battle of Marciano* », *Source*, 30, 2010, p. 37-42. H. Van Veen a également étudié le compartiment de la Victoire contre les Goths dans la travée centrale du plafond, « Art and Propaganda in Late Renaissance and Baroque Florence : the Defeat of Radagaisus, King of the Goths », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 47, 1984, p. 106-118, où la peinture du Palazzo Vecchio est inscrite dans une célébration plus large de cet épisode.

particulièrement au traitement du paysage ou à l'apparition de portraits<sup>9</sup>.

À la suite de ces approches, à la fois synthétiques et analytiques, les deux chapitres qui suivent proposent un examen comparé de la forme et de la fonction du thème militaire dans ces deux cycles, en examinant le lien entre célébration de l'État et renforcement du sujet militaire. Présente à travers des dizaines d'épisodes différents, la scène de bataille revêt une dimension structurelle dans le décor d'État, dès lors que la guerre est pensée comme une des *cose di stato*, comme le dit Machiavel<sup>10</sup>. Si le sujet militaire est associé à d'autres thématiques, géographiques et administratives à Florence, législatives et religieuses pour Venise, il compose dans les deux cas la majorité de la structure narrative du décor. Le sujet militaire, évoqué à travers une série de scènes historiques, devient une composante du discours sur l'État, dont les compartiments allégoriques des plafonds des deux ensembles couronnent l'expression<sup>11</sup>. L'étude des scènes de batailles, considérées comme un réseau signifiant autour du thème militaire<sup>12</sup>, montre le déploiement dans les deux décors d'une représentation extensive de la guerre, qui renvoie à la puissance guerrière de l'État, vue comme un des fondements de sa souveraineté. La genèse des deux décors, leur organisation spatiale et leur logique interne montrent que le sujet militaire, représenté sous des formes multiples, dessine une image de la capacité militaire de l'État comme une de ses nouvelles prérogatives.

---

<sup>9</sup> Dans le décor vénitien, les études de détail sur l'iconographie des différentes scènes ont été plus rares parce que les peintures présentent une narration moins précise que celles du Palazzo Vecchio. Les réflexions de Wolters ont surtout porté sur les rapports entre le texte du programme et sa transposition en peinture : *Storia e politica*, *op. cit.*, p. 186-201 « Le battaglie », et dans ses articles « Il pittore come storiografo ? A proposito delle pitture di Palazzo Ducale a Venezia », dans *Crisi e rinnovamenti nell'autunno del Rinascimento a Venezia*, V. Branca et C. Ossola (dir.), Florence, Olschki, 1991, p. 205-219 ; « Arte come propaganda nel Cinquecento veneziano », dans *Da Bellini a Veronese, Temi di arte veneta*, G. Toscano (dir.), Venise, Istituto di Scienze, Lettere ed Arti, 2004, p. 629-647 et « Il ciclo della IV Crociata nella Sala del Maggior Consiglio di Palazzo Ducale a Venezia », *Saggi e memorie di storia dell'arte*, 28. 2004, 2005, p. 111-127. Sur les limites possibles de cette approche, voir les remarques méthodologiques de G. Tagliaferro, *Il ciclo pittorico del Maggior Consiglio dopo l'incendio del 1577*, *op. cit.*, p. 54-72 développées dans *infra*, introduction chapitre 5.

<sup>10</sup> R. Descendre, « Aux origines de l'État : langage et institutionnalisation de la Domination », E. Puccinelli Orlandi (dir.), *Linguagem, sociedade, políticas*, Pouso Alegre / Campinas, UNIVAS / RG Editores, 2014, p. 15-27, citation p. 21. L'expression proche de « cose dello stato » se trouve dans une lettre de l'office des Dix envoyée à Machiavel le 28 juin 1502, citée par J.-L. Fournel, *Le Prince*, *op. cit.*, p. 46.

<sup>11</sup> Le *tondo* de Cosme I<sup>er</sup> au centre du plafond est dit « chiave e conclusione » du décor. Vasari, *Ragionamenti*, p. 224. La figuration de Cosme au centre de ce panneau n'intervient qu'au dernier stade de l'élaboration du décor. Sur le *tondo* central, voir notamment P. Morel, « L'État médicéen au XVI<sup>e</sup> siècle: de l'allégorie à la cartographie », *op. cit.*, p. 111-119 et « Portraits et images du prince à Florence au XVI<sup>e</sup> siècle », dans *Florence et la Toscane (XIV<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> s.) : les dynamiques d'un État italien*, Rennes, PUR, 2004, p. 381-398, part. p. 393-394 ; H. van Veen, *Cosimo I de Medici*, *op. cit.*, p. 59-67. À Venise, les trois allégories du plafond de la salle du Grand Conseil sont désignées comme les « risultanti da dette imprese, et esempi di virtù » dans le texte court qui synthétise les lignes du programme, W. Wolters, *Storia e politica*, *op. cit.*, p. 310. Sur les trois allégories, *ibid.*, « Risultati della politica veneziana », p. 267-279.

<sup>12</sup> L'appréciation globale du thème militaire permet de ne pas réduire l'étude à quelques batailles particulières : l'hétérogénéité stylistique du cycle vénitien qui juxtapose véritables chefs-d'œuvre et toiles de qualité moyenne, a notamment favorisé une appréciation partielle du cycle, centrée sur les scènes les plus remarquables sur le plan artistique.

# 1. Programme politique, programme militaire : la guerre, thématique structurante du décor *di stato*

## A. La part du militaire

Dans ces deux décors, la thématique militaire occupe une place prépondérante : quelques chiffres permettent de se faire une idée de la multiplication du nombre d'épisodes relatifs à la guerre.

Dans la salle des Cinq-Cents, le sujet militaire occupe 21 des 48 scènes peintes, soit plus de 43 % de l'ensemble : « la conquête militaire est le trait le plus saillant de ce déploiement figuratif »<sup>13</sup>. Sur les parois, le thème de la guerre est même exclusif : les grandes surfaces des parois s'adaptent particulièrement à la richesse narrative du sujet militaire<sup>14</sup>. Au plafond, le sujet militaire se déploie sur les deux bandes latérales, de part et d'autre de la travée centrale illustrant les grandes étapes du développement de Florence, sauf aux extrémités où intervient la représentation allégorisée du territoire avec les quartiers de Florence et les villes qui le composent le *contado*<sup>15</sup>. Sur les 42 compartiments du plafond, quinze scènes relèvent donc du sujet militaire, soit, plus d'un tiers des scènes, dont onze batailles<sup>16</sup>. La thématique militaire ne se borne pas à la représentation des scènes de bataille, puisque quatre panneaux au plafond illustrent la prise de décision de la guerre et le triomphe militaire dans la guerre de Pise comme dans celle de Sienne.

L'originalité du décor réside dans la disposition parallèle des scènes militaires<sup>17</sup> : dix

---

<sup>13</sup> P. Morel, « L'État médicéen au XVI<sup>e</sup> siècle : de l'allégorie à la cartographie », *op. cit.*, p. 111.

<sup>14</sup> « Vous devez avoir réservé pour ces grands espaces spacieux les actions et les entreprises où ont pris part un plus grand nombre d'hommes et de matériel » commente le prince Francesco dans les *Ragionamenti*. G. Vasari, *Ragionamenti*, *op.cit.*, p. 227. Nous traduisons.

<sup>15</sup> A. Cecchi et A. Allegri, *Palazzo Vecchio e i Medici*, *op. cit.*, p. 231 et suivantes et P. Morel, « L'État médicéen au XVI<sup>e</sup> siècle : de l'allégorie à la cartographie », *op. cit.*, p. 103-111. Les divisions géographiques et politiques du territoire florentin avec les quartiers de la ville de Florence et les villes principales du *contado* occupent 18 compartiments du plafond sur 42 et sont placés aux extrémités nord et sud du plafond. Leur place se réduit au fur et à mesure de l'évolution du programme de la salle.

<sup>16</sup> On pourrait compter 39 compartiments au sens plus strict car trois d'entre eux sont dus à la forme oblique de la paroi sud du palais et permet d'intégrer en marge de l'*invenzione* un portrait des artistes engagés dans la réalisation du décor.

<sup>17</sup> Comme le note P. Morel, « la symétrie est le principe majeur d'organisation du décor : elle relie les cités aux quartiers, les quartiers à Cosme, elle articule autour de lui les deux grandes épopées militaires, elle regroupe selon des couples thématiques les principaux épisodes de l'histoire florentine pour les faire converger vers le prince ». « Portraits et images du prince à Florence au XVI<sup>e</sup> siècle », dans *Florence et la Toscane (XIV<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> s.) : les dynamiques d'un État italien*, *op. cit.*, p. 393. Pour une analyse des liens spatiaux et politiques entre les différents épisodes selon leur agencement rhétorique, voir P. Morel, « Le *Studiolo* de Francesco I de' Medici et l'économie symbolique du pouvoir au Palazzo Vecchio », *op. cit.*, p. 201-203.

épisodes **fig.149** consacrés à chacune de ces deux guerres sont placés selon un système de miroir<sup>18</sup>. Sur les deux bandes latérales du plafond, sept scènes de la guerre de Pise **fig.151-156** répondent à sept épisodes de la guerre de Sienne **fig.157-162**<sup>19</sup>, complétées par trois immenses fresques de combat, relative au même conflit, sur le mur immédiatement adjacent (**fig.163-165 et 166-169**)<sup>20</sup>. Philippe Morel a pu ainsi parler de « réseau politico-militaire »<sup>21</sup>.

Une seule scène de bataille échappe à ce structure binaire des deux guerres en pendant : la *Victoire des Florentins contre les Goths* **fig.150** appartient au récit de l'histoire des origines et du développement de Florence raconté sur la travée centrale du plafond<sup>22</sup>. Encadrée sur les petits côtés du plafond par les compartiments aux thématiques géographiques et administratives, la composante militaire constitue donc la majorité de la substance narrative du décor florentin, couronnée par l'allégorie centrale du prince en gloire, qui identifie Cosme à l'État<sup>23</sup>.

Dans le décor vénitien, la thématique militaire intervient dans les différents types de scènes qui composent le décor : à la fois dans les *historie* qui narrent l'histoire de la ville, dans les compartiments qui montrent des *exempla* de comportements vertueux de Vénitiens illustres, ou des personnifications de vertu, mais encore dans les allégories politiques qui terminent le décor **fig.171**. Bien que le décor soit deux fois plus étendu qu'à Florence, la thématique guerrière y est proportionnellement encore plus présente avec plus de 50% des scènes. Sur la centaine de toiles qui composent le décor, plus d'une cinquantaine renvoie au contexte de la

---

<sup>18</sup> Sur ce type d'organisation dits de « correspondance symétrique » (p. 43), voir A. Pinelli, « Intenzione, invenzione, artificio. Spunti per una teoria della ricezione dei cicli figurativi di età rinascimentale », dans M. Hochmann, J. Kliemann, J. Koering et P. Morel (dir.), *Programme et invention, op.cit.*, p. 27-79, part. p. 49-54.

<sup>19</sup> Trois batailles de la guerre de Pise sur le mur ouest : la *Levée du siège de Livourne par Maximilien I<sup>er</sup> d'Autriche* (14 novembre 1496), la *Prise du fort de Stampace à Pise* (10 août 1499) et la *Bataille de Torre San Vincenzo* (17 août 1505) font face à trois opérations de la guerre de Sienne, *La conquête du fort près de la porte Camollia à Sienne* (26 janvier 1554), la *Bataille de Marciano ou de Scannagallo* (2 août 1554), parfois aussi appelée bataille de la Valdichiana, et la *Conquête de Porto Ercole* (18 juin 1555). Les jalons militaires sont ici cités dans leur ordre chronologique, toutefois, la disposition des trois scènes sur les parois ne suivent pas cet ordre. Voir *infra* L'enrichissement de la narration).

<sup>20</sup> La continuité narrative grâce au groupement des scènes est ainsi particulièrement recherchée comme le soulignent les *Ragionamenti* : « i quadri dalle bande sono vicini alle mura, che corrispondono e sono accomodati alle storie, alle quali essi son sopra, e l'ho fatto si per la veduta come per la continuazione dell'occhio, massime che il signor duca giudicò che così tornassi meglio ». G. Vasari, *Ragionamenti, op.cit.*, p. 209-211. P. Morel note le rapport direct entre chaque épisode majeur militaire placé dans un octogone du plafond et la bataille représentée immédiatement en dessous. « Le *Studiolo* de Francesco I de' Medici et l'économie symbolique du pouvoir au Palazzo Vecchio », *op. cit.*, p. 201.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 201.

<sup>22</sup> H. van Veen, « Art and propaganda in late Renaissance and baroque Florence : the defeat of Radagisus, King of the Goths », *op. cit.*

<sup>23</sup> P. Morel, « Portraits et images du prince à Florence au XVI<sup>e</sup> siècle », dans *Florence et la Toscane (XIV<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> s.) : les dynamiques d'un État italien, op. cit.*, p. 394.

guerre : trente-deux batailles gagnées par la République entre 809 et 1572 **fig.**<sup>172-198 et 272</sup><sup>24</sup>, neuf épisodes célébrant un exploit guerrier personnel **fig.199-201**<sup>25</sup>, deux allégories mineures de vertus spécifiquement militaires **fig.202-203** et une des trois allégories principales, qui représente la force militaire, peinte par Palma le jeune **fig.212**. Dix compartiments décoratifs de trophées d'armes **fig.204-210** contribuent enfin à cette orchestration grandiose du motif martial dans l'ensemble des deux salles.

Le thème domine donc largement, en nombre et en dimensions, plusieurs espaces du décor : la salle du Scrutin, tant sur les murs qu'au plafond, présente une succession intense de scènes de bataille, de même que le plafond de la salle du Grand Conseil qui en propose plus d'une douzaine. Les scènes de guerre reçoivent également, comme au Palazzo Vecchio, des emplacements pariétaux remarquables par leur gigantisme : les trois batailles du mur est de la salle du Scrutin ont une longueur de plus de 10 m sur 6 m de hauteur<sup>26</sup>. Le thème guerrier acquiert, de manière encore plus nette que dans le décor florentin, une cohérence organique puisqu'il compose la quasi-totalité de la trame narrative historique offerte par le décor : il apparaît en outre explicitement théorisé dans certains compartiments abstraits du décor (allégories secondaires ou principale).

## **B. La guerre dans la réflexion sur l'État : de Machiavel à Botero**

Jean-Louis Fournel et Jean-Claude Zancarini ont souligné à quel point les mots qui servent à dire la politique à la Renaissance se construisent à travers une série de sens et d'usages qui se révèlent variables et qui se sédimentent progressivement<sup>27</sup> : le terme de *stato*<sup>28</sup> n'échappe pas à cette transformation progressive qui, du terme médiéval (entendu sans majuscule) conduit

---

<sup>24</sup> Trois d'entre elles, prévues par le programme originel pour la salle du Scrutin, ont été remplacées au XVII<sup>e</sup> siècle par d'autres œuvres.

<sup>25</sup> Sur les seize compartiments monochromes illustrant des *exempla* qui se trouvent dans les espaces secondaires du plafond de la salle du Grand Conseil, huit évoquent un contexte militaire. Dans la salle du Scrutin, un des quatre *exempla* du plafond intervient également dans ce contexte. La proportion est donc de 9/20, soit 45 % pour les épisodes guerriers dans les scènes secondaires du décor illustrant une action personnelle.

<sup>26</sup> Pour exemple, la *Bataille de Zadar* de Tintoret mesure 10,6 m, la *Bataille de Lépante* d'Andrea Vicentino mesure 13,90 m de long pour une hauteur dans chaque cas de plus de 5 m. Sur cette dernière, voir *infra*, chapitre 7).

<sup>27</sup> Voir notamment *La grammaire de la République. Langages de la politique chez Francesco Guicciardini (1483-1540)*, Genève, Droz, 2009 et

<sup>28</sup> J.-L. Fournel et J.-C. Zancarini proposent dans leur traduction du *Prince* de Machiavel de traduire « stato » par « état » sans majuscule, soulignant ainsi cette polysémie ; R. Descendre dans la traduction de *La Raison d'État* de Botero à la fin du siècle, étant donné l'évolution partielle du concept prend le parti de mettre la majuscule. *Le Prince*, *op. cit.*, introduction, p. 43 et G. Botero, *Della Ragion di stato [De la raison d'État]*, 1589-1598, éd. et trad. P. Benedettini et R. Descendre, Paris, Gallimard, 2014. Nous nous référons à cette édition pour toutes les citations ultérieures.

à la conception progressive de l'État<sup>29</sup>. S'il est apparu de manière précoce<sup>30</sup>, dès le bas Moyen Âge, le terme sert d'abord à désigner la condition juridique spécifique d'une entité politique avec les expressions *status civitatis* ou *status rei publicae*. Le mot est d'abord subordonné à son génitif qui concentrait le sens de l'expression. Bien qu'il soit employé seul à partir du XV<sup>e</sup> siècle<sup>31</sup>, le terme ne recouvre pas encore un concept abstrait, ce que marque l'adjonction de la majuscule au tournant du XVII<sup>e</sup> siècle<sup>32</sup> : le terme recouvre un sens concret, qui se décline notamment selon une acception territoriale qui fait référence aux espaces sous une même domination, et une acception personnelle, dans laquelle le terme désigne les hommes qui exercent le pouvoir. Ainsi, chez Machiavel, qui utilise abondamment le terme<sup>33</sup>, le *stato* désigne à la fois le pouvoir personnel du prince et l'entité territoriale dirigée par un pouvoir central. Pendant le XVI<sup>e</sup> siècle, le mot reste associé à une combinaison d'idées, comme le dit Romain Descendre : « le *stato* n'est pas conçu comme parfaitement distinct de celui qui l'exerce, car il désigne tout à la fois l'autorité d'un prince, l'exercice concret de cette autorité, les hommes et les objets sur lesquels cette autorité est exercée et la force matérielle, militaire et diplomatique que cela procure, mais aussi bien souvent, le type de gouvernement ou de régime auquel correspond ce pouvoir »<sup>34</sup>.

<sup>29</sup> L'examen de la naissance de l'État moderne associe l'étude de l'histoire à celle de la théorie politique. Cette large question a fait l'objet de plusieurs programmes de recherche lancés dans les années 1980, dont les premières conclusions ont été publiées dans les volumes collectifs *Culture et idéologie dans la genèse de l'État moderne*, colloque EFR 1984, Rome, EFR, 1985 puis dans la série de sept volumes coordonnés par W. Blockmans et J.-P. Genet, *Les origines de l'État moderne en Europe, XIII<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> s.*, Paris, PUF, 1996-2001. Voir également les réflexions d'A. Tenenti dans les mêmes années, *Stato : un'idea, una logica. Dal comune italiano all'assultismo francese*, Bologne, Il Mulino, 1987. Le terrain italien a été particulièrement étudié considérant la variété des pouvoirs dans la péninsule, voir E. Fasano Guarini, « État moderne et anciens États italiens. Éléments d'histoire comparée », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, 45-1, 1998, p. 15-41. La profonde singularité du processus dans chaque aire politique régionale a été soulignée, voir les mises au point monographiques dans A. Gamberini et I. Lazzarini (dir.), *The Italian Renaissance State*, Cambridge, Cambridge University Press, 2012. Pour une synthèse de la question, G.G. Ortu, *Lo Stato moderno : Profili storici*, Rome Bari, Laterza, 2001.

<sup>30</sup> Nous suivons ici les analyses de R. Descendre, « Aux origines de l'État : langage et institutionnalisation de la Domination », *op. cit.* Voir aussi l'introduction à l'éd. fr. de G. Botero, *De la Raison d'État*, *op. cit.*, p. 12-30.

<sup>31</sup> Au XV<sup>e</sup> siècle, le génitif est de plus en plus fréquemment omis, mais le terme de *stato* reste encore sémantiquement lié au complément qu'il a désormais perdu.

<sup>32</sup> R. Descendre dans la traduction de *La raison d'État* de Botero à la fin du siècle introduit la majuscule étant donné l'évolution partielle du concept. *Op.cit.*, éd. 2014. Sur le concept d'État au XVII<sup>e</sup> siècle, voir pour l'articulation des enjeux théoriques et iconographiques, H. Bredekamp, *Stratégies visuelles de Thomas Hobbes. Le Léviathan, archétype de l'État moderne. Illustration des œuvres et portraits*, Paris, Editions de la Maison des Sciences de l'Homme, 2003.

<sup>33</sup> Comme l'analyse Jean-Louis Fournel, le terme apparaît 116 fois dans *Le Prince*. Cf. J.-L. Fournel, « État et ordres (*stato* et *ordini*) » dans l'introduction à l'éd. bilingue de Machiavel, *Le Prince*, *op.cit.*, p. 40-56 et l'entrée « Stato », par R. Descendre dans *Machiavelli. Enciclopedia machiavelliana*, G. Sasso et G. Inglese (dir.), Rome, Istituto della Enciclopedia italiana, 2014, p. 570-576.

<sup>34</sup> R. Descendre, « Aux origines de l'État.. », *op. cit.*, p. 20. Quelques plus rares emplois témoignent d'une personnification du *stato* qui semble le considérer indépendamment des hommes qui exercent effectivement le pouvoir mais ce sens reste marginal, ces exemples ont cependant été largement commentés, comme ils semblaient annoncer l'abstraction croissante du terme achevée à l'époque classique. R. Descendre, « Le *cose di stato* :

De manière significative, l'expression « les choses de l'état » (*le cose di stato*)<sup>35</sup> apparaît sous la plume du secrétaire florentin, pour évoquer le domaine des relations extérieures, c'est-à-dire la diplomatie et la guerre. Dans une lettre à l'évêque d'Arezzo, Machiavel emploie même l'expression des « choses de l'état et de la guerre » (*cosa di stato e di guerra*)<sup>36</sup> : la guerre y apparaît donc comme indissociable du *stato*, puisqu'elle en assure la fondation et le maintien<sup>37</sup>. Cette association des deux termes fait émerger l'idée d'une institution politico-territoriale souveraine, possédant des moyens d'assurer sa continuité<sup>38</sup>. La racine de *stato*, *stare* (être debout, être fixe) marque l'horizon de stabilité auquel aspire le gouvernement du prince ou de la république : dans le contexte des guerres d'Italie, la pensée de Machiavel sur ce qui définit *lo stato* articule donc pérennité politique et exercice de la guerre face aux retournements multiples de la politique internationale<sup>39</sup>.

Si chez Machiavel, le rapport entre la guerre et le prince est de l'ordre de la survie et de l'urgence, l'évolution de la théorie politique au cours du siècle conduit à envisager ce lien à moyen terme et à la fin du siècle, le traité de Giovanni Botero, *Della ragion di stato*<sup>40</sup>, publié en 1589, témoigne d'une reformulation de la manière de penser le rapport de l'État à la guerre : alors que Machiavel insistait sur l'idée de la conquête, de la fondation de l'État et de son maintien, Botero propose un discours sur la *puissance*, c'est-à-dire sur la création d'une force militaire dans sa dimension permanente et potentielle. L'ouvrage de Botero à ce titre témoigne d'un élargissement des thématiques évoquées dans un traité de gouvernement<sup>41</sup> et d'une conception plus abstraite du gouvernement, auparavant centrée sur la personne du prince, sur

---

sémantique de l'État et relations internationales chez Machiavel », *Il Pensiero politico*, XLI, 1 – 2008, p. 3-18, ici p. 7-8.

<sup>35</sup> R. Descendre, « Aux origines de l'État.. », *op. cit.*, p. 21.

<sup>36</sup> Lettre du 11 mars 1505, citée dans R. Descendre, « Le cose di stato... », *op. cit.*, p. 10.

<sup>37</sup> Pour un panorama diachronique sur le lien entre l'État et la guerre, cf. A. Corvisier, *La guerre. Essais historiques*, Paris, Perrin, 1995, chap. 4. *Guerre et État*, p. 177-247.

<sup>38</sup> Le thème de la guerre était évidemment déjà central dans la littérature des Miroirs traditionnels parce que la guerre est le moyen pour le prince de rester au pouvoir, mais ces écrits envisageaient surtout les principes devant guider l'action du prince et pouvant la légitimer : c'est surtout la question du droit à la guerre (*jus ad bellum*) et le comportement à adopter pendant le conflit (*jus in bello*) qui entraînent dans le discours d'éducation du prince.

<sup>39</sup> Cf. *supra*, chapitre 1.

<sup>40</sup> L'ouvrage est célèbre pour sa définition inaugurale de l'État fondée sur l'idée de domination, voir R. Descendre, introduction à l'édition de Botero, *ibid.*, p. 12-30 et *id.*, *L'état du monde. Giovanni Botero entre raison d'État et géopolitique*, Genève, Droz, 2009, chap. 2 « La racine idéologique de la raison d'État », p. 57-87. Le même sens avait déjà trouvé ses premières acceptions chez Guichardin, qui oriente le terme dans le sens, en interrogeant les origines et la légitimité de l'État et non les moyens pratiques de sa conservation. R. Descendre, « Aux origines de l'État.. », *op. cit.*, p. 22. Sur la transition de la pensée politique au XVI<sup>e</sup> siècle, voir M. Senellart, *Machiavélisme et raison d'État*, Paris, PUF, 1989.

<sup>41</sup> Le terme de *ragion* utilisé dans le titre, polysémique lui aussi, introduit l'idée du gouvernement comme *art*, constitué d'une série de savoirs propres. Botero met de côté volontairement le sens juridique du terme de *ragion* pour se concentrer surtout sur son acception structurelle. *Id.*, intro. éd. Botero, *De la Raison d'État*, *op. cit.*, p. 30-35. Voir aussi M. Senellart, *Les arts de gouverner du regimen médiéval au concept de gouvernement*, Paris, Seuil, 1995, p. 45-65.

ses qualités et les modalités de son action<sup>42</sup>.

La nouvelle conception de la guerre apparaît ainsi à la fin de l'ouvrage après des développements consacrés aux nouveaux domaines de la réflexion politique, comme la statistique, la démographie, la géographie ou l'économie<sup>43</sup>. La question militaire se conçoit alors, à l'instar de ces autres champs, comme un domaine politique dont l'État reçoit la gestion et la prévision. Botero décentre ainsi le discours sur la guerre de son actualité immédiate vers la réflexion sur les moyens de la construction d'une capacité de défense conçue sur la longue durée. Alors que Machiavel parlait de réforme militaire et notamment de la création des *armi proprie*<sup>44</sup>, Botero envisage l'érection de forteresses, le maintien des garnisons aux frontières, la modernisation de l'armement, le fonctionnement des arsenaux ou la répartition territoriale des ressources matérielles<sup>45</sup>. Le discours militaire est moins directement dépendant de l'instant politique mais s'inscrit dans une gestion du matériel et des hommes que l'État prend désormais en charge.

Placé à la fin de l'ouvrage, la puissance militaire se comprend comme l'aboutissement de la bonne gestion globale de la chose publique. L'examen des forces économiques et démographiques de l'État (livres VII et VIII) forme ainsi le préalable à la constitution d'une politique militaire efficace envisagée dans un dernier temps (livres IX et X). La qualité militaire

---

<sup>42</sup> Les miroirs du prince médiévaux évoquaient principalement les vertus que devait posséder l'homme destiné à régner. Ce type d'écrit privilégiait donc un discours éthique personnel, puisque, dans une perspective chrétienne, le gouvernement de soi était pris comme modèle de la conduite de toute la société. Voir notamment F. Lachaud et L. Scordia (dir.), *Le Prince au miroir de la littérature politique de l'Antiquité aux Lumières*, Rouen – Le Havre, Publications des Universités de Rouen et du Havre, 2007. C'est par rapport à une telle tradition que le discours de Machiavel dans *Le Prince* a été vu comme une rupture radicale dès lors que la nécessité pouvait amener à une certaine amoralité du prince. Voir introduction, *Le Prince, op.cit.* Le thème de la guerre était évidemment déjà central dans la littérature des Miroirs traditionnels, ces écrits envisageaient surtout les principes devant guider l'action du prince : c'est donc surtout la question du droit à la guerre (*jus ad bellum*) et le comportement à adopter pendant le conflit (*jus in bello*) qui entraînent dans le discours d'éducation du prince. Voir pour le début du XVI<sup>e</sup> siècle l'exemple du traité d'Érasme écrit pour le jeune Charles de Gand, futur Charles Quint, *La formation du prince chrétien*, éd. M. Turchetti, Paris, Classiques Garnier, 2015. Sur la figure du prince chez Botero, voir Y.-C. Zarka, « Raison d'État et figure du prince chez Botero », *Raison et déraison d'État, id.* (dir.), Paris, PUF, 1994, p. 101-120.

<sup>43</sup> R. Descendre, *L'état du monde. Giovanni Botero entre raison d'État et géopolitique, op. cit.*, II. « Puissance, économie, territoire », p. 131-244.

<sup>44</sup> Outre ces questions politiques, *L'Art de la guerre* s'intéressait à l'organisation tactique de l'armée et à la création de la discipline, corollaire de cette réforme politique. Cf. Chapitre 1, *supra* sur *L'Art de la guerre*.

<sup>45</sup> On sait que Machiavel s'intéresse peu aux forteresses, qu'il juge peu utile, il considère plutôt la guerre de mouvement. *Le Prince*, chap. XX, « Si les forteresses, et bien d'autres choses qui sont chaque jour faites par les princes, sont utiles ou inutiles ». Le discours de Botero sur la chose militaire emprunte beaucoup à Machiavel sur les armes propres, le recrutement des troupes, les types de formation tactique sur le champ de bataille, l'armement, ou la discipline morale. Le livre X s'attache surtout au portrait du bon capitaine. Si Botero reprend quelques considérations sur la conscription ou l'organisation de l'armée, l'essentiel de son propos est novateur. R. Descendre, « Giovanni Botero et la langue machiavélique de la politique et de la guerre », dans A. Fontana, J.-L. Fournel, X. Tabet et J.-C. Zancarini (dir.), *Langues et écritures de la République et de la guerre, Etudes sur Machiavel*, Gênes, Name, 2004, p. 419-445. Sur la position anti-machiavélique de Botero, R. Descendre montre qu'elle est parfois plus affichée que réelle, ses adversaires directs sont Bodin et les politiques et non Machiavel lui-même. et *id.*, *L'état du monde, op. cit.*, p. 83-92.



pérenne de l'État, organisée sur une rationalisation de ses ressources propres est donc le résultat de la mobilisation des forces économiques, industrielles, démographiques et administratives dont dispose le pouvoir. Comme le dit Botero, la force de l'État, ce sont « les gens de guerre, de l'argent, des vivres et des munitions, des chevaux et des armes offensives et défensives »<sup>46</sup>. Cet inventaire des biens économiques, humains, industriels souligne la vision pérennisée de la question militaire qui s'impose avec la création progressive des armées permanentes et l'approfondissement des structures administratives des États. La multiplication des batailles et la théorisation de la question militaire dans les compartiments narratifs ou allégoriques des décors d'État de la fin du XVI<sup>e</sup> siècle suggèrent ainsi l'émergence de la guerre, comme un point structurel de l'exaltation politique, à l'articulation entre conquête territoriale et formalisation des domaines d'action d'État.

### C. Politiques militaires contemporaines

Cette évolution dans la théorie politique quant à la question militaire, telle qu'elle apparaît formulée chez Botero, prend acte des changements géopolitiques et militaires apparus dans le second XVI<sup>e</sup> siècle en Italie et plus généralement en Europe. Dans le contexte de stabilisation de la situation italienne désormais sous domination espagnole, la politique militaire est majoritairement défensive : les opérations de guerres privilégient désormais plutôt les campagnes de sièges que les guerres de mouvement. La prépondérance dans les guerres européennes des opérations de siège est à la fois la cause et la conséquence de cette institutionnalisation des politiques militaires. Il ne s'agit pas de répondre dans l'urgence à une menace de guerre, mais de bâtir les conditions du maintien d'un *statu quo* par la création d'un programme militaire sur la longue durée<sup>47</sup>. Les États misent sur la formation d'un système de défense et l'érection de forteresses connaît au second XVI<sup>e</sup> siècle un élan sans précédent. Le coût énorme de ces politiques de fortifications et les moyens matériels et humains nécessaires à leur édification comme à leur entretien et à leur activation en cas de guerre s'appuie sur une amélioration contemporaine du système administratif central capable d'organiser, de gérer et

---

<sup>46</sup> G. Botero, *De la raison d'État, op.cit.*, VII, p. 259.

<sup>47</sup> Les changements intervenus dans le domaine militaire, avec le net accroissement des effectifs, la diffusion de l'artillerie et de la forme architecturale bastionnée, sont corrélés avec les évolutions politiques : l'augmentation des forces et des moyens, mais aussi des coûts engagés dans ces opérations de fortifications, pousse à une pérennisation des structures politiques, administratives et financières liés au champ militaire. Ces changements contribuent au déclin du système médiéval de la guerre où la puissance privée avait la capacité financière d'entretenir une troupe propre. Voir introduction de P. Contamine (dir.), *Guerre et concurrence entre les États européens du XIV<sup>e</sup> au XVIII<sup>e</sup> siècle, op.cit.*, 1998.

de financer la mise en place de tels dispositifs régionaux (Florence), voire internationaux (Venise). Ce travail d'intégration administrative et bureaucratique de la gestion militaire par l'autorité centrale et de constitution d'une politique militaire se joue largement sur la longue durée mais est en cours dans les États italiens les plus puissants de ce second XVI<sup>e</sup> siècle, particulièrement à Venise et Florence. Cosme I<sup>er</sup> à Florence organise sous son règne une réorganisation militaire, alors que l'État vénitien a depuis le XV<sup>e</sup> siècle mis en place des structures de la gestion de sa politique militaire.

### 1) L'organisation militaire précoce de Venise

Si l'organisation militaire de Venise partage de nombreux traits avec celles des autres puissances italiennes de la Renaissance, les recherches de Michael Mallett et de John Hale ont montré que les structures pérennes d'organisation et les instances de contrôle du militaire ont été définies de façon plus précoce à Venise qu'ailleurs étant donné sa tradition administrative et sa configuration géopolitique originale. La République vénitienne dut faire face très tôt à des guerres multiples mais surtout lointaines nécessitant un encadrement efficace de la force armée, particulièrement maritime, à distance<sup>48</sup>. Le besoin continu de maintenir une flotte opérationnelle en mer Méditerranée, exigea de l'État vénitien qu'il construisit les structures d'organisation de la guerre bien plus fermes que les autres puissances italiennes de la même époque, prises dans des conflits de dimension plus locales. Si, dans ces opérations navales, la direction des opérations était souvent confiée à des Vénitiens, à partir du XV<sup>e</sup> siècle, lorsque fut entreprise la conquête de territoires en Terre Ferme, Venise fit, comme les autres États, largement appel aux services de *condottieri* que la République chercha à contrôler au mieux.

La guerre contre Milan, récurrente entre 1425 à 1454, demanda au gouvernement vénitien d'institutionnaliser son système militaire naissant puisqu'il fallut assurer la gestion et la supervision d'une force militaire permanente<sup>49</sup>. Le gouvernement vénitien essaya de s'attacher, plus tôt et davantage d'efficacité que ses voisins, de façon durable ses chefs de guerre mercenaires, comme par exemple Bartolomeo Colleoni au XV<sup>e</sup> siècle, en leur octroyant soit des

---

<sup>48</sup> Voir le fondamental J. Hale et M. Mallett, *The Military Organization of a Renaissance State : Venice c.1400 to 1617*, Cambridge, Cambridge University Press, 1984 auquel nous empruntons la majorité des réflexions qui suivent. Sur les nouvelles structures civiles et militaires de gestion et de commandement de l'armée de la République et le rôle joué par les patriciens à partir du XV<sup>e</sup> siècle, part. p. 100-180. Sur la politique défensive, au XVI<sup>e</sup> siècle, voir E. Concina, *La macchina territoriale : la progettazione della difesa nel Cinquecento veneto*, Rome, Laterza, 1983 et F. P. Fiore (dir.), *L'architettura militare di Venezia in terraferma e in Adriatico fra XVI e XVII secolo*, actes colloques Palmanova 2013, Florence, Olschki, 2014.

<sup>49</sup> P. Pieri, « Le compagnie di ventura e l'avviamento degli eserciti mercenari permanenti », dans *La Crisi degli ordinamenti comunali*, G. Chittolini (dir.), Bologne, Mulino, 1979, p. 187-196 et part. sur Venise, p. 189-190.

bénéfices financiers et des possessions foncières aux frontières des territoires de la République (nouvellement augmentés à l'Ouest)<sup>50</sup>, soit même des avantages immobiliers (quelques-uns reçurent en don des palais à Venise), voire des privilèges politiques et honorifiques (un siège au Grand Conseil)<sup>51</sup>. Se mit également en place un système de contrôle des *condottieri* avec l'instauration de diverses charges civiles assurées par des patriciens vénitiens chargés de faire des rapports et de vérifier que le chef de guerre suivait bien les instructions venues de la capitale lagunaire<sup>52</sup> : un commissaire civil, le *Provveditore in campo*, élu par le Sénat, fut dès le XIV<sup>e</sup> siècle, chargé de superviser les troupes et leur commandant d'un point de vue administratif et faisait des rapports envoyés au gouvernement. Le *Gubernator* organisait la maintenance et le ravitaillement, le maître de la paye prenait en charge la solde et le Collatéral venait également surveiller le *condottiere* quand la guerre se prolongeait, – cette fonction est cependant même maintenue en temps de paix dès la fin du XV<sup>e</sup> siècle ce qui témoigne bien de cette pérennisation des structures militaires vénitiennes<sup>53</sup>.

Les opérations terrestres désormais plus nombreuses demandèrent également le renforcement de l'infanterie et la nécessité du recrutement local dans les campagnes vénètes à partir des milices civiles<sup>54</sup> tandis que la volonté de placer de manière permanente des troupes dans les territoires balkaniques amène Venise à constituer une force de cavalerie légère d'origine locale, les estradiots, cheveu-légers grecs et albanais, plus efficaces que la cavalerie lourde italienne contre les raids turcs.

La prise de conscience de l'importance des fortifications se fit particulièrement sentir après la défaite d'Agnadel en 1509 où dans le contexte de la Ligue de Cambrai les Vénitiens

---

<sup>50</sup> Les *condottieri* pouvaient ainsi être également utiles en tant que défenseur des frontières occidentales de la République, comme le souligne M. Mallett, dans J. Hale et M. Mallett, *The Military Organization of a Renaissance State*, op. cit. p. 202. Venise, contrairement à ce qui se joue à Florence, où la question du recrutement s'inscrit dans un débat politique sur la nature même de la République, Venise n'a pas de position de principe négative envers l'emploi de mercenaires mais adopte une position pragmatique en les employant pour leurs compétences notamment dans des types de conflits terrestres.

<sup>51</sup> M. Mallett, « Venice and its Condottieri. 1404-1454 », *Renaissance Venice*, J. Hale (dir.), Londres, Faber and Faber, 1973, p. 121-145. Les intérêts d'assurer la sécurité de l'État à long terme jouent aussi bien pour la République que pour les *condottieri* qui eux-mêmes cherchent une stabilité de revenus et d'emploi qui rend pour eux attractif l'engagement auprès de Venise, malgré la lenteur de l'avancement et l'ambition personnelle de ces hommes (p. 127).

<sup>52</sup> L'implication professionnelle des nobles vénitiens transparaît dans certaines iconographies votives qui entrent dans les traditions de commande d'œuvre en lien avec l'obtention ou l'exercice d'une charge. La toile de Battista d'Agnolo del Moro *Saint Marc assistant les Provéditeurs à l'armement des galères durant la période de conscription navale* (c. 1570-1572) illustre la fierté des administrateurs vénitiens. Le tableau est conservé au musée naval de Venise, inv. 956. Sur l'iconographie des portraits de magistrats à Venise, voir W. Wolters, *Storia e politica*, op. cit., p. 136-150.

<sup>53</sup> J. Hale et M. Mallett, *The Military Organization of a Renaissance State*, op. cit., chap. 5. « Control and policy making », p. 153-180.

<sup>54</sup> Sur l'équilibre des types de forces et leur évolution à l'intérieur de l'armée vénitienne au XV<sup>e</sup> siècle, *Ibid.*, chap. 3, « Military development and fighting potential », p. 65-100.

avaient vu tout leur territoire en Italie du Nord envahi et enlevé en quelques mois par les armées coalisées du pape, du roi de France, de l'empereur Maximilien et du duc de Ferrare. Au XV<sup>e</sup> siècle, si la gestion des forteresses clefs était bien passée au niveau non plus local mais central, il n'y avait pas eu de plan pour moderniser les fortifications de Terre ferme, Venise se reposant également sur sa force fluviale et son armée permanente rapidement mobilisable pour faire face aux conflits potentiels<sup>55</sup>.

La conjoncture des guerres d'Italie, dont Venise, après l'épisode dramatique de 1508-1510, réussit à sortir en restant la seule puissance italienne indépendante politiquement et militairement, fit prendre conscience aux patriciens de la nécessité de renforcer au plus vite leur force armée pour tenir tête aux nouveaux géants politiques européens, l'Empire puis l'Espagne, la France, l'empire ottoman, dans une moindre mesure l'Angleterre. La politique militaire vénitienne à partir des années 1520 déplaça son effort du côté de la défense en Terre ferme de façon durable de manière à pouvoir ensuite mobiliser les ressources pour la guerre de défense contre les Turcs au Levant. Cette politique défensive intense prit corps avec le développement des fortifications modernes et le placement de garnisons aux frontières, notamment sous la lancée des idées d'Andrea Gritti et de Francesco Maria della Rovere<sup>56</sup>. En 1542 est instituée la magistrature centrale de Provéditeur aux forteresses : les villes de Bergame, Brescia, Vérone, Legnago, Peschiera sont l'objet d'importants travaux de fortifications sur la frontière ouest, tandis qu'à la fin du siècle, l'immense projet de cité fortifiée à Palmanova (Frioul) selon un plan radial bastionné parachève la volonté de défense de la frontière orientale<sup>57</sup>.

Si dès la fin du Moyen Âge, les circonstances géopolitiques et sa tradition administrative avaient conduit Venise à posséder un système militaire structuré, plus fermement tenu que les autres puissances italiennes, cette capacité fut mise en œuvre au XVI<sup>e</sup> siècle pour constituer une politique de long terme de création de places fortes à la frontière, dessinant une sorte de pré-carré vénitien alors que la défense du *stato da mar* devenait de plus en plus difficile<sup>58</sup>.

---

<sup>55</sup> Sur les fortifications et l'ingénierie, *Ibid.*, notamment p. 409-429.

<sup>56</sup> E. Concina, *La macchina territoriale*, *op. cit.* et E. Concina et E. Molteni, *La fabbrica della fortezza : l'architettura militare di Venezia*, Vérone, Banca popolare di Verona, 2001, p. 75-175. Egalement M. Tafuri, "Renovatio urbis : Venezia nell'età di Andrea Gritti, 1523-1538", *op. cit.* et pour des études de cas, F. P. Fiore (dir.), *L'architettura militare di Venezia in terraferma e in Adriatico fra XVI e XVII secolo*, *op. cit.*

<sup>57</sup> Sur ce projet exceptionnel, voir les contributions de A. Manno « Palma, la nuova Aquileia, specchio di Venezia e del Rinascimento » et de F. P. Fiore « Palmanova e la fortificazione in terra », dans *L'architettura militare di Venezia in terraferma e in Adriatico fra XVI e XVII secolo*, *op. cit.*, F. P. Fiore (dir.), p. 191-220 et p. 221-240.

<sup>58</sup> Voir le catalogue d'exposition *Venezia e la difesa del Levante*, *op. cit.*

## 2) La politique militaire de Cosme

La gestion de l'armée à Florence a été longtemps problématique : sous la République florentine, les charges administratives de l'armée étaient réparties entre plusieurs conseils, ce qui rendait difficile un véritable contrôle des armées<sup>59</sup>. Le rétablissement des Médicis avec le soutien de Charles Quint laissa Alexandre puis Cosme dans une position de subordination militaire par rapport à l'empire jusqu'à la restitution des forteresses de Florence et de Livourne par l'empereur en 1543. Cosme décida de se doter d'une politique militaire capable de lui donner les moyens de son indépendance et de ses ambitions. Les mots mêmes d'un mémorandum de Cosme font d'ailleurs écho au discours machiavélien du début du siècle sur la nécessité pour le prince d'accorder la toute première place aux questions militaires :

« Les princes doivent penser à deux affaires principales pour le développement et le maintien de leurs états : l'une concerne les choses relatives à la religion et à l'honneur de Dieu ; l'autre les choses relatives à la guerre, sans lesquelles on ne peut développer ou maintenir les états »<sup>60</sup>.

Dès le début de son règne, Cosme avait lancé une campagne de renforcement des principales places fortes de Toscane suite à une série d'inspections<sup>61</sup>. Arezzo, Volterra, Empoli en sont quelques exemples. En 1543, il nomme Giovan Battista Belluzzi, architecte militaire pour le duché et quelques places fortes sont même fondées *ex nihilo*, comme celle de Portoferraio sur l'île d'Elbe à partir de 1548. Ces premières opérations sont d'ailleurs illustrées dans la salle de Cosme I<sup>er</sup> dans les appartements princiers qui articule déjà le rapport entre le prince et son territoire<sup>62</sup>.

---

<sup>59</sup> Voir l'article ancien de J. Ferretti, « L'organizzazione militare in Toscana durante il governo di Alessandro e Cosimo I de' Medici », *Rivista storica degli archivi toscani*, I, 1929, p. 248-295 et II, 1930, p. 58-80, 133-151, 211-219. Plus récemment V. Ilari, « La difesa dello Stato e la creazione delle milizie contadine nell'Italia del XVI secolo », *Studi storico-militari*, 1989, Rome, Stato Maggiore dell'esercito, 1990, p. 7-70 (n'a pu être consulté). F. Angiolini, « Le bande medicee tra ordine e disordine », dans *Corpi armati e ordine pubblico in Italia (XVI-XIX)*, L. Antonielli et C. Donati (dir.), Soveria Mannelli, Rubbettino, 2003, p. 9-48 ; M. Scalini, « Armare il Principe, armare lo Stato : i Medici e le armi dal Quattrocento al Cinquecento », *Mugello culla del Rinascimento*, cat. exp. Vicchio 2008, Florence, Polistampa, 2008, p. 285-331.

<sup>60</sup> « A dua cose principali debbon pensar li principi per lo aumento e mantenimento delli Stati loro : l'uno alle cose concernente la religion e l'onore di Dio, l'altro alle cose delle arme, senza le quali dua cose non si puo aumentar né mantener li Stati ». F. Angiolini, « Politica, Società e organizzazione militare nel principato mediceo. A proposito di una Memoria di Cosimo I », *Società e storia*, IX 1986, p. 1-51, p. 6. Document transcrit p. 47-51 : ASF Mediceo, 327, c. 7r-8v.

<sup>61</sup> M. Dezzi Bardeschi, « Il rinnovamento del sistema difensivo e l'architetto militante », dans *La nascita della Toscana*, colloque Sienne 1974, Florence, Olschki, 1980, p. 273-294.

<sup>62</sup> E. Allegri et A. Cecchi, *Palazzo Vecchio e i Medici*, op. cit., p. 143-153 et P. Morel, « L'État médicéen au XVI<sup>e</sup> siècle: de l'allégorie à la cartographie », op. cit., p. 103-111.

Un compartiment du décor florentin exprime cette redéfinition du rapport entre le politique et le militaire et apparaît comme un symbole de la centralisation de la gestion militaire qui s'opère sous le règne de Cosme I<sup>er</sup>. L'octogone de la préparation de la guerre de Sienne<sup>63</sup> **fig.157** peut se lire comme un manifeste de la nouvelle posture du « prince de guerre », que Cosme promeut pour lui-même<sup>64</sup>. Il intervint d'ailleurs en personne pour obtenir des modifications importantes de l'iconographie de la scène pour faire retirer les conseillers qui devaient être figurés autour de lui, au moment de la prise de décision de la guerre<sup>65</sup> et ainsi accentuer la concentration de la décision politico-militaire dans la figure du prince<sup>66</sup>. L'idée de montrer le prince se concertant avec ses conseillers politiques et ses capitaines renvoyait à une conception traditionnelle de l'élaboration de la guerre, où le prince, *primus inter pares*, consulte ses meilleurs hommes avant de lancer la campagne<sup>67</sup>. La disparition de la scène de conseil implique l'avènement d'une conception où la décision du prince est solitaire : l'insertion au premier plan, de l'allégorie du Silence ou du Secret<sup>68</sup>, marque la souveraineté absolue de l'exercice du pouvoir politique et militaire par le prince<sup>69</sup>.

Le compartiment, en accentuant la part du duc à l'origine de l'initiative politique et militaire, illustre le déplacement du lieu d'exercice de la puissance du prince dans la guerre :

---

<sup>63</sup> Sur ce compartiment, voir A. Fenech Kroke, *Giorgio Vasari, la fabrique de l'allégorie : culture et fonction de la personnification au Cinquecento*, Florence, Olschki, 2011, p. 289-296 ainsi que « Le portrait politique de Cosme I<sup>er</sup> de Médicis dans la salle des Cinq Cents au Palazzo Vecchio », dans *Le Prince et les arts, XV<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> s.*, S. Caviglia (dir.), Limoges, Pulim, 2011, p. 11-27 et « Cosimo I de' Medici et l'idéalisation du prince par la littérature et les arts », dans *Le miroir et l'espace du prince*, P. Morel (dir.), *op. cit.*, p. 219-253, part. 237-246.

<sup>64</sup> Pour pasticher le titre de J. Cornette *Le roi de guerre, Essai sur la souveraineté dans la France du Grand Siècle*, Paris, Payot, 2010 (1993).

<sup>65</sup> « La corona et assistenza di quei consiglieri che volete metterci attorno alla deliberatione della guerra di Siena non è necessaria, perché Noi soli fummo ». (lettre de Cosme à Vasari, 14 mars 1562). Documents rapportés notamment par A. Cecchi et E. Allegri, *Palazzo Vecchio e i Medici*, *op. cit.*, p. 249.

<sup>66</sup> Le duc fut particulièrement attentif à la réalisation de cet épisode, le seul, à part le *tondo* central, où il apparaisse en personne. Voir lettre du 14 mars 1563, *Der literarische Nachlass Giorgio Vasaris*, K. Frey (éd.), *op. cit.*, I, p. 735.

<sup>67</sup> C'est ainsi que le traité de Bernardino Rocca décrit la bonne manière de déclencher une guerre : « qu'il ne faut jamais commencer la guerre sans l'avoir premièrement consultée avec ses sages capitaines », *Du maniement et conduite de l'art et fait militaire*, trad. de l'italien par Belleforest, Paris, N. Chesneau, 1571, p. 21. On voit d'ailleurs Cosme entouré par des conseillers militaires dans la scène du *Secours de Seravalle* dans la salle dédiée à Cosme lui-même dans les appartements princiers du Palazzo Vecchio. E. Allegri et A. Cecchi, *Palazzo Vecchio e i Medici*, *op. cit.*, p. 145.

<sup>68</sup> A. Fenech Kroke montre que cette notion de *Silentio* ou *Taciturnità* est dès le règne de Cosme associée par plusieurs observateurs à son mode de gouvernement, « Cosimo I de' Medici et l'idéalisation du prince par la littérature et les arts », dans *Le miroir et l'espace du prince dans l'art italien de la Renaissance*, P. Morel (dir.), *op. cit.*, p. 219-253, p. 242-244. On peut également comprendre la vertu du secret d'un point de vue militaire : l'effet de surprise garantit généralement la victoire. La première opération de la guerre est l'attaque des forts de Sienne qui a lieu de nuit : l'épisode illustre donc bien le caractère discret des opérations qui jouent sur la non préparation des adversaires et l'invasion non repérée du territoire siennois par l'armée de Cosme.

<sup>69</sup> Comme le note A. Fenech Kroke, la salle des Cinq-Cents et ce compartiment en particulier montre des « formulations, certes encore fragmentaires et non systématisées (...) typiques de la théorie de la raison d'État ». *Ibid.*, p. 246.

pendant le XVI<sup>e</sup> siècle, le prince se retire du champ de bataille mais son monopole sur la décision politique est reconnu comme absolu<sup>70</sup>. La nécessité qui s'impose désormais à lui d'incarner la continuité de l'État rend plus rare la propension des princes à mener eux-mêmes l'attaque sur le champ de bataille<sup>71</sup>. Comme l'affirme Botero dans *La Raison d'État* :

« Je ne dis pas qu'un général, *surtout s'il est prince*, doive se jeter dans la mêlée et s'exposer au danger, parce que son devoir n'est pas de combattre, mais d'ordonner, de conduire, de commander les troupes combattantes »<sup>72</sup>.

La structuration de l'État diminue la fonction charismatique du dirigeant militaire au profit de l'augmentation de son pouvoir politique et stratégique qu'il peut exercer désormais à distance du lieu de l'action, grâce à une administration plus nombreuse et à une subordination plus nette des chefs de guerres, qui ne sont plus aussi indépendants du pouvoir politique que pouvaient l'être les *condottieri*. Cosme réorganisa les différentes instances républicaines liées aux fonctions militaires en créant le statut de commissaire aux armées qui concentrait un rôle administratif décisif puisque cette personne avait en charge le recrutement, la gestion des troupes, le ravitaillement et l'inspection des armées<sup>73</sup>. Ce rôle était presque plus déterminant, même si moins visible, que la fonction de général des troupes, confié à Giangiacomo de Médicis. Les fonctions de commandement opérationnel se distribuent entre capitaine de l'infanterie, capitaine de la cavalerie et capitaine de la flotte<sup>74</sup> mais Cosme grâce à l'intermédiaire de son commissaire garde la haute main sur la plupart des décisions tactiques. Par crainte toutefois de laisser les généraux prendre trop d'influence au détriment de son autorité centrale, Cosme confie le pouvoir des hommes de guerre à son service à une fonction tactique, à l'exception de son ami Chiappino Vitelli, à qui il donne plusieurs missions diplomatiques et militaires à la fin de la guerre de Sienne<sup>75</sup>.

La présentation que Cosme fait de soi en prince de guerre évoque en creux son action volontariste pour réformer l'armée florentine notamment dans trois directions qu'il évoque dans

---

<sup>70</sup> La présence du roi sur le champ de bataille ou à proximité et son exposition éventuelle au danger prend une valeur d'autant plus forte, voire peut atteindre un sens sacrificiel. Voir les réflexions désormais classiques de J. Cornette, *Le roi de guerre, op. cit.*, particulièrement chap. VI, « Un roi présent à la tête de ses armées », p. 212-250.

<sup>71</sup> Si une cuirasse, un morion et une rondache occupent le premier plan aux pieds de Cosme, l'armure semble faire référence de façon générique à l'idée de la puissance militaire du duc et n'indique pas une participation directe future du prince à l'action elle-même.

<sup>72</sup> G. Botero, *De la raison d'État, op. cit.*, X, p. 376. Nous soulignons. Voir également les considérations sur le même thème dans III, « S'il est opportun que le prince aille en personne guerroyer », p. 177-181 où Botero se montre les cas où la participation personnelle du prince est souhaitable.

<sup>73</sup> J. Ferretti, « L'organizzazione militare in Toscana... », *op. cit.*

<sup>74</sup> *Ibid.*

<sup>75</sup> M. Arfaïoli, « Alla destra del duca », *op. cit.*

un mémoire qu'il rédige après la guerre de Sienne<sup>76</sup> : créer un ordre militaire religieux, qui sera celui des Chevaliers de Santo Stefano (1562) afin de mener la guerre sainte contre les barbaresques et les Turcs en Méditerranée ; créer une force de cavalerie associant troupes légères et lourdes, et mettre en place une force navale permettant de soutenir sa position de puissance moyenne en Méditerranée<sup>77</sup>.

Si la création de l'Ordre de Santo Stefano répond également à des ambitions politiques et diplomatiques en s'attachant la faveur du pape et également en permettant de canaliser les ambitions sociales de certaines oligarchies toscanes à travers une institution élitiste, elle s'inscrit dans un effort partagé par les États italiens pour combattre la menace turque croissante dans le second XVI<sup>e</sup> siècle. Le développement maritime correspond à l'ambition de Cosme de faire de son État une puissance d'importance européenne, puisque la centralité de la position de la Toscane pour les itinéraires en mer Tyrrhénienne permettait au pouvoir, même régional, de Cosme une influence internationale<sup>78</sup>. La constitution de la cavalerie fut tentée plus tardivement, vers 1566-1568, et n'atteignit que partiellement ses objectifs<sup>79</sup>.

La réforme militaire de son État fut ainsi au cœur des préoccupations de Cosme I<sup>er</sup> et la présence dans le décor florentin de scènes de guerre voisinant avec des scènes politiques qui soulignent la gestion politique de la guerre témoigne de cette centralisation croissante. Sur ce point, Cosme fait mettre en parallèle de la scène où il prévoit la guerre de Sienne un compartiment qui illustre le déclenchement de la guerre de Pise **fig.157** : initialement censée être une scène de délibération du conseil en 1494, marquant le début de la guerre, elle figure finalement une harangue d'Antonio Giacomini en 1505, comme l'indique la date apposée sur le cartel adjacent<sup>80</sup>. Elle montre le commissaire général en train de vanter la création d'une

---

<sup>76</sup> F. Angiolini donne comme dates probables de rédaction entre la deuxième partie de l'année 1557 et la fin 1559 ou début 1560. « *Politica, Società e organizzazione militare nel principato mediceo* », *op. cit.*, p. 4-5.

<sup>77</sup> La question de la création d'une force navale est ainsi un enjeu nouveau étant donné la faiblesse de la marine florentine au XV<sup>e</sup> siècle. L'attention de Cosme y est donc nouvelle mais soutenue : « *Ci resta ora a parlar delle cose del mare, le quali non sono di manco reputation e utili alli Stati che quelle di terre* », mémoire dans F. Angiolini, *ibid.*, p. 47-51.

<sup>78</sup> Le contrôle des côtes toscanes permet de contrôler le trafic maritime entre Naples et Gênes, qui, par la route via Milan, permet ensuite de rejoindre les Pays-Bas : cet axe particulièrement nécessaire à la circulation des informations entre les différentes parties de l'empire des Habsbourg est ainsi un itinéraire stratégique. A. Andanti (dir.), *La fortuna di Cosimo I. La battaglia di Scannagallo*, cat. exp. Foiano della Chiana 1992, Arezzo, Pan Congressi, 1992, p. 15-16. Sur la période postérieure et l'affirmation de la puissance militaire médicéenne, voir C. Sodini, *L'Ercole tirreno : guerra e dinastia medicea nella prima metà del '600*, Florence, Olschki, 2001.

<sup>79</sup> Le projet est de créer 150 hommes d'armes et 300 cavaliers légers. Cosme ne réussit pas à lui assurer un financement propre, ce qui aurait été un élément nouveau, et le recrutement fut très élitiste. Le rôle de cette réforme fut davantage social que militaire. F. Angiolini, *op. cit.*, 1986, p. 31.

<sup>80</sup> H. van Veen, « *Cosimo I e il suo messaggio militare* », *op. cit.*, 1981, p. 86-88 et E. Allegri et A. Cecchi, *Palazzo vecchio e i Medici*, *op. cit.*, 1980, p. 244. Il y a bien un gauchissement de l'idée initiale et l'iconographie reste ambiguë : il s'agissait de figurer le déclenchement de la guerre mais la scène de harangue qui intervient dix ans plus tard comme l'indique la date inscrite à côté du compartiment. Cependant le texte de l'inscription se rattache



milice de citoyens du *contado* à recruter pour vaincre les Pisans. La question de la réforme militaire s'introduit dans le décor de manière explicite<sup>81</sup>. Si les récits de la guerre de Pise et de Sienne ne reflètent pas directement les différents aspects de cette politique plurielle, la large place accordée à l'iconographie militaire et aux scènes de bataille met en valeur la politique militaire de Cosme<sup>82</sup>.

## D. La place de la guerre dans l'*invenzione* historique

L'*invenzione* historique des deux salles se structure majoritairement autour de nombreuses scènes de bataille : la récurrence des scènes de guerre et leur caractère de « squelette » narratif dans le programme iconographique de chaque salle ajoute à la valeur commémorative de chaque épisode la construction globale d'un propos d'ensemble, fondé sur la structure rhétorique du programme<sup>83</sup>. La mise en scène des épisodes de guerre et leur articulation spatiale et thématique avec les autres sujets du décor montre la mise en place d'un discours sur la guerre comme un des piliers de l'État – d'une manière cependant très différente dans les deux décors : le principe symétrique<sup>84</sup> qui régit le décor florentin se distingue du principe linéaire du décor vénitien.

### 1) Florence : la guerre dans le décor de la salle des Cinq-Cents

#### Le dispositif des deux conflits en miroir

L'ambition de décorer la *sala grande* du palais par des scènes de guerre est précoce et date assez logiquement du milieu des années 1550 puisque la victoire de Cosme dans la guerre de Sienne offre immédiatement au commanditaire le sujet iconographique digne de remplir

---

toujours au déclenchement de la guerre « S.P.Q FLOR[ENTINUS] PISANIS REBELLIB[US] MAGNO ANIMO BELLUM INDICIT ». Il pourrait s'agir de conserver la cohérence symétrique des deux parois.

<sup>81</sup> Les *tondi* des parties latérales du plafond comportaient en outre la figuration des quatre quartiers de Florence, représenté par leur gonfalonier, sachant que cette division de la cité correspondait aux structures de l'ancienne milice dissoute en 1531. Le sujet de l'organisation militaire est à nouveau sensible. P. Morel, « L'État médicéen au XVI<sup>e</sup> siècle: de l'allégorie à la cartographie », *op.cit.*, p. 112.

<sup>82</sup> H. van Veen va même jusqu'à penser que les fresques ont une fonction d'exhortation à s'engager dans les armées florentines, « Antonio Giacomini : un commissario repubblicano nel Salone dei Cinquecento », *op.cit.*, p. 50-56, p. 54.

<sup>83</sup> P. Morel, « Le *Studiolo* de Francesco I de' Medici et l'économie symbolique du pouvoir au Palazzo Vecchio », *op.cit.*, p. 201 et « Portraits et images du prince à Florence au XVI<sup>e</sup> siècle », *op.cit.*, p. 393.

<sup>84</sup> *Ibid.*, p. 393-394.

l'espace monumental du palais devenu princier<sup>85</sup>. Dans le premier projet de 1563, l'idée émerge d'intégrer le récit de cette guerre (1554-1555) dans un face-à-face avec la guerre de Pise (1495-1509)<sup>86</sup>. L'extension du sujet aux guerres républicaines permet à Cosme d'inscrire le récit politique de sa conquête dans une continuité historique avec la république, qui avait inauguré dans cette même salle le choix du thème militaire cinquante ans auparavant<sup>87</sup>. En choisissant la guerre de Pise, il rappelle d'ailleurs directement le décor de la salle républicaine, où l'affrontement antérieur contre Pise était déjà évoqué par la *Bataille de Cascina* de 1364, projetée par Michel-Ange<sup>88</sup>.

Le décor présente face-à-face deux guerres qui permirent toutes deux une expansion territoriale mais qui s'opposent nettement en terme de déroulement militaire : la guerre de Pise fut une guerre d'usure qui se déroula sur quatorze ans, que les Pisans perdirent plus que les Florentins ne la gagnèrent, si ce n'est par leur persévérance<sup>89</sup>, tandis que la guerre de Sienne fut une guerre relativement brève de quatorze mois où les opérations militaires eurent un caractère plus décisif<sup>90</sup>.

---

<sup>85</sup> La mention « volendo serbar la guerra di Siena per la sala grande » dans une lettre de Bartoli à Vasari en 1556 souligne déjà que le peintre compte utiliser la guerre de Sienne pour cet espace encore plus grandiose et renonce donc à l'illustrer dans la salle de Cosme (1556-1560) située dans les appartements princiers. K. Frey, *op. cit.*, I, 1923, CCXXIV, p. 439-440 (cité par H. van Veen, *Cosimo I de' Medici and his self-representation, op. cit.*, p. 200).

<sup>86</sup> E. Allegri et A. Cecchi, *Palazzo Vecchio et i Medici, op. cit.*, p. 236.

<sup>87</sup> Une lettre de V. Borghini à Girolamo Mei citée par H. Van Veen (*Cosimo I de' Medici and his self-representation*, p. 55 et p. 200) souligne cette volonté de continuité : « havendo l'Eccellenza del nostro Ill.mo Duca (...) risoluto che una parte servisse a quello che fino nel tempo de' nostri Padri si era determinato, ciò era la guerra di Pisa della quale dua nostri cittadini grandi et forse primi lumi della nobil'arte della Pittura Leonardo Vinci et Michelangelo Buonarroti n'havevano havuto la cura ».

<sup>88</sup> L'iconographie des deux conflits en miroir marque un éloignement de Cosme par rapport à une iconographie personnelle au profit d'une exaltation de l'histoire de l'État florentin. La grande salle du palais se distingue en cela de l'iconographie des pièces des appartements princiers où Cosme, quelques années auparavant, avait fait placer la bataille de Montemurlo en position centrale du plafond de la salle qui lui est dédiée. Sur l'allégorie commandée par Cosme après cette victoire sur ses opposants florentins au peintre Battista Franco (Palais Pitti, Galleria Palatina) cf. M. Marongiu, *Il mito di Ganimede prima e dopo Michelangelo*, cat. exp. Florence 2002, Florence, Mandragora, 2002, p. 30-33 et p. 82. Sur la salle de Cosme I<sup>er</sup>, voir E. Allegri et A. Cecchi, *Palazzo Vecchio e i Medici, op. cit.*, p. 143-153 ; U. Muccini et A. Cecchi, *Le Stanze del Principe, op.cit.*, p. 138-147 et P. Morel, « L'État médicéen au XVI<sup>e</sup> siècle: de l'allégorie à la cartographie », *op.cit.*, p. 103-111 Rompant avec une iconographie centrée sur sa personne, comme dans la salle de Camille peinte par Salviati et mettant fin à toute louange ouvertement familiale, Cosme favorise désormais une iconographie du *stato fiorentino*, dont il est en train de construire l'unité administrative et territoriale, mais qui s'identifie à sa personne. Sur cette évolution du portrait du prince, voir P. Morel, « Portraits et images du prince à Florence au XVI<sup>e</sup> siècle », *op. cit.* Sur la salle de Camille, où Cosme est évoqué sous le filtre évident du héros romain, triomphateur et pacificateur, voir *id.*, « Entre destinée et *occasio* », *op.cit.* et « Virtù, Providence et arcanes du pouvoir dans la salle des Audiences du Palazzo Vecchio », dans *Le miroir et l'espace du prince*, P. Morel (dir.), *op. cit.*, 2012, p. 195-218. La salle ne comporte qu'un épisode guerrier avec l'incendie du camp.

<sup>89</sup> Comme on l'a évoqué (chap. 1), la ville avait déjà été conquise par Florence au début du XV<sup>e</sup> siècle (1407), mais elle avait repris son indépendance à la faveur de la descente de Charles VIII en Italie.

<sup>90</sup> La guerre de Sienne constitua la principale opération militaire du règne de Cosme et fut l'occasion pour lui de se constituer un état territorial plus large en Italie centrale. Elle fut cependant marquée quelques revers pour les Florentins suite notamment aux sorties de Pietro Strozzi et à ses expéditions de ravage sur les terres florentines. Pour un récit des opérations, cf. R. Cantagalli, *La Guerra di Siena , 1552-1559, i termini della questione senese*

Ce dispositif rhétorique symétrique, présent dès le départ, fait justement la richesse d'interprétation du décor, à la fois comme dispositif unifiant et comme dispositif de comparaison<sup>91</sup>. Si la structure binaire paraît égalitaire, la confrontation instaure une comparaison qui tourne à la faveur de la guerre menée par le duc Cosme, qui se termine en quatorze mois, alors que la République avait mis autant d'années à vaincre sa rivale pisane<sup>92</sup>. Ce déséquilibre militaire a alors parfois été vu comme une confrontation stricte, où la guerre de Pise aurait alors été dépréciée pour sa longueur et son caractère erratique<sup>93</sup> : Randolph Starn et Loren Partridge ont soutenu une interprétation forte de cette symétrie comme dispositif d'opposition, ce face-à-face du décor montrant par contraste avec la guerre de Sienne, l'incompétence du gouvernement républicain, mis en cause pour son manque d'efficacité militaire. Si la campagne siennoise surclasse effectivement la guerre précédente, elle ne la disqualifie pas pour autant : la hiérarchie introduite entre les deux guerres peut se lire comme une simple gradation<sup>94</sup>. C'est d'ailleurs bien à cette lecture qu'invite la fin des *Ragionamenti* de Vasari avec la métaphore de l'échelle, qui interprète l'histoire florentine comme une progression continue vers le règne de Cosme :

« Si je compare (la tranquillité, le repos et la paix dont nous jouissons aujourd'hui) avec les guerres, les séditions, les tracas dont nous avons souffert autrefois, sans parler de la famine et de la peste dans vos villes, il m'a semblé que les malheurs des citoyens de jadis et de vos aïeux ont été comme une échelle qui a élevé le duc Cosme jusqu'à la gloire et la félicité où il se trouve aujourd'hui »<sup>95</sup>.

Le parallèle entre les deux guerres permet, outre la comparaison qui magnifie le présent règne, de créer une structure unifiante pour raconter l'histoire florentine pourtant scandée par de nombreuses ruptures violentes que Vasari rappelle ailleurs en citant les « les séditions, les

---

*nella lotta tra Francia e Absburgo nel'500 e il suo risolversi nell'ambito del Principato mediceo*, Sienne, Accademia senese degli Intronati, 1962 ; N.Adams et S. Pepper, *Firearms and Fortifications*, *op.cit.* et E. Pellegrini, *La caduta della Repubblica di Siena. 2. La guerra*, Sienne, NIE, 2007.

<sup>91</sup> P. Morel, « Le Studiolo de Francesco I de' Medici et l'économie symbolique du pouvoir au Palazzo Vecchio », *op.cit.*, p. 201 et « Portraits et images du prince à Florence au XVI<sup>e</sup> siècle », *op.cit.*, p. 393.

<sup>92</sup> G. Vasari, *Ragionamenti*, *op.cit.*, p. 224.

<sup>93</sup> R. Starn et L. Partridge accentuent le contraste entre les deux guerres comme message du décor : « The strength, efficiency and success of Cosmio's militaria versus the weakness, inefficiency and failure of the republican militia ». *Three Halls of Power*, *op. cit.*, p. 184.

<sup>94</sup> H. van Veen, « Cosimo I e il suo messaggio militare », *op.cit.* 1981 et *id.*, « Republicanism, not triumphalism », *op. cit.*

<sup>95</sup> « comparadolo io alle guerre, alle sedizioni et a' travagli antichi patiti, oltre alla fame e peste in queste vostre città, mi è parso che quelle tante fatiche delli antichi cittadini e delli avoli vostri sieno state quasi che una scala a condurre il signor duca Cosimo nella gloria e nella felicità presente ». G. Vasari, *Ragionamenti*, p. 234.

guerres civiles, les effusions de sang, les révoltes des habitants, les conflits et les guerres endurées »<sup>96</sup>. L'effet de miroir réconcilie les différents pans de l'histoire florentine au profit de Cosme : « La symétrie vise à la mise en scène d'une unification territoriale et administrative, d'une continuité historique et d'une comparaison politico-militaire. Elle est surtout la clé d'une interprétation finalisée et téléologique de l'histoire et de l'espace florentin qui semblent nécessairement aboutir à Cosme I<sup>er</sup> ou s'accomplir en lui »<sup>97</sup>. Le décor de l'arc de triomphe construit en 1565 à la Porta al Prato montrait d'ailleurs Mars comme personnification de la Vertu militaire éternelle des Florentins<sup>98</sup>.

Le dispositif symétrique, comme structure de récit de l'histoire fonctionne ainsi comme les dispositifs typologiques d'interprétation propre à l'histoire religieuse, comme c'est par exemple le cas dans le décor mural de la chapelle Sixtine, où le face-à-face des épisodes narratifs se lit à la fois comme une histoire continue et comme un progrès entre Ancien et Nouveau Testament<sup>99</sup>. Le décor florentin pourrait ainsi, à la faveur de l'apparition d'une conception monarchique du prince, intégrer dans le décor profane, les structures privilégiées de l'iconographie religieuse qui se concluent dans l'apothéose centrale du prince<sup>100</sup>.

Ce parallèle des guerres permet de donner une perspective destinale à l'accroissement de l'État florentin qui est montrée déjà en partie dans la travée centrale du plafond avec la fondation de la ville et l'agrandissement progressif de ses murailles<sup>101</sup>. Le parallèle des deux guerres, en plus de sa vocation d'unification historique, permet de compléter le déploiement physique du territoire dans l'espace de la salle, en présentant dans les espaces muraux les plus importants et une partie du plafond, les régions dernièrement adjointes au *dominio* florentin et la région de Sienne, qui forme le *Stato Nuovo*. La croissance géographique et politique de la ville initiale, présentée dans la bande centrale du plafond s'étend latéralement – et littéralement – à ses territoires connexes, c'est-à-dire aux bandes latérales du plafond qui terminent

---

<sup>96</sup> « Sedizioni e discordie civili, con tanta effusione di sangue e rebellioni de' suoi cittadini, e i contrasti e guerre ». G. Vasari, *ibid.*

<sup>97</sup> P. Morel, « Portraits et images du prince à Florence au XVI<sup>e</sup> siècle », *op. cit.*, p. 394 et A. Fenech Kroke, « Cosimo I de' Medici et l'idéalisation du prince par la littérature et les arts », dans *Le miroir et l'espace du prince dans l'art italien de la Renaissance*, P. Morel (dir.), *op. cit.*, p. 237-246.

<sup>98</sup> H. van Veen, « Cosimo I e il suo messaggio militare », *op. cit.*, p. 88.

<sup>99</sup> Sur ce type d'organisation dits de « correspondance symétrique » (p. 43), voir A. Pinelli, « Intenzione, invenzione, artificio. Spunti per una teoria della ricezione dei cicli figurativi di età rinascimentale », dans M. Hochmann, J. Kliemann, J. Koering et P. Morel (dir.), *Programme et invention*, *op. cit.*, p. 27-79, part. p. 49-54 ; sur les parois de la Sixtine, nous renvoyons seulement à la synthèse de J. Kliemann et M. Rohlmann, *Fresques italiennes du XVI<sup>e</sup> siècle, De Michel-Ange aux Carrache*, *op. cit.* Sur la question des dispositifs spatiaux pour la narration religieuse : M. A. Lavin, *The Place of Narrative, Mural Decoration in Italian Churches, 431-1600*, Chicago, University of Chicago Press, 1990.

<sup>100</sup> P. Morel, « Le Studiolo de Francesco I de' Medici et l'économie symbolique du pouvoir au Palazzo Vecchio », *op. cit.*, p. 203.

<sup>101</sup> La travée centrale forme bien la « ligne de faîte » de l'ensemble. *Ibid.*, p. 201.

l'extension régionale que Cosme souhaite atteindre pour égaler le territoire de l'antique Étrurie<sup>102</sup>.

### **L'amplification du récit militaire : la représentation d'une campagne**

Si le balancement entre les deux guerres était présent dès l'origine, la dimension narrative accordée à chacune d'elles a augmenté au fur et à mesure des projets successifs. Dans le premier projet du 3 mars 1563<sup>103</sup>, chaque guerre devait comporter seulement six scènes : au plafond pour chacune d'elles son début (« le consiglio », « la diliberazione »), son milieu (« mezzo », « esecuzione ») et sa fin (« il trionfo ») et sur les parois trois épisodes décrivant les affrontements principaux. La différence de nature entre les deux parties du récit, de taille égale dans ce premier projet, avec une série de batailles et une structure-cadre synthétique scandant au plafond les étapes politiques de la campagne, s'explique probablement par la volonté d'éviter une redondance entre les deux espaces<sup>104</sup> et surtout d'articuler le lien entre instance politique et action militaire<sup>105</sup>.

La division de l'action en trois temps impose une lecture volontariste des scènes de bataille qui s'inscrivent dans un discours d'efficacité. Dès le départ, c'est d'ailleurs le compartiment du triomphe qui est placé au centre des travées latérales du plafond, ce qui indique bien que la tripartition a moins un rôle de scansion chronologique que de mise en valeur dynamique de l'avancement de la guerre vers la victoire. Ce scansion ternaire a valeur transitive et directrice par rapport aux actions présentées en-dessous<sup>106</sup> : ces scènes d'engagement de la guerre insistent sur le caractère décisionnaire de l'instance politique et présentent les victoires militaires comme conçues et ordonnées par le pouvoir central qui décide de l'entrée en guerre et l'exécute jusqu'à son achèvement. La souveraineté de la décision politique est mise en valeur, et son efficace annoncée avec les expressions lexicales qui, dans les projets de programme<sup>107</sup>, décrivent le déroulement de la guerre : le « maneggio » ou l'« esecuzione » de la guerre laisse entendre une connotation performative du compartiment du plafond que les batailles présentées

---

<sup>102</sup> P. Morel, « L'État médicéen au XVI<sup>e</sup> siècle: de l'allégorie à la cartographie », *op.cit.*, p. 103.

<sup>103</sup> Document reproduits dans U. Muccini, *Il salone dei Cinquecento*, *op. cit.*, p. 82.

<sup>104</sup> Une série continue de scènes de batailles au plafond aurait couru le risque d'ajouter au nombre des scènes militaires et menaçait le décor d'une certaine répétitivité visuelle et thématique.

<sup>105</sup> La mise en place d'un ordre narratif dynamique des épisodes du plafond, organisés selon la progression début, milieu et fin, pourrait rappeler les consignes d'Aristote sur le délimitation de l'action dramatique. Aristote, *Poétique*, VII, de l'étendue de l'action : « une chose parfaite est celle qui a un début, un milieu et une fin ».

<sup>106</sup> Sur l'articulation physique entre le plafond et l'instance politique, P. Morel, « Le *Studiolo* de Francesco I de' Medici et l'économie symbolique du pouvoir au Palazzo Vecchio », *op. cit.*, p. 201.

<sup>107</sup> Documents reproduits dans U. Muccini, *Il salone dei Cinquecento*, *op. cit.*, p. 82-84.

sur les parois viendraient ensuite illustrer<sup>108</sup>.

Cette organisation narrative qui promet une efficacité militaire idéale permet de réécrire en partie les faits historiques : la guerre de Pise, encore plus que celle de Sienne, marquée par de nombreuses temporisations, revers, ou victoires partielles, entre non sans peine dans ce schéma d'accomplissement exemplaire, où des événements décisifs devraient illustrer ces étapes du conflit<sup>109</sup>. Le déroulement heurté des opérations introduit une contradiction avec la condensation narrative exigée par cadre narratif ternaire du plafond<sup>110</sup>.

Au cours du deuxième et du troisième projet, le réagencement des thématiques administratives et territoriales se fait alors au bénéfice de la figuration narrative des deux guerres<sup>111</sup> : le déroulement de la guerre (le « mezzo ») passe finalement au plafond d'un seul compartiment octogonal à cinq épisodes. Sur chaque travée latérale du plafond, quatre scènes de format vertical, auparavant destinées à figurer les guildes florentines (premier projet), puis certaines villes du territoire florentin (second projet), viennent illustrer des épisodes secondaires du conflit.

Le thème militaire acquiert à travers le récit de la guerre la qualité d'un récit extensif d'une campagne militaire<sup>112</sup> : la présentation de la guerre, non comme une succession idéalisée de rares moments décisifs, mais comme une campagne longue, construit une nouvelle échelle narrative qui renforce l'articulation entre le récit militaire et décision politique.

La mise en place d'un long récit militaire, qui présente finalement dix scènes pour

---

<sup>108</sup> *Ibidem*.

<sup>109</sup> On voit notamment apparaître cette difficulté à faire entrer les événements historiques dans le cadre narratif par la variabilité des expressions employées dans les programmes préparatoires pour désigner ces épisodes centraux de la guerre : l'« *esecuzione della guerra* » alterne dans les schémas préparatoires au décor avec les locutions qui insistent sur le déroulement non linéaire du conflit : « *Costanza contra agli impedimenti* », « *Mezzo della guerra di Pisa et accidenti ricascati in quella* », « *Maneggio della Guerra di Siena fatta da S.E. et ripari di essa* ». Les *accidenti*, *impedimenti* et *ripari* évoquent une certaine réalité dans le tissu historique du déroulement militaire, fait d'incidents, parfois défavorables, qui induisent une progression heurtée de la guerre et qui semblent nuancer la transitivité que le décor voulait construire entre épisodes politiques du plafond et affrontements militaires sur la paroi adjacente. Les expressions introduisent d'ailleurs une distinction subtile entre les deux guerres où probablement sous la demande de Cosme, les dénominations de la guerre de Sienne indiquent une meilleure maîtrise du déroulement de la guerre par rapport à la guerre de Pise où les expressions semblent laisser une place au hasard et aux revers militaires. Cf. *infra*. « Guerre de conquête vs guerre d'usure ».

<sup>110</sup> Les expressions introduisent d'ailleurs une distinction subtile entre les deux guerres où probablement à la demande de Cosme, les dénominations de la guerre de Sienne indiquent une meilleure maîtrise du déroulement de la guerre par rapport à la guerre de Pise pour laquelle les expressions semblent laisser une place au hasard et aux revers militaires. Cf. *infra*. « Guerre de conquête vs guerre d'usure ».

<sup>111</sup> Voir G. Thiem, « Vasaris Entwürfe für die Gemälde in der Sala Grande des Palazzo Vecchio zu Florenz », *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 23. 1960, p. 97-135 ; P. Morel, « L'État médicéen au XVI<sup>e</sup> siècle : de l'allégorie à la cartographie », *op. cit.*, p. 111-119.

<sup>112</sup> Le terme de *campagne* apparaît au XVI<sup>e</sup> siècle comme le rappelle P. del Negro dans son étude sur le vocabulaire militaire moderne en Italie. P. del Negro, « Una lingua per la guerra », dans W. Barberis (dir.), *Storia d'Italia, op. cit.*, p. 330.

chaque guerre, impose l'idée de la constance de l'action politique, fondée sur la décision initiale et sa poursuite volontaire, la victoire finale n'apparaît pas comme le résultat d'un triomphe immédiat mais comme le résultat conquis par le combat répété et la focalisation des forces de l'État vers ce but<sup>113</sup>. En ne réduisant plus chaque guerre à quelques événements décisifs, le décor prend en charge la complexité politique et matérielle de l'entreprise militaire, il en évoque la durée et souligne l'ampleur de l'engagement matériel et humain qu'il suppose<sup>114</sup>. Dans son commentaire de la guerre de Sienne dans les *Ragionamenti*, Vasari insiste sur le fait que la gloire de cette opération repose en partie dans le fait d'avoir su « entretenir une armée en territoire ennemi »<sup>115</sup>. Outre la victoire, c'est donc aussi la qualité des opérations invisibles de génie, de logistique et de ravitaillement, qui sont réalisées sous le commandement de l'instance politique, qui sont implicitement célébrées par les grands récits de guerre de la salle des Cinq-Cents, même si évidemment la guerre de Sienne surpasse sur ce point celle de Pise<sup>116</sup>. Le récit de guerre s'inscrit donc dans une exaltation de la souveraineté de l'État, et du déploiement de sa puissance administrative et logistique qui lui permet de mener une campagne longue et potentiellement difficile.

## La guerre et le territoire

L'augmentation du récit guerrier développe la part proprement narrative du décor au détriment d'une iconographie politique ou géographique plus abstraite, qui insistait sur les structures de l'organisation politique florentine (guildes dans la première version du

---

<sup>113</sup> Pour la guerre de Pise, l'inscription plafonnante souligne bien que c'est la « summa constantia » du peuple florentin qui a permis la victoire. La forme du récit de guerre sous l'optique de la *campagne* militaire peut sembler rejoindre le récit de la chronique. La *Tenture de Tunis*, réalisée en l'honneur de la victoire de Charles Quint en 1535, avait proposé le récit d'une campagne en Afrique du Nord, toutefois, il s'agissait là d'une campagne ponctuelle ramassée sur une année et conclue en un voyage. H. Horn, *Jan Cornelisz Vermeyen, Painter of Charles V. and his Conquest of Tunis*, *op. cit.* Dans le cas de Pise et de Sienne, les guerres sont longues et mobilisèrent les ressources de l'État florentin pendant plusieurs années. Idée également présente chez R. Starn et L. Partridge, *Three Halls of Power*, *op. cit.*, p. 193.

<sup>114</sup> Pour une réévaluation de l'échelle de la campagne, complémentaire de celle de la guerre et de la bataille, plus souvent privilégiées, voir la mise au point historiographique et les propositions méthodologiques de H. Drévilion dans « Qu'est-ce que l'histoire campagne ? ». Lettre de l'Institut de Recherche Stratégique de l'École Militaire (IRSEM) <http://www.defense.gouv.fr/irsem/publications/lettre-de-l-irsem/les-lettres-de-l-irsem-2012-2013/2012-lettre-de-l-irsem/lettre-de-l-irsem-n-6-2012/dossier-strategique/qu-est-ce-que-l-histoire-campagne> (consulté le 12 juin 2015). Pour leur représentation, la structure narrative de la campagne impose de lire chaque scène comme un jalon dans une histoire plus vaste : les attentes politiques et narratives ne sont pas les mêmes que pour une scène de bataille indépendante, qui doit symboliser à elle seule la victoire.

<sup>115</sup> « mantenere un esercito et una guerra in casa del nimico ». G. Vasari, *Ragionamenti*, *op.cit.*, p. 234.

<sup>116</sup> Cosme réussit à fournir à ses troupes un ravitaillement de manière satisfaisante durant le conflit alors que les troupes siennoises eurent à souffrir d'un certain manque, notamment avant la bataille décisive de la Valdichiana.

programme) ou les lieux de son pouvoir (les villes de Toscane dans le deuxième projet)<sup>117</sup>. L'extension du récit de guerre à l'ensemble des bande latérale du plafond dans le dernier état du programme renvoie la thématique géographique et administrative sur les petits côtés du décor<sup>118</sup> lui confère une dimension dynamique. Les récits de campagne, qui juxtaposent de nombreuses scènes ayant eu lieu dans des endroits différents, proposent un balayage géographique du territoire florentin qui en dessine les nouveaux contours de l'État régional. La description administrative du territoire dans le second projet se trouve exprimée de manière offensive dans les scènes militaires. Les batailles suggèrent la prise de possession active du territoire : la forme du récit de guerre proposé par la version finale du décor florentin transfère dans les scènes narratives une partie du propos politique et géographique présent dans les versions antérieures du décor, qui donnait de l'État une vision plus statique<sup>119</sup>. L'attention portée par Vasari et ses assistants à la représentation du paysage dans les scènes de bataille, et plus généralement au Palazzo Vecchio, a déjà été plusieurs fois soulignée : Vasari parle à chaque fois des lieux « peints d'après nature » (*ritratti al naturale*)<sup>120</sup>. La peinture exacte des lieux de combat participe dans la salle des Cinq-Cents d'une part d'une volonté de véracité du récit militaire, qui témoigne d'un travail d'appropriation du territoire où la figuration du paysage est signe de sa future possession. Les nombreux épisodes de la campagne sont investis d'une fonction d'arpentage du territoire florentin qui vaut comme appropriation active de celui-ci. Les scènes de bataille héritant finalement de l'ensemble du propos narratif des bandes latérales du plafond, elles retiennent une part de cette exaltation géographique et administrative souhaitée par Cosme.

Cette présentation dynamique du territoire, dont l'occupation est permise par la gestion politique du temps de la guerre, contient en germe une dernière idée, celle de l'administration future de ce territoire en temps de paix. L'accent placé sur l'instance politique dans le décor de guerre souligne, on l'a vu, la bonne gestion territoriale en temps de guerre, ce qui ne peut

---

<sup>117</sup> P. Morel, « L'État médicéen au XVI<sup>e</sup> siècle: de l'allégorie à la cartographie », *op.cit.*, p. 111-119.

<sup>118</sup> P. Morel, « Le *Studiolo* de Francesco I de' Medici et l'économie symbolique du pouvoir au Palazzo Vecchio », *op. cit.*, p. 201-202.

<sup>119</sup> *Ibid.*

<sup>120</sup> On sait par sa correspondance et les documents que Vasari envoya l'un de ses assistants, Naldini, faire des dessins des lieux où s'étaient déroulées les batailles de la guerre de Pise : Pise, Livourne et Campiglia (fin 1566 ou début 1567 car Naldini est rentré en mai 1567). La peinture exacte des lieux de combat participe de leur future possession et la narration extensive de la guerre est ici investie d'une fonction d'arpentage du territoire florentin qui vaut comme appropriation de celui-ci et déploiement géographique de son étendue. Sur l'importance du paysage dans les batailles du Palazzo Vecchio : P. Morel, « L'État médicéen au XVI<sup>e</sup> siècle: de l'allégorie à la cartographie », *op.cit.*, p. 111-119, N. Adams et S. Pepper, *Firearms and fortification*, *op.cit.* et la thèse récente de R. Gregg, *Panorama, Power, and History: Vasari and Stradano's City Views in the Palazzo Vecchio*, *op. cit.* Nous remercions l'auteur pour nous avoir permis d'y accéder.



qu'appeler l'idée d'une capacité à gérer ce même territoire dans le moment de l'après-guerre. Des documents, et notamment un dessin, attestent d'ailleurs l'existence d'un projet de décor pour le soubassement des fresques de bataille qui ne fut finalement pas exécuté<sup>121</sup>. Il prévoyait de montrer les travaux d'aménagement du territoire de Cosme et les politiques économiques et agricoles du duc (fortifications, travaux d'assèchement de marais, politique urbaine...)<sup>122</sup> qui permettent à la fois d'assurer à l'État les ressources de sa puissance, notamment militaire, et sont en même temps les effets de son action centralisée.

## 2) La nouvelle orientation du décor vénitien après 1577

### L'accentuation du thème militaire

Le décor vénitien d'après 1577<sup>123</sup> introduit une rupture dans l'orientation thématique du programme iconographique des principales salles du palais : les scènes de batailles étaient relativement peu nombreuses dans le décor vénitien<sup>124</sup> alors qu'elles deviennent numériquement dominantes dans la nouvelle version du décor. Ce changement iconographique a été mis en relation avec la commande d'une toile célébrant la victoire de Lépante passée dès 1572 à Tintoret et destinée à la salle du Scrutin<sup>125</sup>. Cette victoire retentissante aurait réorienté l'autocélébration vénitienne vers une « note martiale et triomphaliste »<sup>126</sup>. L'œuvre de Tintoret placée dans la salle du Scrutin dès l'année suivant sa commande aurait amorcé un renforcement du sujet militaire et aurait pu suggérer l'idée d'associer la salle du Scrutin au décor monumental adjacent du Grand Conseil. Le climat de célébration extrêmement fort à Venise après Lépante<sup>127</sup> a logiquement dû jouer, et il pourrait être possible qu'une volonté de rivaliser plus explicitement

---

<sup>121</sup> Sous chaque lieu évoqué dans la guerre de Pise devaient ainsi apparaître les aménagements de marais, la fortification des côtes, l'arsenal, et donc la mise en valeur particulière de chaque espace, cf. A. Cecchi et E. Allegri, *Palazzo Vecchio e i Medici*, *op. cit.*, p. 257. Esquisse du projet reproduite dans G. Thiem, « Vasaris Entwürfe für die Gemälde in der Sala Grande des Palazzo Vecchio zu Florenz », *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 23. 1960, p. 97-135, p. 125.

<sup>122</sup> Ces thématiques sont déjà évoquées dans la salle de Cosme I<sup>er</sup> dans les appartements princiers. Cf. P. Morel, « L'État médicéen au XVI<sup>e</sup> siècle : de l'allégorie à la cartographie », *op. cit.*, p. 103-111.

<sup>123</sup> W. Wolters, « Der Programmwurf zur Dekoration des Dogenpalastes nach dem Brand vom 20. Dezember 1577 », *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 12, 1965/1966 (1966), 3/4, p. 271-318 et *Storia e politica*, *op. cit.*, p. 30-34 et p. 159 ss.

<sup>124</sup> Comme on l'a rappelé (chapitre 1), le cycle de la Paix de Venise comportait seulement trois scènes de batailles sur les 22 épisodes de l'ensemble : celle des citoyens de Rome contre l'empereur, celle de Spolète, et celle, navale, de Punta Salvore.

<sup>125</sup> Sur cette bataille détruite en décembre 1577, cf. *infra*, chap. 7.

<sup>126</sup> W. Wolters, *Storia e politica*, *op. cit.*, p. 187.

<sup>127</sup> G. Tagliaferro, « Martiri, eroi, principi e beati », *op. cit.* et *Il ciclo pittorico del Maggior Consiglio dopo l'incendio del 1577*, *op. cit.* et C. Gibellini, *L'immagine di Lepanto : la celebrazione della vittoria nella letteratura e nell'arte veneziana*, Venise, Marsilio, 2008.

avec la salle des Cinq-Cents du Palazzo Vecchio de Florence ait également pu jouer un rôle dans l'accentuation militaire du programme<sup>128</sup>.

En effet, si au début du siècle, la jeune République florentine cherchait à s'inspirer de la constitution vénitienne et à rivaliser avec son décor monumental<sup>129</sup>, les aménagements réalisés sous Cosme<sup>130</sup> cherchent à surpasser ceux de Venise : Vasari affirme que la salle dépassera par ses matériaux et ses inventions, « toutes les salles faites par le Sénat Vénitien et tous les rois, empereurs ou papes qui vécurent jamais » et qu'aucun de ces grands princes n'a eu « en sa résidence, un pan de mur si grand et si magnifique »<sup>131</sup>. Les grands travaux de décoration commandés par Cosme dans la salle des Cinq-Cents, qui comportaient un agrandissement architectural et une expansion iconographique du décor, ont ensuite inversé le sens de la compétition entre les deux espaces<sup>132</sup> : l'ampleur du décor florentin, qui comportait l'extension à l'espace du plafond du décor historié dans les années 1563-1571 pourrait avoir suscité en retour la démesure iconographique du décor vénitien lors de la reconstruction qui suivit l'incendie de décembre 1577. Le choix des concepteurs du programme vénitien de construire un programme qui s'étende sur deux salles, et non plus sur une seule, peut se comprendre comme une ambition de surclasser le décor florentin, d'autant que la décoration peinte s'étend aux plafonds de ces deux espaces<sup>133</sup>. Par rapport au décor historique précédent, le déploiement d'un même programme sur les deux salles et l'extension du décor aux plafonds offre un quadruplement du décor historié<sup>134</sup>.

---

<sup>128</sup> W. Wolters souligne qu'il faudrait étudier davantage le rapport entre les deux décors. *Storia e politica, op. cit.*, p. 187.

<sup>129</sup> Cf. *supra*, chapitre 1.

<sup>130</sup> A. Cecchi et E. Allegri, *Palazzo Vecchio e i Medici, op. cit.*, p. 231 et suivantes.

<sup>131</sup> « Tutte le sale fatte dal Senato Vinitiano et di tutti e re et imperatori et papi che furon mai » et « ne suo luoghi un corpo di muraglia sì grande et sì magnifico ». Lettre du 3 mars 1563 de Vasari à Cosme, citée par E. Allegri et A. Cecchi, *Palazzo Vecchio et i Medici, op. cit.*, p. 249. Bardi rappelle le prestige reconnu du palais vénitien et de sa décoration peinte : « [El palagio ducale] era e tuttavia si vede tra gli altri d'Italia maestevole ». *Dichiarazione*, 1v. Son caractère exceptionnel est marqué tant pour les dimensions de la salle que par l'ampleur du décor peint puisque c'est dès le XIV<sup>e</sup> siècle que les premiers grands décors politiques y sont. Sur ce décor cf. F. Wickhoff, « Der Saal des grossen Rathes zu Venedig in seinem alten Schmucke », *op. cit.* et G. Agosti, « Sui teleri perditi del Maggior Consiglio », *op. cit.* et *supra*, chapitre 1.

<sup>132</sup> L'agrandissement physique de la salle traduit la volonté politique d'afficher le prestige du nouveau principat. L'opération de rehaussement du plafond de la salle précédant la réalisation du décor vasarien au début des années 1560 est menée sous la direction de Vasari qui relate longuement les détails dans les *Vies*. La salle florentine mesure donc 54 m de longueur, 23 m en largeur, et 18 m en hauteur.

<sup>133</sup> Il est vrai que la décoration historiée des plafonds avait déjà été mise en place dans d'autres salles importantes du palais ducal, notamment la salle de Conseil des Dix, et peu auparavant, notamment également suite à des incendies, dans celle du Collège, du Sénat ou encore de la salle des Quatre Portes. Voir l'étude classique de J. Schulz, *Venetian Painted Ceilings in the Renaissance*, Berkeley, University of California Press, 1968.

<sup>134</sup> La salle du Grand Conseil mesure 53,5 m de long, 25 de large, et 15,4 m de hauteur. La salle florentine est donc largement plus haute (18 m au lieu de 15,4 m) mais elle est moins large (23 m) que la salle vénitienne du Grand Conseil (25 m). Bardi dit que le Scrutin fait « lunga passa 24 et larga 10 et alta dal primo piano fino al cornicione, che circonda il parco passa 6 » (*Dichiarazione, op. cit.*, 6r). La question de la taille s'allie aussi à celle du prix :

Sur le plan structurel, un autre parallèle renforce l'idée que le décor florentin ait joué le rôle de point de référence pour l'équipe des concepteurs vénitiens : la construction de deux séquences symétriques sur les parois longitudinales de la salle du Grand Conseil rappelle fortement la structure binaire de la salle des Cinq-Cents et la construction en miroir des deux guerres florentines. La mise en parallèle de ces deux moments importants de l'histoire de la République vénitienne, la Paix de Venise et la Quatrième croisade<sup>135</sup>, inscrit l'influence vénitienne sur le terrain mondial, tandis que le décor florentin restait avec la chronique des deux conflits dans la représentation de ses frontières régionales. Les concepteurs du décor ont d'ailleurs volontairement placé sur les parois des épisodes qui montrent les relations de Venise avec les empereurs, les papes et les rois, tandis que les plafonds mettent en scène les relations avec les dirigeants de rang inférieur<sup>136</sup>. Les deux séquences narratives, diplomatiques et militaires, des parois de la salle du Grand Conseil illustrent donc avec faste la nature internationale de la puissance de Venise. Le choix de créer deux sous-séquences au sein du cycle entier – peut-être par analogie avec le décor florentin – pour occuper les deux parois principales de la salle du Grand Conseil renforçait l'unité visuelle et la cohérence narrative des longs espaces pariétaux, où l'on pouvait craindre une dispersion du propos historique si l'on

---

Bardi signale deux fois qu'il n'a pas été regardé à la dépense (« non riguardando ne à fatica, ne à spesa », *Ibid.*, 2r). Les comptes du Palazzo Vecchio signalent que le décor florentin du plafond a coûté pour les travaux de gros œuvre et la peinture de 44 panneaux en tout 13 000 *scudi*. Pour les parois de la salle, il demande 300 *scudi* pour chacune des quatre grandes scènes horizontales et 200 *scudi* pour les deux grandes fresques carrées du centre de chaque paroi. Documents cités par E. Allegri et A. Cecchi, *Palazzo Vecchio et i Medici*, *op. cit.*, p. 249 et p. 262.

<sup>135</sup> L'épisode de la paix de Venise, auquel sont consacrées douze scènes, offre l'occasion de montrer l'action décisive d'intermédiaire du doge dans le conflit entre le pape Alexandre III et l'empereur Frédéric Barberousse qui se soumet finalement au pontife suite à l'action diplomatique et militaire initiée par les Vénitiens en faveur du pape. Le thème est réduit par rapport à son déploiement exclusif dans le décor précédent, 12 scènes alors qu'il en comportait 22 auparavant. Sur ces deux séquences, W. Wolters, *Storia e politica*, *op. cit.*, p. 162-185. Toutefois, contrairement au décor florentin qui dédie un nombre égal de scènes aux deux guerres, les deux sous-ensembles vénitiens sont légèrement déséquilibrés, à cause des différences dans le placement des portes et des fenêtres entre les parois nord et sud : douze scènes pour la Paix de Venise et seulement dix pour la Quatrième Croisade. Voir sur ce dernier, W. Wolters, « Il ciclo della IV Crociata nella Sala del Maggior Consiglio di Palazzo Ducale a Venezia », *op. cit.*

<sup>136</sup> Le critère de dignité diplomatique et politique est explicitement décrit par G. Bardi comme un principe organisateur dans la distribution du décor : « Proposto che (...) in quello de i muri principalissimo fra questi si rappresentassero le cose accadute in diversi tempi tra la medesima Repubblica e i Pontefici Romani, Imperadori et Regi ; et ne gl'altri che sono nel compartimento de i palchi (...) fossero espresse le vittorie conseguite da i Venitiani di molti altri Principi, se ben di titolo, et di dignità inferiori à i primi, però per se stessi grandi et potenti. » *Dichiarazione*, f°3. Les parois concernent ainsi seulement les faits où interviennent des empereurs et des rois, alors que le plafond met en scène les Républiques, les ducs, comtes et autres dignités inférieures. De rares scènes seulement font exception à ce principe d'organisation sinon bien respecté : La bataille de Cadore, où l'empereur Maximilien I<sup>er</sup> est vaincu, est bien présentée au plafond de la salle du Grand Conseil, et non sur les parois. De même, la bataille de Cattaro (1379) contre les Génois apparaît sur le murs de la salle du Scrutin. La victoire dans la guerre de Chioggia (1379-1381) et la résistance face au siège placé contre Venise par les Génois, certes soutenus par les Hongrois est de même placée sur la paroi de la salle du Grand Conseil qui fait face à la tribune du doge : l'emplacement est justifié par la fidélité des auteurs du décor à une précédente décoration peinte ou sculptée qui évoquait cette victoire décisive pour la survie-même de Venise. La scène brise de même la chronologie des parois entre épisodes de la salle du Grand Conseil et du Scrutin.

avait opté pour la juxtaposition de multiples épisodes distincts les uns des autres<sup>137</sup>.

Si l'idée des deux séries thématiques en face-à-face peut être un point de convergence entre les structures, l'influence majeure du décor florentin sur le programme vénitien pourrait être dans la focalisation progressive sur le thème militaire que les Vénitiens vont cependant réinterpréter dans une direction différente<sup>138</sup> : si Cosme utilisait le parallèle militaire pour évoquer l'unité historique et territoriale de l'État toscan, à Venise, le thème de la victoire militaire récurrente témoigne d'une continuité politique, d'une fragmentation territoriale et d'un réseau idéologique qui forment le mythe de Venise.

### La « galerie » des batailles : l'histoire de Venise

Les trois auteurs ont élaboré un programme qui condense huit siècles d'histoire vénitienne en une soixantaine de scènes narratives majeures<sup>139</sup>. À travers plus de trente scènes de batailles qui se lisent le long des murs et des plafonds se dessine une histoire complète de la République, de ses origines à l'époque contemporaine de la rédaction du programme (de 809 à 1572, le programme étant rédigé en 1578) : la disposition spatiale des épisodes dans les deux salles obéit à une chronologie organisée de manière minutieuse si bien que l'unité thématique autour du sujet guerrier s'accompagne pour le spectateur d'un traitement visuel et physique rationnel **fig.171**. Bardi rappelle à cet égard que les scènes sont disposées très largement selon

---

<sup>137</sup> La salle du Scrutin reçoit donc sur les parois les épisodes chronologiquement placés aux extrémités temporelles du récit (les débuts de la fondation et de l'expansion de la République et les épisodes les plus récents). La présence de la chronologie dans la salle du Grand Conseil qui se voit attribuer les épisodes médiévaux intermédiaires pouvait alors paraître moins sensible.

<sup>138</sup> Certains épisodes apparaissent comme des points d'écho ponctuels entre les deux décors. Le décor florentin présente ainsi quelques épisodes comparables aux événements de la Paix de Venise figurés dans la salle du Grand Conseil : l'épisode de la bande centrale du plafond où le pape Eugène IV vient se réfugier à Livourne grâce aux galères florentines rappelle les premiers épisodes du décor vénitien où le pape Alexandre III vient trouver asile à Venise et demande au doge son aide dans le conflit avec l'empereur Frédéric Barberousse. De même, la scène de la bataille contre les Goths au V<sup>e</sup> siècle, voulue expressément par Cosme pour démontrer la liberté éternelle de Florence reprend un des points majeurs du mythe de Venise qui est justement l'indépendance politique et militaire, ce que le décor vénitien d'après 1577 illustrera fortement avec la séquence initiale du siège manqué de Venise par l'empereur Pépin, qui prouve l'absence de soumission de la ville. (cf. infra). Sur la scène florentine, H. van Veen, « Art and propaganda in late Renaissance and baroque Florence : the defeat of Radagisius, King of the Goths », *op. cit.*. L'épisode se passe le lendemain du jour de Santa Reparata, première patronne de Florence et évoque ainsi par contiguïté la naissance de la dévotion florentine pour cette sainte et la fondation légendaire de sa première cathédrale en remerciement de cette victoire. L'épisode de Radagasio est donc principalement politique alors que les vingt autres scènes de guerre sont véritablement conçues selon une perspective militaire. Le siège de Fiesole par les Goths avait déjà été choisi comme sujet de tapisserie, peu auparavant, pour la Sala di Gualdrada. La composition de Federico Sustris ne représente toutefois pas le siège de Florence-même ni la figure de Radagisius, H. van Veen, *Ibid.*, p. 109.

<sup>139</sup> Nous prenons seulement ici en compte les scènes narratives principales des parois et des plafonds et ne discutons pas pour l'instant les épisodes d'*exempla* ou les allégories mineures.

l'ordre chronologique (« l'ordine del tempo »)<sup>140</sup> et prend le temps de décrire le parcours spatial pour suivre le déroulement historique des scènes qui forme une « galerie »<sup>141</sup> presque continue de victoires<sup>142</sup>. Cette série nombreuse de batailles met en scène les différentes puissances ennemies auxquelles Venise a été confrontée et suggère l'accroissement territorial constant de la cité et son importance politique grandissante au sein de l'échiquier politique européen, elle suggère de même une série de valeurs réaffirmées avec récurrence tout au long du décor<sup>143</sup>.

Le début du parcours sur la paroi ouest de la salle du Scrutin illustre la fondation de la cité et son implantation dans le territoire de la lagune, qui constitue pour la jeune République une position géographique insulaire inédite, garante à la fois de sécurité et d'indépendance, puisque le siège posé par le roi Pépin devant la ville est victorieusement repoussé par les Vénitiens **fig.172-173**. Le développement commercial de la cité en Méditerranée est évoquée à travers les batailles autour de l'an 1000 qui poursuivent la même paroi et s'invitent également au plafond du Scrutin : la participation aux premières croisades (bataille de Jaffa **fig.174** et de Tyr **fig.175**) et les épisodes d'établissement de comptoirs au Proche-Orient (Acre **fig.181**) et même en Asie Mineure (Caffa **fig.183** sur la mer Noire) suggèrent la vigueur de la présence

---

<sup>140</sup> G. Bardi dans la *Dichiarazione*, f°3v-6r prend ainsi le temps de justifier longuement la disposition chronologique (et ses rares manquements) et se flatte de l'intelligence du parcours narratif. Le parcours est majoritairement cohérent et chronologique, mais la distinction des deux salles et la complémentarité paroi-plafond empêche une disposition spatiale entièrement linéaire. L'histoire commence dans la salle du Scrutin (mur ouest) avant de se poursuivre sur les parois de la salle du Grand Conseil (paroi nord puis sud) jusqu'à se terminer en miroir sur les paroi est de la salle du Scrutin, face aux scènes de la fondation. Les deux plafonds présentent également des suites chronologiques d'épisodes mais leurs dates ne sont pas toutes intégrées dans un parcours systématiquement organisé avec les scènes des parois. Le tableau illustrant la victoire de Chioggia reste placé dans la salle du Grand Conseil face à la tribune suite à une décision du Sénat après cet événement dramatique et ne correspond pas à son emplacement chronologique.

<sup>141</sup> Le terme de « galerie » est ici entendu au sens figuré. Sur la galerie comme forme de récit de l'histoire, voir T. Kirchner, « Die Galerie als Erlebnisraum von Geschichte. Französische Galerien und ihre Ausstattungen in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts », dans *Europäische Galeriebauten. Galleries in a Comparative European Perspective (1400–1800)*, C. Strunck et E. Kieven (dir.), Munich, Hirmer, 2010, p. 339–350. Le même procédé d'unification historique et idéologique a lieu dans l'exemple plus récent de la galerie des batailles conçue au château de Versailles sous Louis-Philippe autour de l'histoire de France selon un même parcours triomphal, de Tolbiac (496) à Wagram (1809). Voir T. Gaehtgens, *Versailles, de la résidence royale au musée historique : la galerie des batailles dans le musée historique de Louis-Philippe*, Paris, Albin Michel, 1984, et A. Déruelle, « Galerie des batailles et histoire-bataille », *Romantisme*, 2015/3, p. 55-68.

<sup>142</sup> Quelques scènes rompent toutefois ces tendances unitaires au regroupement des épisodes par zone géographique ou par ordre chronologique strict : ainsi sur le plafond de la salle du Scrutin, la prise de Padoue de 1405 détonne à la suite des conflits maritimes médiévaux en Méditerranée. Il est toutefois possible que le compartiment serve de transition vers le décor du plafond du Grand Conseil, où la conquête de la Terre Ferme se déploie plus largement : la place de la bataille padouane, placée au bout de la salle au-dessus du *Jugement dernier* de Palma, c'est-à-dire près du passage de l'*Andito* menant au Grand Conseil le suggérerait. Cette scène ferait en outre écho à la reprise de Padoue en 1509 (fig.188) qui termine le décor plafonnant du Grand Conseil, ce qui constituerait un effet de clôture en insistant sur une des villes principales de la Terre ferme vénitienne.

<sup>143</sup> La disposition des victoires est ainsi organisée de manière chronologique mais autorise cependant des regroupements chrono-géographiques notamment grâce à la disposition hiérarchique des épisodes qu'on a évoqué précédemment et qui distingue les conflits contre les empires et les royaumes sur les parois, des scènes d'affrontements contre des républiques ou principats de moindre dignité placées sur les plafonds.

vénitienne au Levant qui induit des affrontements fréquents avec les autres républiques maritimes italiennes, Pise (bataille de Rhodes **fig.180**) et surtout Gênes (batailles de Trapani **fig.182**, d'Acre **fig.181**, de Caffa **fig.183**), qui, pendant le Moyen Âge, disputent à Venise la mainmise sur le commerce en Méditerranée orientale.

Les deux parois longitudinales de la salle du Grand Conseil forment une pause dans la série de victoires et proposent principalement des scènes diplomatiques et politiques autour de la Paix de Venise et de la Quatrième Croisade. Cette dernière série insiste sur la force militaire des Vénitiens capables de prendre une des villes les mieux fortifiées du monde byzantin. Cette séquence rappelle la ténacité de Venise dans la construction et la conservation de la domination sur la mer Adriatique, dont le doge renouvelle chaque année l'alliance lors de la cérémonie de la *Sensa*<sup>144</sup> : la possession des cités situées le long des côtes dalmates et balkaniques, particulièrement la ville de Zadar, qui apparaît à trois reprises dans le décor<sup>145</sup>, est nécessaire à la République pour former un réseau de bases maritimes propres à soutenir le trafic commercial en Méditerranée, alors que les galères ne peuvent naviguer sans faire de fréquents arrêts.

La constitution et la défense du *stato da mar* est complétée au plafond de la salle du Grand Conseil par la mise en scène de la conquête de territoires de Terre Ferme à partir du début du XV<sup>e</sup> siècle<sup>146</sup> et sa conservation au début du XVI<sup>e</sup> siècle malgré les revers de la Ligue de Cambrai<sup>147</sup> (dix toiles sur les douze du plafond **fig.187-198**). En parallèle a lieu le renforcement militaire terrestre de la puissance ottomane qui se laisse lire dans son expansion territoriale aux marges de l'Europe centrale : leur avancée occasionne à partir des années 1470 des affrontements pour certaines possessions des Balkans (sièges de Smyrne et de Scutari **fig.197 et 198**). Revenant sur les parois et repassant dans la salle du Scrutin, la fin du programme insiste sur la défense de plus en plus âpre contre les Turcs en Méditerranée<sup>148</sup> : les Vénitiens, au sein d'une ligue chrétienne (Lépante en 1571 **fig.272**) ou bien seuls, sur mer (en 1572) comme sur terre (Prise de Margheriti et du fort de Barbagno près de Kotor la même année) sont engagés dans la lutte opiniâtre contre les Turcs. Cette dernière section du décor, aujourd'hui en partie disparue, ne laisse plus voir sa cohérence qui développait les événements des années 1571-1572

---

<sup>144</sup> E. Crouzet-Pavan, *Venise triomphante, Les horizons d'un mythe*, Paris, Albin Michel, 1999, chapitre 2.

<sup>145</sup> Zadar est ainsi une des villes les plus présentes dans le programme : les rebellions de 1202 et de 1346 sont ainsi représentées ainsi que la mort de Ordelafo Falier devant ses remparts pendant un siège (1117), au plafond de la salle du Scrutin.

<sup>146</sup> J. Hale et M. Mallett, *The Military Organization*, *op.cit.*, p. 33-43.

<sup>147</sup> Le conflit récurrent avec Milan entre les années 1425 et 1455 est évoqué par plusieurs batailles (Crémone, Maclodio, Brescia, lac de Garde, Casalmaggiore) ainsi que le conflit plus bref avec le duc de Ferrare et les Aragonais (Argenta et Gallipoli). La dernière scène du plafond avec la prise de Padoue en 1509 illustre la reconquête rapide des villes de l'arrière-pays perdues à l'occasion de la Ligue de Cambrai et souligne l'ancrage durable du pouvoir continental vénitien en Italie du Nord.

<sup>148</sup> Voir le catalogue d'exposition *Venezia e la difesa del Levante*, *op. cit.*

en quatre épisodes<sup>149</sup>.

L'*invenzione* du programme qui juxtapose des scènes de batailles indépendantes, parfois regroupées en sous-séries, pour raconter l'histoire de la République permet aux concepteurs du décor de proposer un parcours historique, chronologique et géographique qui trace la continuité temporelle et politique de la République et en exprime l'expansion territoriale constante mais aussi l'ampleur géographique. Alors que le décor florentin montrait le territoire toscan comme un *continuum* physique et une structure administrative hiérarchisée réunie par Cosme et quasiment incarné en lui<sup>150</sup>, le choix des concepteurs vénitiens d'instaurer un parcours fondé sur la chronologie permet d'unifier une histoire dont la cohésion territoriale ne pouvait être le ciment. Le parcours historique, articulé en sous-séquence disposées dans les différents espaces (paroi / plafond, lui-même divisés en travées dans la salle du plafond du Grand Conseil), permet de faire apparaître de manière cohérente l'empire en réseau de la République vénitien, marqué par la discontinuité spatiale. Botero, sur ce point, distingue bien, au début de son traité, les formes des États et oppose les États territoriaux et les États coloniaux qu'il nomme respectivement « Seigneuries unies » et « dispersées »<sup>151</sup>. Le thème militaire est mis en œuvre de manière continue à Florence à travers le récit extensif de deux guerres particulières menant à la constitution du territoire régional de l'État toscan ; à Venise, la juxtaposition de multiples scènes indépendantes ou de micro-séquences narratives (de 2 à 4 scènes) permet de raconter l'histoire commune d'une République au territoire étendu du Milanais aux îles de la Méditerranée orientale<sup>152</sup>. Dans les deux cas, la structure narrative principale du décor, la symétrie à Florence et la linéarité à Venise rend ainsi compte d'un territoire lié à la singularité de chaque situation géopolitique. L'amplitude géographique des lieux convoqués par le décor vénitien se combine évidemment avec une évocation exhaustive de l'histoire de la République de sa fondation à ses épisodes marquants les plus récents : la stabilité de Venise et son ancienneté sont déjà part du mythe politique de Venise<sup>153</sup>.

---

<sup>149</sup> Ce sont deux de ces derniers épisodes qui ont été sacrifiés lors de l'apparition de l'Arc Morosini. Seule la *Prise de Marghariti* subsiste dans le dessus de fenêtre qui sépare la *Bataille de Lépante* de Vicentino et la *Bataille des Dardanelles* de Piero Liberi, postérieure. Sur la toile de Lépante, voir infra, chapitre 7.

<sup>150</sup> P. Morel, « Portraits et images du prince à Florence au XVI<sup>e</sup> siècle », *op. cit.*, p. 394.

<sup>151</sup> G. Botero, *La raison d'État*, *op. cit.*, p. 69.

<sup>152</sup> A. Tenenti cite d'ailleurs un extrait du journal de Girolami Priuli, qui utilise pour l'État vénitien l'expression métaphorique de l'alliance du cœur (Venise) et des membres (les colonies). « The sens of space and time in the Venetian world », *Renaissance Venice*, J. Hale (dir.), Londres, Faber and Faber, 1973, p. 17-46, citation p. 37.

<sup>153</sup> *Ibid.*, p. 17-19.

## Guerre et paix : le destin de Venise

Cette longue série de batailles et de conflits mettant en valeur les différentes puissances ennemies auxquelles Venise s'est successivement confrontée est destinée selon Bardi à soutenir que « la République et ses citoyens ont toujours œuvré avec gloire pour le bien public universel et pour leur gloire particulière »<sup>154</sup>. Le texte de Bardi s'attache ainsi à soutenir une interprétation positive de cet engagement militaire constant en récusant toute idée d'égoïsme politique ou d'impérialisme<sup>155</sup>, typiques de l'anti-vénétianisme<sup>156</sup>, au profit d'une mission universelle de la communauté vénitienne.

La récurrence et les échos entre les différents épisodes militaires construisent l'idée d'un destin exceptionnel de la République et la structure spatiale du décor qui définit la guerre comme un des moteurs de la vie politique vénitienne la présente comme une mission de paix, comme l'a montré Giorgio Tagliaferro<sup>157</sup>. Les deux premiers épisodes du cycle, illustrant la défense de la cité encore naissante contre le siège des troupes du fils de Charlemagne, l'empereur Pépin, imposent dès le départ une lecture providentielle de l'histoire vénitienne : la cité survit à un siège contre un ennemi bien plus puissant, ce qui ne peut qu'être signe de son élection divine<sup>158</sup>, tandis que les deux épisodes suivants montrent les premiers affrontements contre les musulmans au Moyen-Orient, instillant l'idée d'un rôle constant en faveur de la défense de la foi. La participation aux croisades depuis le Moyen Âge préfigure l'engagement contemporain contre les Turcs : Giorgio Tagliaferro a d'ailleurs souligné que le placement des scènes dans la salle du Scrutin met face-à-face la bataille médiévale de Jaffa contre les Égyptiens avec celle de Lépante présentée sur la paroi opposée<sup>159</sup> – peut-être de manière à

---

<sup>154</sup> « La Republica e i suoi cittadini ha(n)no operato sempre gloriosamente per universal beneficio publico e per particolare gloria ». Bardi, *Dichiarazione*, f°3v.

<sup>155</sup> Une telle succession de victoires pouvait cependant être interprétée en mauvaise part et nourrir les accusations d'impérialisme et d'agressivité parfois adressées aux Vénitiens. Ce reproche est souvent évoqué à propos de la Quatrième Croisade, détournée par les Vénitiens vers Constantinople. Voir W. Wolters, « Il ciclo della IV Crociata nella Sala del Maggior Consiglio di Palazzo Ducale a Venezia », *op. cit.*

<sup>156</sup> F. Alazard, *La bataille oubliée. Agnadel*, *op. cit.*, p. 92-103.

<sup>157</sup> Voir sur ce point, J. Hale, « La guerra e la pace », *Storia di Venezia, Dalle origini alla caduta della Serenissima*, vol. 6, *Dal Rinascimento al barocco*, G. Cozzi et P. Prodi (dir.), Rome, Istituto delle enciclopedia italiana, 1994, p. 239-252 ; W. Wolters, « Guerra e pace nei dipinti di Palazzo Ducale », dans *Venezia e la difesa del Levante op. cit.*, p. 247-254. Il prend toutefois en compte l'ensemble des salles du palais des Doges. Voir surtout les conclusions de G. Tagliaferro dans sa thèse inédite. *Il ciclo pittorico del Maggior Consiglio dopo l'incendio del 1577*, *op. cit.*, « La guerre per la pace : il trionfo della Pax Veneta », p. 375-409.

<sup>158</sup> E. Crouzet-Pavan, *Venise triomphante, Les horizons d'un mythe*, Paris, Albin Michel, 1999, chapitre 1 sur les origines de Venise et ses diverses récits mythiques de fondation.

<sup>159</sup> G. Tagliaferro, *op. cit.*, 2004, p. 348-349. C'est ainsi qu'il explique d'ailleurs la violence particulièrement marquée de la bataille de Jaffa qui présente une série de têtes coupées au premier plan. La fréquence des batailles contre les infidèles, Égyptiens au XI<sup>e</sup>-XII<sup>e</sup> s et Ottomans dans les périodes plus récentes s'emploie également à rappeler la longévité de l'engagement de la République dans la défense de la foi.



prévenir les critiques contemporaines sur la signature d'une paix séparée avec les Turcs dès 1573.

Au sein de cette série de victoires, la place accordée à la séquence de la Quatrième Croisade (dix épisodes) a pu étonner, étant donné la polémique sur le détournement voire la récupération de l'expédition des Croisés par les Vénitiens à leur seul profit, l'opération s'étant soldée par la prise de Constantinople et non par celle de Jérusalem<sup>160</sup>. Cette section du décor soutient évidemment, contre cette vision polémique, une perspective traditionnelle vénitienne sur l'événement et insiste sur l'action en faveur de la défense de la foi : les scènes diplomatiques nombreuses mettent en valeur le fait que la prise de Constantinople intervient dans un projet diplomatique qui vise à remettre sur le trône Alexis IV Ange et son père Isaac II, dont la place avait été usurpée par le frère de ce dernier, et qui promet en échange de l'aide des croisés de réunifier les églises d'Orient et d'Occident. Les opérations militaires contre la ville chrétienne sont bien encadrées par un projet politique en faveur de la foi occidentale.

Si les guerres contre les infidèles prennent une place particulière, les autres guerres territoriales ou bien commerciales menées par la République sont toujours justifiées dans le texte de Bardi par des arguments juridiques qui soulignent la légitimité de l'action militaire vénitienne. L'agression injuste du territoire (siège de Venise, guerre de Chioggia), la répression légitime d'une rébellion à son autorité (les multiples épisodes de Zadar) viennent désamorcer en partie les reproches d'impérialisme et d'indépendantisme.

De même, par deux fois, le choix des épisodes militaires cherche à démontrer la « candidezza »<sup>161</sup>, c'est-à-dire la bonne foi et les intentions louables de la République vénitienne et de ses dirigeants : Le siège de Tyr en 1124 **fig.175** illustre la fidélité de l'engagement vénitien au côté de ses alliés croisés, alors que ceux-ci les soupçonnent de vouloir abandonner les chevaliers chrétiens. Le doge Domenico Michele fait retirer de la flotte vénitienne toutes les voiles et les timons pour faire taire les rumeurs de désertion de l'armée vénitienne. La présence, en conclusion du décor, de trois épisodes de la campagne de 1571-1572 où les Vénitiens ont poursuivi la lutte contre les Turcs après Lépante renforce l'idée que c'est davantage la défection des autres alliés de la Ligue qui a conduit à l'absence d'exploitation

---

<sup>160</sup> Sur la quatrième croisade, *ibid.*, p. 179-185 et du même, « Il ciclo della IV Crociata nella Sala del Maggior Consiglio di Palazzo Ducale a Venezia », *op. cit.* Si la *Dichiarazione* prend ainsi des précautions pour décrire le contexte politique, l'insistance sur les scènes de guerre, avec trois batailles sur dix scènes accentue tout de même la dimension discrètement polémique du cycle. La présence des croisés français est en outre minorée dans les scènes de combat qui se focalisent sur les assauts vénitiens par la mer, qui furent pourtant coordonnés avec une attaque des chevaliers croisés par la terre.

<sup>161</sup> G. Bardi, *Dichiarazione*, f°11r et 15v.

décisive de la victoire d'octobre 1571<sup>162</sup>. Le décor insiste sur le fait que la République refuse de traiter avec les Turcs : dans un des épisodes monochromes de la Salle du Grand Conseil, le doge Loredan refuse l'aide offerte par les ambassadeurs de Bajazet pendant la Ligue de Cambrai, où la situation de Venise apparaît pourtant désespérée ; ces différents épisodes décidés à la fin des années 1570 s'inscrivent dans un discours qui vise à contrer les reproches de désolidarisation faits à Venise après qu'elle a conclu en 1573 la paix séparée avec les Turcs<sup>163</sup>.

Cette succession d'épisodes victorieux dessine une vision destinale de la mission politique de la République vénitienne dont les trois allégories finales articulent le propos en germe dans les composantes narratives : le triomphe militaire **fig.212** et les bonnes lois, qui forment les deux premières allégories, permettent à Venise de régner universellement sur les peuples et d'en assurer le bonheur, comme le figure le compartiment final **fig.213**.

La célébration de la guerre dans la première allégorie du plafond peinte par Palma le Jeune, que Bardi appelle à un moment la « force et les armes », ne s'oppose pas à la glorification de la Paix dans le dernier compartiment mais en constitue bien une des prémices<sup>164</sup>. Le bonheur des peuples est assuré par l'alliance entre la justice et les bonnes lois, qui amènent les peuples à se soumettre volontairement à Venise, et la sécurité apportée par la guerre<sup>165</sup>. La *Pax Veneta*, l'allégorie finale du décor, présentée par Bardi comme le résultat des deux précédentes, illustre le contentement universel des peuples sous la domination de Venise, domination gagnée sur le plan militaire, comme le suggère la première allégorie, mais aussi pacifiquement par un ralliement volontaire, illustré par la seconde scène. Si le bas de l'allégorie finale de Véronèse présente un groupe de soldats (cavaliers, tambour), symboles de la force militaire, et quelques prisonniers alors que le texte du programme, pourtant précis quant à l'iconographie de cette

---

<sup>162</sup> Sur l'iconographie de Lépante. C. Gibellini, *L'immagine di Lepanto, op. cit.* et sur la toile de Vicentino, voir *infra* chapitre 7.

<sup>163</sup> G. Bardi, *Dichiarazione*, f°61r. Les épisodes de doges ou de Vénitiens martyrs illustrent de même la « religion » de la ville, comme l'épisode de l'assassinat de Pietro Zeno pendant la messe en 1344, et l'épisode très récent de l'écorchement de M. Bragadin à Chypre en 1570).

<sup>164</sup> « la forza e le armi ». *Ibid.*, f°63v. L'allégorie de Palma le Jeune est une scène de triomphe militaire à l'antique qui subsume les victoires racontées dans les *storie* précédentes. Elle fait la transition entre les épisodes narratifs militaires et le registre allégorique qui en articule le sens dans une perspective eschatologique : elle représente « una Vinegia risedente sopra diverse spoglie di guerra, la quale havendo dietro le spalle una vittoria alata in piedi, che la incorona di Alloro, e che tiene un piedi sopra d'un'elmo, et l'altro sopra un rostro d'una nave. Ha sotto di se oltre a i molti prigioni incatenati sedenti, et in piedi, figurati in atto mesto e doglioso, diverse donne d'habito, et di effigie varia, et differente, presentategli da diversi soldati sotto nome delle provincie, che hanno acquistati i Venitiani alla Città loro. » *Ibid.*, f°62v. Voir G. Tagliaferro, *Il ciclo pittorico del Maggior Consiglio dopo l'incendio del 1577, op. cit.*, p. 381-384.

<sup>165</sup> Ce balancement d'ailleurs entre la paix intérieure et extérieure est un des *topoi* de la littérature politique, on le retrouve également à la fin du siècle chez Botero, qui structure ainsi sa réflexion dans la *Ragion di stato. De la raison d'État, op. cit.*, p. 70-71 sur les causes internes et externes de la chute des États.

allégorie, ne les mentionne pas, il ne s'agit pas d'une insertion polémique de l'artiste, mais bien d'une confirmation renouvelée du propos cohérent du décor<sup>166</sup> : le sous-bassement du bonheur des populations sous le règne heureux de Venise est bien la puissance militaire de l'armée, par laquelle la République prétend mener la guerre juste contre les infidèles ou contre les mauvais gouvernants et contribuer au triomphe de la foi et à la liberté politique pour les peuples de la terre<sup>167</sup>. Comme l'a analysé Giorgio Tagliaferro, Venise assume une mission impériale qui, contrairement à celle de l'empire romain, ne se résume pas à une politique impérialiste, mais qui se fonde sur le ralliement volontaire à un règne de paix et la justice<sup>168</sup>.

La compétence militaire, largement thématifiée dans les scènes narratives est ainsi fondatrice de l'identité de la cité : tant pour son expansion territoriale que pour la défense des valeurs de foi et de justice par lesquelles l'aristocratie vénitienne se définit<sup>169</sup>. La glorification de la guerre est toutefois réorientée dans les compartiments allégoriques vers un discours qui prône un idéal de paix armée, réaliste dès lors que la perte proportionnelle de la puissance vénitienne au XVI<sup>e</sup> siècle à l'échelle européen ne lui permet plus de mener comme auparavant une politique militaire offensive<sup>170</sup>. La neutralité vénitienne, auparavant signe d'indépendance, devient désormais une politique de retrait relatif et de conservation du territoire et des positions économiques et politiques antérieures<sup>171</sup>.

### 3) Le décor total, image de l'État

Alors que les décorations des salles de Florence et de Venise présentaient auparavant des iconographies bien distinctes, l'apparition d'une même thématique militaire dominante dans les deux décors politiques, à travers des scènes de bataille et plus largement des épisodes

---

<sup>166</sup> W. Wolters surestime l'inflexion que ces quelques personnages apportent au sens principal de l'allégorie. Il s'agit du remploi d'une iconographie générique de l'idée de triomphe afin d'occuper un premier plan. Le thème de la victoire est d'ailleurs encore accentué par la présence des six dessus-de-fenêtres placés dans la salle du Scrutin. Cf. W. Wolters, *Storia e politica, op. cit.*, p. 277 et p. 302. Pour le programme de l'allégorie, voir G. Bardi, *Dichiarazione*, f°63.

<sup>167</sup> G. Tagliaferro, *Il ciclo pittorico del Maggior Consiglio dopo l'incendio del 1577, op. cit.*, « La guerre per la pace : il trionfo della Pax Veneta », p. 375-409. À cet égard, la lutte contre des empires vus comme néfastes ou ne jouant pas leurs rôles attitrés de juste pacificateur et de garant de l'ordre et de la sécurité du monde apparaît pour lui comme le signe de ce rôle de remplacement que Venise est appelée à occuper.

<sup>168</sup> Le second compartiment allégorique avec la libre intégration des peuples à l'empire vénitien souligne bien le caractère bienfaisant de cette domination qui se distingue de la seule sujétion militaire. *Ibid.*

<sup>169</sup> D. Raines, *L'Invention du mythe aristocratique. L'image de soi du patriciat vénitien au temps de la Sérénissime*, 2 vol., Venise, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, 2006.

<sup>170</sup> G. Bardi souligne ainsi dès le premier épisode que les premiers Vénitiens, installés dans la lagune au IX<sup>e</sup> siècle, vivaient « nella solita neutralità » et que c'est suite au refus de soutenir Pépin dans une de ces guerres qu'il se retourne contre la jeune cité. G. Bardi, *Dichiarazione*, f°6v.

<sup>171</sup> Sur la politique de fortifications, voir *supra*.

qui sont liées à la guerre et à la force armée, marque une nouvelle étape dans l'iconographie politique de l'époque moderne. L'amplification iconographique du sujet militaire accompagne le mouvement de centralisation politique, de structuration administrative, de rationalisation économique et militaire des puissances européennes. La guerre, thématique principale de ces décors, apparaît alors comme une matière polymorphe qui permet d'exprimer plusieurs faces de l'idée de l'État : les batailles sont des épisodes capables de porter un propos historique, politique, géographique et idéologique ; c'est ensuite le réseau rhétorique conçu par l'organisation du décor en articule le sens. L'iconographie politique accomplit dans ces deux décors une mutation à la fois thématique et formelle. Par rapport aux décors politiques des siècles précédents, tous deux montrent un déploiement spatial inédit, qui, à la suite d'agrandissements successifs, prend, au moment où ces décors sont conçus, possession de la totalité physique de la salle. L'accroissement constant du décor et son débordement de l'espace pariétal sur l'espace plafonnant, de manière à créer un cycle iconographique englobant, constitue la structure iconographique propre à permettre la formulation iconographique de l'idée de *stato*. Le programme peint unifie l'espace architectural de la salle, le structure, le hiérarchise et lui donne sens, de même que l'État rassemble un espace territorial physique, l'organise, le dynamise en fonction d'une direction politique. Ces décors complexes, qui présentent une ambition totalisante, sur différents plans – à la fois spatial, politique, territorial et historique – composent une structure iconographique organique qui anime le lieu de pouvoir, de même que l'État embrasse et organise la vie de son territoire et de sa population<sup>172</sup>. Le caractère extensif de ces décors illustre la capacité centralisatrice de l'État en voie d'affirmation et la rationalisation spatiale du discours iconographique (entre les régimes d'épisodes par les effets de hiérarchie, de symétrie, de succession chronologique, de typologie) est une des images de la vertu ordonnatrice de l'État.

Les deux décors présentent un tissage fin des thématiques politiques de l'exaltation du *stato* à partir du noyau du sujet militaire : l'acquisition du territoire et l'unité historique d'une communauté trouvent une interprétation à leur trajectoire politique, avec une idéologie propre à chaque État : pour Florence, le décor conduit à l'instauration du principat à Florence et du pouvoir de Cosme, déjà montré comme absolu ; à Venise, il souligne l'horizon eschatologique

---

<sup>172</sup> G. Bardi dit bien qu'il y a homologie entre le palais et la vie de la chose publique vénitienne, si bien qu'une modification du programme architectural du palais est finalement rejetée après l'incendie de 1577 : « fu deliberato che si restaurassero le partie offesse dal fuoco, senz'alterare in parte alcuna la forma antica di esso palagio, havendo questi semplicemente riguardato di non scancellare la memoria de' loro maggiori, che con tanta fatica et con tanta ispesa l'havevano, quasi che nella prima Età della Republica, fondato et finito. » *Dichiarazione*, f°2r. Par l'adjonction de ce nouveau programme iconographique, la salle du Grand Conseil, siège de la communauté politique des citoyens, devient elle-même corps de cette communauté.

de création d'un empire politique destiné à assurer un règne de paix et la victoire de la foi<sup>173</sup>. Le décor florentin insiste donc principalement sur le caractère territorial et administratif de l'État dont Cosme a achevé l'expansion en un espace régional et dont il entamé depuis le début de son règne l'unification politique et réglementaire. Le *stato*, décrit physiquement dans les scènes narratives, laisse encore deviner ses structures administratives et ses qualités économiques dans les personnifications, qui prennent pour attribut les ressources ou richesses matérielles de ses différentes composantes<sup>174</sup>. La structure centrée du décor florentin autour du *tondo*, à la fois centrifuge et centripète, qui ordonne autour de la figure du prince une description physique, administrative et historique de son État, crée un discours politique qui annonce l'autonomisation de l'idée de l'État par l'isolement et la supériorité du prince transfiguré en instance souveraine absolue<sup>175</sup>.

Le programme vénitien, organisé de façon dynamique, puisque la dernière allégorie est placée à l'extrémité est de la salle du Grand Conseil, au bout du parcours physique effectué par le spectateur<sup>176</sup>, insiste sur la création du destin historique et politique de Venise qui rassemble sa communauté autour de principes et de valeurs partagées. Le *stato* vénitien, régi par un gouvernement oligarchique, trouve à exprimer son unité autour d'un idéal commun, proposé comme modèle d'action à sa classe dirigeante et offert au citoyens comme horizon politique et religieux et comme justification du monopole politique de la classe patricienne<sup>177</sup>.

---

<sup>173</sup> S. Sinding-Larsen, *Christ in the Council Hall, studies in the religious iconography of the Venetian Republic* et G. Tagliaferro, *Il ciclo pittorico del Maggior Consiglio dopo l'incendio del 1577*, op. cit., p. 375-410.

<sup>174</sup> P. Morel, « L'état médicéen au XVI<sup>e</sup> siècle: de l'allégorie à la cartographie », op. cit., p. 111-119.

<sup>175</sup> *Id.*, « Portraits et images du prince à Florence au XVI<sup>e</sup> siècle », dans *Florence et la Toscane (XIV<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> s.) : les dynamiques d'un État italien*, op. cit., p. 393-394 et A. Fenech Kroke, « Cosimo I de' Medici et l'idéalisation du prince par la littérature et les arts », dans *Le miroir et l'espace du prince dans l'art italien de la Renaissance*, P. Morel (dir.), op. cit., p. 237-246. L'idée de l'État comme entité abstraite est mise en image dans la gravure du personnage composite du *Léviathan* de Hobbes au milieu du XVII<sup>e</sup> siècle. Sur cette iconographie H. Bredekamp, *Stratégies visuelles de Thomas Hobbes. Le Léviathan, archétype de l'État moderne. Illustration des œuvres et portraits*, Paris, Editions de la Maison des Sciences de l'Homme, 2003. Le frontispice accompagne la première édition du *Léviathan* en 1651 mais elle est déjà présente dans la version manuscrite du traité en 1650-1651.

<sup>176</sup> On entrait dans la salle du Grand Conseil après être monté par l'escalier qui arrivait dans la salle du Scrutin : le parcours chronologique des toiles était donc en partie sensible, puisque la paroi ouest de la salle du Scrutin montre les premiers épisodes sur le plan historique.

<sup>177</sup> W. Wolters, *Storia e politica*, op. cit., « Risultati della politica veneziana », p. 267-279 ; S. Sinding-Larsen, *Christ in the Council Hall, studies in the religious iconography of the Venetian Republic* et G. Tagliaferro, *Il ciclo pittorico del Maggior Consiglio dopo l'incendio del 1577*, op. cit., p. 282-410.

## **2. De l'art de faire la guerre : l'*invenzione* nourrie par la culture militaire**

Si la guerre devient le cœur iconographique du propos politique du décor et entre en cela en correspondance avec la théorie et la pratique politique contemporaine, la mise en forme thématique du sujet militaire montre également l'influence du contexte intellectuel et culturel contemporain relatif à l'art de la guerre. Les deux programmes se révèlent sensibles, dans leur présentation du thème guerrier, à la théorisation de la culture militaire qui s'effectue progressivement au XVI<sup>e</sup> siècle<sup>178</sup>. Les structures de pensée propres à l'humanisme militaire se retrouvent dans les *invenzioni* des scènes de batailles. À la lecture événementielle des épisodes individuels doit donc s'ajouter une analyse thématique transversale qui rende sensible les notions militaires soulevées de façon implicite dans les programmes. Si les épisodes représentés ont été choisis pour leur valeur politique et historique, leur sélection et leur organisation par les concepteurs des décors s'est également faite en fonction d'une appréciation combinatoire des scènes en termes de variété militaire des opérations représentées. L'apparition d'un critère typologique, exploité dans une ambition d'exhaustivité par les commanditaires, confère à l'iconographie militaire du décor un accent technique, qui n'a jusqu'ici pas été souligné<sup>179</sup>. Cette iconographie extensive de la guerre, parfois proche d'une ambition encyclopédique, approfondit le discours politique du décor en suggérant indirectement la capacité à vaincre dans l'ensemble des configurations militaires<sup>180</sup>.

### **A. Des commanditaires érudits : la guerre comme objet de savoir**

#### **1) Giacomo Contarini et la culture militaire du patriciat vénitien**

Comme on l'a déjà dit, avec le développement précoce de l'administration centrale vénitienne sont créés de nombreux postes liés à la gestion financière, technique et administrative de la guerre et des troupes, qui mettaient en contact un certain nombre de

---

<sup>178</sup> M. Formisano, « The Renaissance tradition of the ancient art of war », *Palladio and the architecture of battle*, G. Beltramini (dir.), Venise, Marsilio, 2009, p. 226-239.

<sup>179</sup> Nous nous permettons de renvoyer à nos premières conclusions, P. Lafille, « Nouvelles hypothèses sur le décor du palais des Doges au prisme de la culture militaire de la fin du XVI<sup>e</sup> siècle », *Artitalies*, 21. 2015, p. 92-101.

<sup>180</sup> On verra dans le chapitre suivant en quoi cette conception typologique totalisante conduit également à une représentation plus complète et plus précise des différentes composantes de l'armée contemporaine. *Infra*, chapitre 5.

patriciens avec ce domaine d'intervention<sup>181</sup>. La noblesse vénitienne occupe également des fonctions qui requièrent une participation aux opérations elles-mêmes. Comme le souligne Luciano Pezzolo pour le XVI<sup>e</sup> siècle, en période de guerre, environ 200 à 250 postes sont occupés par les patriciens vénitiens dans l'appareil militaire<sup>182</sup>. Quoique dans les guerres terrestres conduites à partir du XV<sup>e</sup> siècle, les patriciens vénitiens n'aient eu qu'un rôle de supervision civile et logistique, dans les guerres maritimes, ils avaient bien plus fréquemment un rôle de commandement<sup>183</sup>.

Si le fondement de la distinction sociale du patriciat repose dans sa capacité administrative et politique, basée sur une puissance financière d'origine commerciale, le savoir-faire militaire et le dévouement personnel physique, notamment dans le service maritime, font partie des compétences que le patriciat lui-même met en avant dans les écrits qui visent à justifier le statut noble de ses membres, comme l'a montré Dorit Raines<sup>184</sup> : le patriciat vénitien apparaît ainsi comme « l'un des groupes dirigeants les plus sensibles et les plus attentifs de la péninsule au phénomène de la guerre »<sup>185</sup>.

La compétence militaire des patriciens vénitiens est entretenue par l'intense activité de publication de littérature spécialisée qui intervient dans la seconde moitié du XVI<sup>e</sup> siècle et dont la République est le lieu principal d'édition<sup>186</sup>. Selon les analyses de John Hale, entre 1492 et 1570, cent quarante-cinq traités ou ouvrages relatifs à l'art militaire y sont publiés, tant des arts de la guerre généraux que des ouvrages techniques plus précis. Même si leur diffusion était évidemment européenne, l'historien anglais montre de manière convaincante que la consommation locale constituait un débouché important.

Giacomo Contarini, le membre probablement le plus important de l'équipe réduite qui a contribué à élaborer le programme du décor vénitien, illustre parfaitement cette conjonction

---

<sup>181</sup> J. Hale et M. Mallett, *The Military Organization of a Renaissance State*, op. cit. chap. 4 « The organization and administration of the army », p. 101-152.

<sup>182</sup> L. Pezzolo, « *Un San Marco che in cambio di libro ha una spada in mano. Note sulla nobiltà militare veneta nel Cinquecento* », *I ceti dirigenti in Italia in età moderna e contemporanea*, A. Tagliaferri (dir.), Udine, Del Bianco, 1984, p. 81-94, ici p. 90.

<sup>183</sup> Toutefois pour les guerres terrestres, ils prenaient rarement part eux-même au combat : la tentative de créer une formation militaire active pour les patriciens semble avoir été très ponctuelle et minoritaire, et surtout due à une frange très pauvre de cette classe qui voulait en retirer quelques bénéfices financiers. J. Hale et M. Mallett, *The Military Organization of a Renaissance State*, op. cit. p. 330-350. Les moments de danger extrême semblent toutefois être des moments de participation active pour le patriciat qui prend part symboliquement à la mobilisation : ils accompagnent ainsi des troupes à Padoue en 1509 pendant la guerre de la Ligue de Cambrai.

<sup>184</sup> D. Raines, *L'Invention du mythe aristocratique. L'image de soi du patriciat vénitien au temps de la Sérénissime*, 2 vol., Venise, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, 2006.

<sup>185</sup> L. Pezzolo, « *Un San Marco...* ». op. cit., p. 89. « il ceto dirigente veneziano tra i più sensibili ed attenti osservatori nella penisola del fenomeno della guerra ». Nous traduisons.

<sup>186</sup> Voir l'article fondamental de J. Hale, « *Industria del libro e cultura militare a Venezia nel Rinascimento* », op. cit.

entre érudition et action au sein de l'appareil militaire de l'État, même s'il ne participa pas directement aux opérations de guerre<sup>187</sup>. Il fut, entre autres fonctions, *deputato* aux fortifications du Lido durant la guerre contre les Turcs en 1572, sénateur à partir de 1574, organisa les fêtes pour la venue d'Henri III en 1574, il exerça encore comme podestat de Bergame en 1577-1578 et fut Provéditeur de l'Arsenal (1593-95), même s'il avait également occupé entretemps des charges liés à des questions urbaines et architecturales en tant que Provéditeur chargé de l'architecture du palais (1582-84) et de la reconstruction du pont du Rialto (1587-1589). Son intérêt érudit et technique pour les affaires de la guerre est inséparable de son action politique mais on voit que celle-ci concerne aussi souvent des questions culturelles.

L'érudition tout à fait exceptionnelle de ce personnage touchait à différents domaines et son action combinait à la fois une pratique de la collection (bibliophile, artistique, scientifique) mais aussi une pratique d'échange et d'animation culturelle, historique et scientifique. Il réunissait autour de lui une académie qui proposait des réunions de discussions, et où les sujets historiques devaient notamment être évoqués<sup>188</sup>. On sait que l'historien Paolo Paruta<sup>189</sup> y participait, comme Girolamo Bardi, qui fit partie de l'équipe de rédaction du programme. Ses intérêts très vastes s'étendaient également à la poésie, à la peinture – puisqu'il détenait l'une des collections privées les plus remarquables et la plus fournies de la fin du XVI<sup>e</sup> siècle – et aux petits objets précieux, aussi bien qu'aux instruments mathématiques dont il possédait une collection avec quelques modèles de machines<sup>190</sup>.

La composante militaire de son intérêt intellectuel est sensible à la lecture de l'inventaire de sa bibliothèque avec plus de cent vingt titres d'ouvrages relatifs à la guerre, qu'il s'agisse de traités généraux d'art militaire, de manuels plus spécialisés, de livres d'histoire ou de chroniques de campagnes<sup>191</sup>. Le nouveau programme iconographique vénitien est donc imaginé en partie

---

<sup>187</sup> Sur les différents aspects de la figure de Contarini, W. Wolters, *Storia e politica, op. cit.*, p. 33-38 et G. Tagliaferro, *Il ciclo pittorico del Maggior Consiglio dopo l'incendio del 1577, op. cit.*, p. 16-43 ; P. Rose, « Giacomo Contarini (1536-1595), a Venetian patron and collector of mathematical instruments and books », *op.cit.* ; M. Hochmann, *Peintres et commanditaires à Venise, op.cit.*, p. 252-263 et « La collection de Giacomo Contarini », *op.cit.* Comme le dit G. Tagliaferro (*ibid.*, p. 39-43) il est probable que Contarini ait été choisi par ses pairs pour agir au service de la reconstruction du Grand Conseil parce qu'il combinait une large érudition historique et une bonne connaissance du milieu artistique et de ses principales figures, pouvant ainsi faciliter la réalisation du décor en agissant comme intermédiaire avec les peintres principaux.

<sup>188</sup> Cf. G. Tagliaferro. *Il ciclo pittorico del Maggior Consiglio dopo l'incendio del 1577, op.cit.*, p. 16-36.

<sup>189</sup> A. Baiocchi, « Paolo Paruta : ideologia e politica nel Cinquecento veneziano », *Studi veneziani XVII-XVIII*, 1975-1976, p. 157-233.

<sup>190</sup> P. Rose cite aussi un manuscrit recopé par Contarini lui-même de machines inspirées de Taccola et de Martini. Toutefois, il semble qu'il s'agisse surtout de machines de traction et non des machines de combat pour lesquelles ces auteurs sont également connus. « Giacomo Contarini (1536-1595), a Venetian Patron and Collector of Mathematical Instruments and Books », *op. cit.*, p. 122.

<sup>191</sup> L'inventaire de sa bibliothèque et de ses collections de peintures et d'instruments scientifiques est conservé à la BNM, ms Lat., XXIV 21 (4553). Ses archives constituent un fonds autonome, ASV, Archivio proprio di Giacomo Contarini. La composition de sa bibliothèque témoigne de la place centrale de Venise en Europe dans l'édition et



par un des hommes les plus qualifiés en matière militaire dans la Venise de la fin du XVI<sup>e</sup> siècle. L'importance de ce personnage pourrait ainsi expliquer la présence insistante dans le décor de la thématique militaire, présentée à partir des catégories selon lesquelles elle est traitée dans la littérature spécialisée. Du côté florentin, c'est au sein même du décor que Cosme met en scène sa compétence militaire, l'image du prince passe par l'affichage de son savoir sur la guerre.

## 2) Cosme et la guerre : le savoir du prince moderne

Si le compartiment de la conception de la guerre de Sienne illustre la personnalisation de la décision politico-militaire, la scène témoigne également d'une transition importante dans l'évolution de la nature du savoir de la guerre ; elle montre une technicisation du savoir du prince, figuré en stratège moderne<sup>192</sup>.

Pour une part, l'iconographie du compartiment reprend certains *topoi* concernant la vertu militaire du prince : Cosme est finalement entouré à l'arrière-plan par quatre vertus, Patience, Vigilance, Prudence et Force, valeurs traditionnellement associées au prince, d'un point de vue tant politique que proprement militaire<sup>193</sup>. Le couple de la Prudence et de la Force associe deux vertus cardinales, inhérentes au gouvernement civil et militaire. Le groupe de la Vigilance et de la Patience souligne quant à lui combien l'habileté politique et militaire, la capacité à agir efficacement, est une alliance subtile entre la qualité d'attente du moment favorable et la capacité de décision rapide. Le discours proposé par l'image sur la compétence militaire du duc est complété par l'insertion d'un buste sculpté au-dessus de la porte, placé dans

---

la consommation des savoirs militaires au cours du second XVI<sup>e</sup> siècle. cf. J. Hale, « Industria del libro e cultura militare », *op. cit.*, 1980, p. 245-289.

<sup>192</sup> L'idée est suggérée par A. Fenech Kroke, « Cosimo I de' Medici et l'idéalisation du prince par la littérature et les arts », *op. cit.*, p. 242 où l'auteur parle de l'exercice de la « militare disciplina » et par M. Burioni qui note également l'idée de la mathématisation de la science militaire : « Der Fürst als Architekt. Eine Relektüre von Giorgio Vasaris Bildnis Cosimos I », U. Oevermann, J. Süßmann, C. Tauber (dir.), *Die Kunst der Mächtigen und die Macht der Kunst : Untersuchungen zu Mäzenatentum und Kulturpatronage*, Berlin, Akademie Verlag, 2007, p. 105-126.

<sup>193</sup> L'identification des allégories est donnée par Vasari, *Ragionamenti*, p. 229. Voir l'analyse de ces vertus par A. Fenech Kroke, « Cosimo de' Medici », *ibid.*, p. 244-246. Ces quatre qualités illustrent la capacité d'« adaptation du prince à la variabilité des situations » (*ibid.*, p. 246) et s'opposent nettement aux vertus purement militaires et beaucoup plus offensives associées dans la salle de Giovanni delle Bande Nere au père de Cosme, homme de guerre mais non homme d'État : La Fureur, l'Impétuosité, l'Audace et la Vertu militaire. Sur la salle, E. Allegri et A. Cecchi, *Palazzo Vecchio e i Medici*, *op. cit.*, 154-160. La célébration du prince comme homme capable de saisir l'Occasion est déjà ancienne pour Cosme puisque la figure du *kairos* fait déjà partie du répertoire iconographique de la louange indirecte de Cosme à travers la figure romaine de Camille, dans la salle des Audiences peinte par Salviati entre 1544 et 1547. Voir P. Morel, « Entre destinée et *occasio*, de la virtù du prince aux arcanes du pouvoir », *op. cit.* et la version plus récente « Virtù, Providence et arcanes du pouvoir dans la salle des Audiences du Palazzo Vecchio », dans *Le miroir et l'espace du prince*, P. Morel (dir.), *op. cit.*, 2012, p. 195-218.

l'axe central de l'image, juste au-dessus de la figure du duc<sup>194</sup>. Ce motif discret, et néanmoins décisif, n'a pas été totalement élucidé : plusieurs hypothèses d'identification ont été avancées, s'agit-il d'un buste d'empereur romain ou d'un buste de Cosme lui-même représenté à l'antique ? On pourrait avancer l'hypothèse d'un portrait du père de Cosme, Giovanni delle Bande Nere, à cause de la parenté des traits du visage avec la sculpture de Baccio Bandinelli dans le monument de la place San Lorenzo<sup>195</sup>. Quoi qu'il en soit, cette sculpture inscrit symboliquement Cosme dans la continuité de la grandeur militaire antique, dont il assume l'héritage, à travers la figure tutélaire d'un ancêtre héroïsé, ou bien à travers une idéalisation de sa propre personne présentée sous un traitement antiquisant.

Le caractère traditionnel de l'appareil allégorique qui entoure la personne du duc laisse cependant apparaître une transformation de la figure du prince dans son rapport à la guerre, qu'expriment ici la pose, l'attitude et les attributs de Cosme. De même qu'il était intervenu pour être représenté seul<sup>196</sup>, les changements subis par la figure princière entre les premiers dessins préparatoires laissent supposer que Cosme a demandé à être placé dans une posture active et non délibérative, comme c'était le cas initialement<sup>197</sup>. Dans la version finale, assis à une table, devant une maquette de la ville de Sienne et un plan des fortifications, les yeux écarquillés en signe de concentration, le duc est figuré dans une posture de réflexion qui se traduit par un geste actif : il pointe son compas sur le plan de fortification, ce qui indique l'élaboration d'une tactique d'attaque contre les faiblesses de la nouvelle muraille siennoise. Les attributs de Cosme, le compas et l'équerre, ont conduit Matteo Burioni à montrer comment la figure de Cosme se modelait sur la figure de l'architecte qui, d'un point de vue métaphorique, dit la toute-puissance du duc façonnant son État<sup>198</sup>. Toutefois, l'assimilation entre le prince et l'architecte, dans le

---

<sup>194</sup> Le motif est élaboré à un stade avancé de la préparation iconographique puisqu'il est absent des premiers dessins préparatoires de Vasari où la colonne, attribut de la Force, occupait le centre du compartiment. Ex. dessin de Vasari conservé à l'Accademia à Venise, G. Thiem, « Vasaris Entwürfe für die Gemälde in der Sala Grande des Palazzo Vecchio zu Florenz », *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 23. 1960, p. 97-135, fig. 2, p. 100 ou ceux de Paris et Berlin reproduits par M. Burioni, « Der Fürst als Architekt », *op. cit.*, p. 119-120. Jusqu'ici son identification est restée en suspens. R. Starn et L. Partridge y voient le portrait d'un empereur romain, voire une figure augustéenne, à la ressemblance de Cosme (*Three halls of power, op. cit.*, p. 182) ; A. Fenech Kroke pense qu'il s'agit d'une représentation « assez fidèle du buste de Cosme en armure à l'antique réalisée par Baccio Bandinelli en 1543 (Bargello) » (« Le portrait politique... », *op. cit.*, 2011, p. 21).

<sup>195</sup> Les traits du visage, la forme de la tête et le nez pointu, concordent assez bien avec ceux qui lui sont donnés dans la sculpture commémorative de Bandinelli aujourd'hui placée sur la piazza San Lorenzo à Florence. Sur Giovanni delle Bande Nere, voir la monographie récente de M. Arfaïoli, *The Black Bands of Giovanni, op. cit.*

<sup>196</sup> Lettre de Cosme à Vasari, 14 mars 1562, voir A. Cecchi et E. Allegri, *Palazzo Vecchio e i Medici, op. cit.*, p. 249.

<sup>197</sup> M. Burioni, « Der Fürst als Architekt », *op. cit.*, p. 107. Dans le dessin préparatoire conservé au cabinet des dessins du Louvre et attribué à Stradano (inv. 10676), Cosme, qui est seul, est présenté dans une attitude pensive, la posture active apparaît dans le dessin suivant (Berlin, SMPK, Kupferstich-Kabinett, inv. 6558).

<sup>198</sup> Cette iconographie est déjà mise en avant dans l'une des fresques de la salle de Cosme I<sup>er</sup>, avec la fondation de la ville fortifiée de Portoferraio sur l'île d'Elbe, appelée d'ailleurs Cosmopoli. Le doigt pointé du duc sur le plan

contexte militaire, se double également d'autres significations : elle impose une figure de prince-stratège, qui illustre la rationalisation de l'art de la guerre à la Renaissance et sa progressive technicisation.

Comme on l'a déjà évoqué, le XVI<sup>e</sup> siècle connaît de profonds changements dans la conception des savoirs, et la publication nombreuse de traités militaires conduit progressivement à une *réduction en art*<sup>199</sup> de la pratique militaire, qui se théorise en un contenu organisé. L'humanisme militaire qui postule « la capacité de l'homme à définir rationnellement les principes [de la guerre] et à en explorer la rationalité propre »<sup>200</sup> soumet la guerre à un processus de rationalisation où la chose militaire devient « l'objet d'un savoir normalisé et organisé par des principes constants, structurés selon des lois mathématiques »<sup>201</sup>. Cette formalisation progressive du savoir sur la guerre se lit dans la transition du vocabulaire : le terme générique d'*armi*<sup>202</sup>, auparavant utilisé pour faire référence au domaine militaire, est remplacé par celui de *disciplina militare*, qui suppose précisément l'idée de « savoir organisé »<sup>203</sup>.

Ce premier phénomène de rationalisation est suivi par un second moment, qui intervient à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle, de spécialisation des savoirs militaires et de technicisation, marqué par l'émergence des mathématiques dans les traités<sup>204</sup>. Si dans un premier temps, les écrits sur la guerre adoptaient majoritairement une optique généraliste, destinée à un vaste lectorat, le dernier tiers du siècle voit la floraison de discours spécialisés (sur l'artillerie, la fortification, la guerre navale, le maniement de l'arme à feu..) qui exigent du public la maîtrise de bases scientifiques, annonçant le règne futur des ingénieurs dans le domaine militaire et la

---

de la ville indiquant un geste de création. P. Morel, « L'état médicéen au XVI<sup>e</sup> siècle: de l'allégorie à la cartographie », *op. cit.*, p. 104.

<sup>199</sup> P. Dubourg Glatigny et H. Vérin (dir.) *Réduire en art, La technologie de la Renaissance aux Lumières*, Paris, Ed. maison des sciences de l'homme, 2008. Le mouvement progressif de publication de traités militaires s'inscrit plus généralement dans la codification de tous les savoirs qui s'opère à la Renaissance avec l'apparition d'une *tratattistica* consacrée aux sujets les plus variés. Sur les traités de guerre, J. Hale, « Industria del libro e cultura militare a Venezia nel Rinascimento », *op. cit.*, p. 245-289.

<sup>200</sup> H. Dréville, *L'individu et la guerre*, *op. cit.*, p. 16

<sup>201</sup> *Ibid.*, p. 10. Sur l'humanisme militaire, voir *ibid.*, chapitre 1, p. 15-46. F. Verrier propose une approche littéraire et idéologique, *Les armes de Minerve*, *op.cit.*. Voir aussi les réflexions introductives « Pour un humanisme stratégique » du recueil *Pensée stratégique et humanisme. De la tactique des Anciens à l'éthique de la stratégie*, colloque Namur 1999, B. Colson et H. Couteau-Bégarie (dir.), Paris, Economica, 2000, p. V-XVII. Voir chapitre 1, *supra*.

<sup>202</sup> Le dialogue de L. Rosello emploie cependant toujours le terme d'*armi*, mais l'auteur précise bien que toute pratique de la guerre est soumise à des règles, à une certaine organisation qui en fait un art : « Non si possono chiamare arme, se non sono con arte, et essercitatione usate, perche le forze senza esser usate con artificio sono una ferocità bestiale ». L. Rosello, *Il Ritratto del vero governo del prencipe* (1552), cité par C. Brink, *Arte et Marte*, *op. cit.*, p. 140.

<sup>203</sup> H. Dréville, *L'individu et la guerre*, *op. cit.*, p. 11.

<sup>204</sup> P. Briost, *Les Mathématiques et la guerre en France, en Italie, en Espagne et en Angleterre au XVI<sup>e</sup> siècle*, *op.cit.*

spécialisation de chacune des parties de l'art de la guerre<sup>205</sup>.

L'iconographie originale du compartiment de la préparation de la guerre de Sienne illustre ce nouveau paradigme de la guerre comme pratique réglée, objet d'un savoir formalisé. Le duc est présenté en train d'étudier la documentation, maquette et plan – dont on sait qu'il disposait effectivement sur la place forte de Sienne<sup>206</sup> – qui lui permet une prise de décision tactique. La connaissance de la topographie et de la répartition des défenses sur le territoire ennemi est un instrument de pouvoir, comme le souligne déjà Machiavel qui explique que le prince doit avoir « la connaissance et la pratique des sites »<sup>207</sup>. La guerre de siège, ici évoquée, favorise le renforcement de la part de la mathématique avec l'avènement de l'artillerie moderne et de l'architecture bastionnée. La scène met en évidence la mise en exercice pratique par le prince d'un bagage théorique. Les textes théoriques politiques de la fin du siècle, notamment celui de Botero, décrivent d'ailleurs ce savoir du prince d'une manière plus technique et érudite qu'auparavant, ce que montre l'apparition du terme de « scienze ». Les qualités humaines et militaires du prince doivent être alliées à des compétences techniques voire scientifiques :

« Parce que la guerre est du ressort du prince, il doit avoir pleine connaissance des choses militaires, des qualités qui font un bon capitaine, un bon soldat, de la façon de les choisir, de les ranger en ordre de bataille, d'accroître leur valeur, et des sciences qui sont pour ainsi dire au service de l'art militaire : la géométrie, l'architecture et tout ce qui relève des arts mécaniques : en cela Jules César excella grandement »<sup>208</sup>.

---

<sup>205</sup> F. Verrier rappelle qu'une « approche sectorielle, technicienne et ciblée » vient concurrencer une « approche globale machiavélienne, fidèle au modèle végétien, et au dialogue entre civils et militaires. (...) L'art de la guerre se voit relayé par les sciences et techniques de la guerre ». « *L'art de la guerre machiavélien, bréviaire de l'humanisme militaire* », *op. cit.*, p. 47-71, ici p. 51. La pratique polymorphe des ingénieurs militaires de la fin du Moyen Age jusqu'au milieu du XVI<sup>e</sup> siècle, étudiée par B. Gille (*Les ingénieurs de la Renaissance*, Paris, Hermann, 1964) s'oppose à la spécialisation de la profession en différents secteurs à l'époque classique : H. Vérin, *La gloire des ingénieurs : l'intelligence technique du XVI<sup>e</sup> au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Albin Michel, 1993.

<sup>206</sup> La constitution de maquettes militaires est bien documentée pour le XVI<sup>e</sup> siècle même si peu d'entre elles ont subsisté. Vasari aurait d'ailleurs reproduit la maquette que Cosme possédait effectivement, cf. A. Cecchi et E. Allegri, *Palazzo Vecchio e i Medici*, *op. cit.*, p. 240 : un document de paiement atteste qu'on dépense en 1564 un « modello di Siena » du Palazzo Vecchio à Santa Croce (p. 250). Au sujet des maquettes, le colloque *Modelle und Architektur*, qui s'est tenu en novembre 2009 à la cité de Chaillot est malheureusement inédit. Les fortifications siennoises au XVI<sup>e</sup> siècle ont été étudiées par N. Adams et S. Pepper, *Firearms and fortification*, *op. cit.* Le thème de la maquette militaire apparaît d'ailleurs dans un des compartiments du plafond de la salle 23 des Offices, peinte par Ludovico Buti vers 1588. Le décor de la salle célèbre les ateliers où sont construits les différents instruments militaires – forge pour les épées, fonderie de canons, atelier de fabrication de poudre, illustrant ainsi la puissance militaire du duché, où intervient donc de plein droit la connaissance géographique des terrains d'opérations. Cf. P. Morel, *Les grotesques. Les figures de l'imaginaire dans la peinture italienne de la fin de la Renaissance*, Paris, Flammarion, Champs, 1997, p. 70-73 et p. 140-142.

<sup>207</sup> Machiavel, *Le Prince*, XIV, p. 182.

<sup>208</sup> G. Botero, *De la Raison d'État*, II, p. 114. Nous soulignons.

Le titre que Vasari donne à ce compartiment est révélateur par son vocabulaire de cette rationalisation du savoir de la guerre : « Délibération de la guerre de Sienne, Son Excellence Illustrissime accompagnée du Silence et d'autres vertus en train d'*ordonner* cette guerre »<sup>209</sup> (nous soulignons). La décision de la guerre (*diliberatione*) s'accompagne de sa planification, organisée rationnellement avec le verbe « ordinare », qui comporte probablement à égale part les deux dimensions sémantiques, l'une rationalisatrice et l'autre décisionnelle. Cosme *ordonne* la guerre au sens où il la planifie, où il l'organise selon un système de règles et de compétences liés à des savoirs, même si *ordinare* est indissociable ici d'une idée de commandement. Le geste de tenue du compas, comme l'a montré Matteo Burioni, comporte une double nature : le geste est technique et savant, mais pas pour autant dénué de toute implication dans l'action, puisqu'il est doté d'une efficacité symbolique<sup>210</sup>. Le geste comporte une dimension agressive où le compas est utilisé comme une arme : l'instrument planté sur le plan anticipe déjà sur l'agression de l'assaut et en devient déjà le signe de la réussite future. La transition immédiate entre ce compartiment et l'attaque nocturne figurée immédiatement en-dessous traduit d'ailleurs sur le plan spatial l'action magique du geste<sup>211</sup>.

Le choix iconographique du compas associé à un véritable investissement physique, qui se devine dans la pose du corps et du bras de Cosme, lui permet d'assumer symboliquement deux positions de force : celle du stratège en chambre, technicien de cabinet, et celle de l'homme d'action, puisque le geste de calcul accomplit la victoire. La spécialisation toujours croissante de l'art militaire, que le vocabulaire assimilera de plus en plus à une pratique scientifique, imposera peu à peu aux princes de laisser la pratique, devenue trop technique, aux ingénieurs. La nécessité de la délégation, transformera profondément la compétence du prince, qui devra abandonner l'ambition de posséder en propre des savoirs, pour se dédier entièrement à l'art complexe de savoir élire ses conseillers<sup>212</sup>. Le compartiment de Vasari propose, au seuil

<sup>209</sup> « Diliberatione della guerra di Siena, Sua Eccellenza Illustrissima col silenzio et con altre virtu acompagniato che *ordina* detta guerra ». Deuxième projet, Florence, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, n. 7979A. Nous soulignons.

<sup>210</sup> M. Burioni signale d'ailleurs l'existence de compas-poignards au XVI<sup>e</sup> siècle qui pourraient renforcer cette valeur agressive de l'instrument mathématique. « Der Fürst als Architekt », *op.cit.*, part. p. 107-108.

<sup>211</sup> Sur cette transitivité narrative et spatiale : P. Morel, « Le *Studiolo* de Francesco I de' Medici et l'économie symbolique du pouvoir au Palazzo Vecchio », *op. cit.*, p. 201. Sur le prince en position de créateur, voir également P. Morel sur la création de la forteresse de Portoferraio représentée dans la salle de Cosme I<sup>er</sup> : « L'État médicéen au XVI<sup>e</sup> siècle: de l'allégorie à la cartographie », *op. cit.*, p. 104.

<sup>212</sup> « Je ne veux pas pour autant qu'il s'attache à ces choses comme un ingénieur ou un artisan, mais bien comme un prince : c'est-à-dire qu'il ait suffisamment connaissance pour distinguer le vrai du faux, le bon du mauvais, et qu'il sache parmi moult propositions choisir la meilleure, parce que son office n'est pas de fabriquer des ponts et des machines de guerre, non plus que de fondre ou de manier des pièces d'artillerie, non plus que de dessiner ou d'édifier des forteresses, mais de se servir judicieusement de ceux qui font profession de toutes ces choses ». G. Botero, *La Raison d'État*, *op. cit.*, II, p. 114. Voir aussi les réflexions de R. Villard sur la figure du prince à l'orée du XVII<sup>e</sup> siècle comme celui qui justement se définit par sa non-compétence technique. L'art du gouvernement se

entre deux époques, l'iconographie rare d'un prince savant, mais encore d'un prince efficace, architecte d'une victoire qui pourra cependant se gagner en son absence.

Qu'il s'agisse d'une image présentée comme celle de Cosme en stratège dans le décor de la salle des Cinq-Cents, ou bien d'une image des concepteurs vénitiens en érudits militaires que l'on peut reconstituer en creux, au sujet de Giacomo Contarini et de ses collègues, par la connaissance des documents et des sources historiques, la compétence militaire des auteurs de ces décors apparaît remarquable. L'*invenzione* iconographique dans ces deux décors montre, tant dans ses structures que dans ses motifs, les catégories de pensée relatives à l'art militaire dans le second XVI<sup>e</sup> siècle, familières aux commanditaires et concepteurs de ces ensembles complexes<sup>213</sup>.

## **B. L'enrichissement de la narration : de l'histoire à la typologie militaire**

### **1) Florence : de la symétrie à la typologie**

#### **Guerre de conquête vs guerre d'usure**

L'étude de la genèse du programme florentin, à travers ses trois états connus<sup>214</sup>, permet de mieux comprendre la structuration progressive de ces deux pans parallèles du décor, mettant face-à-face les guerres de Pise et de Sienne, et laisse apparaître l'intervention de critères de sélection et d'organisation des épisodes relevant de la typologie militaire. La décision de montrer les deux conflits de part et d'autre de la salle intervient dès le début du projet, toutefois, la mise en œuvre précise du parallèle iconographique mit un peu de temps à se structurer<sup>215</sup>. Les schémas synthétiques successifs élaborés par Vasari et Borghini révèlent un décalage certain dans le degré d'avancement des deux séries militaires. Dès le premier projet, les trois épisodes pariétaux de la guerre de Sienne sont déjà décidés avec le choix de l'assaut des forts de Sienne, la prise de Porto Ercole et la déroute de Piero Strozzi dans la Valdichiana qui sont

---

réduit à la qualité de savoir élire ses conseillers. *Du bien commun au mal nécessaire : tyrannies, assassinats politiques et souveraineté en Italie, vers 1470-vers 1600*, Rome, EFR, 2008, p. 651-663.

<sup>213</sup> Sur différentes acceptions du terme et ses pratiques des commanditaires et de leurs conseillers, voir M. Hochmann, J. Kliemann, J. Koering et P. Morel (dir.), *Programme et invention, op.cit.*, 2008.

<sup>214</sup> Les trois documents sont reproduits dans U. Muccini, *Il salone dei Cinquecento, op. cit.*, p. 82-84.

<sup>215</sup> Initialement, chaque guerre devait faire l'objet de six épisodes, trois sur les grandes parois et trois au plafond selon la structure ternaire analysée plus haut, « diliberazione », « esecuzione » et « trionfo ».

déjà notés de manière certaine sur le croquis de synthèse<sup>216</sup>.

Le déroulement de la guerre de Sienne laissait émerger de manière aisée certains événements majeurs pouvant être destinés aux grandes fresques pariétales : la prise du fort de Camollia au début de la guerre, qui n'était qu'une victoire partielle, lançait cependant le début du siège de la ville qui se poursuit pendant quinze mois jusqu'au 21 avril 1555<sup>217</sup> et pouvait illustrer magistralement le début de la guerre. La tenue d'une bataille de grande ampleur en août 1554, la bataille de Scannagallo<sup>218</sup>, « événement tellement notoire, qui a valu une telle considération et une telle gloire au duc Cosme »<sup>219</sup> avait été le tournant militaire de la guerre et avait mis fin aux espoirs des Siennois et de leurs alliés français<sup>220</sup>. L'épisode tenait d'autant plus à cœur au commanditaire qu'une coïncidence de dates avait fait se tenir cet affrontement le 2 août 1554, c'est-à-dire exactement dix-sept ans après la bataille de Montemurlo, durant laquelle Cosme avait vaincu Filippo Stozzi – père du capitaine Piero Strozzi, à la tête des troupes siennoises durant la guerre de Sienne<sup>221</sup>. Enfin, la prise de Porto Ercole avait permis aux Florentins de priver définitivement les Siennois de leur dernière base maritime susceptible de permettre à leurs alliés français de reprendre pied en Italie<sup>222</sup>. Les revers infligés par Piero Strozzi, sorti de la ville assiégée avec des troupes pour ravager certaines parties du territoire toscan pendant quelques mois (juin-juillet 1554), sont évidemment passés sous silence, comme le montre l'évolution des noms donnés au compartiment du milieu de la guerre au plafond de

---

<sup>216</sup> Document reproduit dans U. Muccini, *Il salone dei Cinquecento*, op. cit., p. 82.

<sup>217</sup> On peut penser que le siège final n'a pas été choisi d'une part parce que la scène de prise des forts de Sienne bien que non décisive provenait de l'attaque surprise conçue par Cosme lui-même et à laquelle il devait attacher une importance particulière. Sur les fortifications siennoises, voir S. Peppers et N. Adams, *Firearms and fortification*. op.cit.

<sup>218</sup> Sur l'histoire et l'iconographie de cette bataille, voir L. Gianelli, *La battaglia di Scannagallo : 2 agosto 1554*, Florence, Scaramax, 2005 et *La fortuna di Cosimo I. La battaglia di Scannagallo*, cat. exp. Foiano della Chiana 1992, A. Andanti (dir.), op. cit. Description de la bataille, part. p. 20-23 et également dans E. Pellegrini, *La caduta della Repubblica di Siena*, op. cit., p. 103-115.

<sup>219</sup> « fatto tanto notabile e di tanta reputazione e grandezza al signor duca Cosimo ». G. Vasari, *Ragionamenti*, p. 233.

<sup>220</sup> La bataille de Scannagallo, dite aussi de Marciano, fait également l'objet d'une célébration indépendante qui intervient sur de multiples supports : Giovanni Stradano, principal peintre pour les scènes militaires du plafond, a ainsi également peint la bataille sur un bouclier en cuir, aujourd'hui conservé dans les réserves de l'Armeria Odescalchi au Palazzo Venezia à Rome. L'usage de parade que Cosme devait faire de cette rondache souligne bien le caractère décisif que revêtait cet affrontement. Je remercie la conservatrice Mme Draghi de m'avoir donné l'autorisation de voir le bouclier en présence du restaurateur M. Germoni. Il est aujourd'hui conservé en caisson climatique. Dans le décor final, l'importance de la bataille de Scannagallo est encore renforcée par son association avec le compartiment octogonal placé juste au-dessus : celui-ci représente l'escarmouche du 29 juillet qui précède de trois jours la grande *giornata* du 2 août. L'épisode est donc marqué doublement comme tournant de la guerre. G. Vasari, *Ragionamenti*, op.cit., p. 230.

<sup>221</sup> L'attachement particulier de Cosme à la mémoire de ces événements glorieux se lit d'ailleurs dans le choix de Santo Stefano comme saint patron de son ordre militaire, puisqu'il est le saint fêté le jour de ces deux victoires. Voir F. Angiolini, op.cit., 1986, p. 18.

<sup>222</sup> Ces trois épisodes reflètent les deux terrains sur lesquels s'est menée la guerre de Sienne : les environs-mêmes de la ville, objet du siège, et le territoire environnant mais également un second théâtre d'opération un peu plus distant sur les côtes de Maremme.

la salle des Cinq-Cents entre les deux premiers projets. Dans un premier temps, l'octogone doit présenter la « Costanza contra agli impedimenti » dans la guerre de Sienne, il est remplacé dans la deuxième mouture par le « maneggio della guerra di Siena fatta da S.E. et ripari di essa »<sup>223</sup>. Le changement de ton entre les deux intitulés pourrait faire supposer une intervention du duc : le premier projet évoque une simple capacité de résistance face aux attaques menées par l'ennemi et place Cosme dans une posture passive. La seconde formulation avec le terme de « maneggio » dénote à l'inverse une gestion active de la contre-attaque, dont les manœuvres sont évoquées par le mot de « ripari »<sup>224</sup>. Cosme capitalise donc sur le déroulement relativement bref de la guerre de Sienne pour suggérer une efficacité militaire maximale.

À l'inverse, le flou persistant des dénominations des épisodes du mur ouest sur les deux premières esquisses de projet témoigne de la difficulté à choisir les trois épisodes pariétaux de la guerre de Pise. Les désignations redondantes et imprécises « vittoria della guerra di Pisa », la « guerra di Pisa », et encore « storia della guerra di Pisa » marquent bien l'embarras des auteurs pour les trois compartiments de la paroi pisane<sup>225</sup>. L'histoire politique et militaire incertaine de cette guerre décennale explique en partie la difficulté de sélection : la guerre fut longue<sup>226</sup> et les entreprises florentines se soldèrent rarement par des actions décisives, ce qui justifie d'ailleurs la durée de la guerre. La prise du fort de Stampace en 1499 par le *condottiere* Paolo Vitelli ne fut pas décisive puisque le capitaine refusa de pousser son avantage dans les jours suivants<sup>227</sup> ; la défaite pisane de Torre San Vincenzo eut d'après le commentaire de Vasari surtout des conséquences principalement psychologiques en décourageant les Pisans<sup>228</sup>, et ce n'est qu'en 1509 qu'intervint la reddition de la ville après un siège d'usure où la ville fut vaincue par la faim et les privations et non par un assaut.

La guerre fut davantage gagnée grâce aux échecs successifs des tentatives militaires de diversion ou de secours menées par les alliés des Pisans que par une série de victoires nettes de

---

<sup>223</sup> Document reproduit dans U. Muccini, *Il salone dei Cinquecento*, op. cit., p. 83.

<sup>224</sup> À l'inverse, dans les esquisses de scènes de la guerre de Pise, le lexique reste imprécis : la guerre est marquée par des « accidenti », des revers auxquels le terme ajoute sa connotation de hasard, tandis que le déroulement de la guerre n'est désigné que par le terme vague de « mezzo », qui contrairement à l'idée de « maneggio », où l'étymologie de la main reste sensible, ne suppose aucune conduite concertée et volontaire de la campagne.

<sup>225</sup> Documents reproduits dans U. Muccini, *Il salone dei Cinquecento*, op. cit., p. 82-84.

<sup>226</sup> Le conflit entre Pise et Florence est au début du conflit l'objet de soutiens de la part de puissances extérieures : Pise est appuyée par Venise, Milan et Gênes, et Florence par les Français, qui se tournent ensuite vers les Pisans. De 1496 à 1499, aucune rencontre n'est décisive et le conflit s'enlise progressivement, d'où l'appel à Léonard de Vinci et à d'autres ingénieurs pour réfléchir au détournement de l'Arno. Pise pâtit ainsi des revirements du roi de France envers la puissance florentine.

<sup>227</sup> Guichardin, *Histoire d'Italie*, IV, chap. X, p. 313-319.

<sup>228</sup> « Questa rotta, come tutti dicono, fu cagione dell'intera vittoria di Pisa » G. Vasari, *Ragionamenti*, p. 228. Guichardin, *Histoire d'Italie*, VI, chap. XIV, p. 477-479.



la République de Florence : heureusement pour les Florentins, le siège de Livourne attaquée par l'armée impériale de Maximilien I<sup>er</sup> appuyé par une coalition de Milanais, Vénitiens et Génois<sup>229</sup> en soutien à la cause pisane, fut un échec **fig.164**, tout comme l'envoi de troupes vénitiennes dans le Casentino **fig.152**<sup>230</sup>. La victoire florentine est due à une meilleure constance dans cette guerre d'usure, où la ténacité décida du vainqueur : l'inscription retenue pour la guerre de Pise souligne d'ailleurs l'« extrême constance »<sup>231</sup> florentine.

La volonté d'identifier les principales scènes du décor en prenant les épisodes historiquement et militairement les plus significatifs du conflit, qui avait initialement été suivie, n'était pas sans difficulté : les événements incertains de la guerre de Pise peinaient à entrer dans le schéma narratif efficace de la paroi siennoise, scandée par des événements décisifs. Pour renforcer l'unité du décor par une correspondance entre les deux parois<sup>232</sup>, les seconds et troisièmes projets s'orientent vers une organisation des épisodes militaire qui place en miroir les événements selon la nature des opérations. La recherche d'un parallélisme militaire entre les épisodes atténue la différence historique entre deux guerres très différentes et rehausse la cohérence visuelle et intellectuelle au décor<sup>233</sup>.

### La caractérisation typologique

Les trois étapes successives de conception du programme accordent une place croissante à la nature militaire des épisodes principaux. Dès le second projet, les intitulés des épisodes de la guerre de Sienne, bien qu'encore imprécis, laissent entrevoir un balancement entre les deux grandes scènes horizontales : l'« Assedio et vittoria della Guerra di Pisa » répond à la « Guerra et battaglie della guerra di Pisa », de part et d'autre d'une scène d'entrée dans la ville qui ne sera finalement pas conservée<sup>234</sup>. Se fondant sur les trois épisodes de la guerre de Sienne déjà retenus pour le mur opposé en fonction de leur évidente portée politico-militaire, Vasari et

---

<sup>229</sup> *Ibid.*, III, chap. X, p. 232-235.

<sup>230</sup> La défaite des Vénitiens dans le Casentino, qui scelle la fin du soutien vénitien à la République pisane, aurait pu constituer un point de fixation narratif pour les parois de la guerre de Pise : cependant, il ne s'agit pas d'une défaite pisane mais seulement de celle de leurs alliés. C'est probablement pourquoi elle a été seulement placée dans un des octogones du plafond et non sur une des parois.

<sup>231</sup> « summa constantia ». Document reproduit dans U. Muccini, *Il salone dei Cinquecento*, *op. cit.*, p. 84..

<sup>232</sup> A. Pinelli, « Intenzione, invenzione, artificio. Spunti per una teoria della ricezione dei cicli figurativi di età rinascimentale », dans M. Hochmann, J. Kliemann, J. Koering et P. Morel (dir.), *Programme et invention*, *op.cit.*, p. 27-79, sur les dispositifs de « correspondance symétrique » (p. 43), p. 49-54.

<sup>233</sup> M. Hochmann montre que le terme ne doit pas être entendu de manière rigide, mais bien en fonction d'une unité souple. « À propos de la cohérence des programmes iconographiques de la Renaissance », *Ibid.*, p. 83-94.

<sup>234</sup> Document reproduit dans U. Muccini, *Il salone dei Cinquecento*, *op. cit.*, p. 83.

Borghini proposent donc une bataille de champ (désignée par l'expression redondante mais typique du XVI<sup>e</sup> siècle de « guerra et battaglia ») pour faire miroir à l'épisode de Scannagallo et un épisode de siège pour faire face à celui de Sienne. L'inflexion technique apportée à l'*invenzione* permet de surmonter la nature distincte des deux guerres pour les structurer selon un parallèle militaire plus objectif. La cohérence de l'*invenzione*<sup>235</sup> est renforcée par l'indexation de la symétrie historique et politique du décor sur une correspondance militaire, propre à créer des effets visuels tant de variété sur la même paroi que de symétrie de part et d'autre de la salle.

Le troisième projet parachève cette organisation du décor en fonction des typologies militaires en ajoutant au balancement entre siège et bataille de champ la catégorie de la bataille navale ou du moins du combat sur le littoral. L'adjonction de cette troisième catégorie militaire permet au décor d'atteindre pour chaque paroi une peinture exhaustive des types d'opérations militaires<sup>236</sup>. La manière dont Vasari présente les scènes de la guerre de Pise au prince Francesco dans les *Ragionamenti* confirme l'instauration volontaire d'une classification militaire des épisodes de guerre : après avoir décrit la bataille de Torre San Vincenzo dans la guerre de Pise **fig.165**, le peintre annonce à propos de la scène attenante, le siège de Livourne par Maximilien **fig.164**, soulignant bien la variation par rapport à la scène terrestre précédente : « Cette peinture-là, Monseigneur, montre une entreprise maritime »<sup>237</sup>. La bataille de Porto Ercole, sélectionnée dès le départ, et placée au plafond dans le second projet, est renvoyée dans le dernier état sur la paroi de Sienne pour incarner le type de la bataille maritime et créer un panorama varié des opérations militaires.

Le dernier projet de programme, une fois assurée la structure ternaire typologique des scènes des parois, étend partiellement la symétrie et la disposition typologique aux épisodes du plafond<sup>238</sup>. Les compartiments des travées latérales qui représentent le déclenchement de la

---

<sup>235</sup> M. Hochmann, « À propos de la cohérence des programmes iconographiques de la Renaissance », dans M. Hochmann, J. Kliemann, J. Koering et P. Morel (dir.), *Programme et invention, op.cit.*, p. 83-94.

<sup>236</sup> Il faut plutôt parler de scène maritime que de bataille navale puisque le combat n'est pas uniquement sur mer, mais sur une zone côtière. Dans le décor florentin, la prépondérance reste assurément aux épisodes terrestres. Néanmoins Vasari prend le temps de distinguer fustes, galères et brigantins dans son évocation de la guerre navale contre Pise. G. Vasari, *Ragionamenti, op.cit.*, p. 226.

<sup>237</sup> « *Questa, Signore, è impresa di mare* ». *Ibid.*, p. 228.

<sup>238</sup> En revanche, le choix des épisodes de ces compartiments secondaires du plafond n'obéit pas à une stricte logique de symétrie militaire : la réflexion sur la nature militaire des opérations importe moins pour ces compartiments mineurs, « ne'minori che li mettono in mezo ho fatto scaramucce e cose di manco importanza » Vasari, *Ragionamenti*, p. 226 : outre les deux batailles navales, les six compartiments proposent tous des prises de ville, soit avec un siège d'artillerie seul (Vicopisano, Casole et Monteriggioni), soit avec un assaut ou une bataille

guerre et leur milieu se font désormais face sur le même segment de part et d'autre de l'axe longitudinal de la salle<sup>239</sup>. La réflexion sur les typologies militaires intervient ponctuellement dans la conception finale du plafond<sup>240</sup> : sur la travée sud, la bataille navale contre les Pisans **fig.156** et le débarquement manqué des Turcs à Piombino dans la guerre de Sienne **fig.162**, sont placés en pendant : les auteurs du programme ont placé judicieusement les scènes pour accentuer l'effet de parallèle autour du thème naval. Sur le dessin de synthèse du troisième projet, sous les deux épisodes, apparaît bien la mention « mare »<sup>241</sup>, qui souligne la symétrie explicite entre les deux compartiments.

Le commentaire de Vasari à propos d'une moitié du décor, « ho fatto che corrisponda all'altro »<sup>242</sup>, illustre la manière dont Borghini et Vasari selon les recommandations de Cosme ont réfléchi pour assurer au décor une grande richesse d'invention. Le parallèle des deux guerres qui servait le récit de la construction progressive de l'État toscan est renforcé par l'intégration de la culture militaire dans les logiques de l'*invenzione*. Les correspondances typologiques militaires consolident tant visuellement qu'intellectuellement l'unité historique et politique mise en image par le cycle<sup>243</sup>.

---

au pied de la ville (Barbagianni, Cascina, Monastero). Leur répartition n'est pas chronologique, P. Morel interprète leur disposition en fonction d'une hiérarchie dans le déroulement du conflit. « Le *Studiolo* de Francesco I de' Medici et l'économie symbolique du pouvoir au Palazzo Vecchio », *op.cit.*, p. 202.

<sup>239</sup> Auparavant, chaque récit de guerre formait une unité autonome, qui n'était pas placée en confrontation terme à terme avec la guerre opposée. Les deux autres compartiments octogonaux illustrant des événements militaires terrestres particulièrement importants (*mezzo della guerra*), la victoire contre les Vénitiens dans le Casentino et l'escarmouche qui prépare la bataille de Marciano, sont donc également mis en confrontation alors qu'ils étaient auparavant placés à chaque bout de la diagonale du plafond.

<sup>240</sup> Au sein de chacune des deux guerres, les dimensions et les formes des compartiments du plafond décident d'une répartition hiérarchique des épisodes selon leur importance politique et militaire : les batailles majeures sont dans les octogones et s'opposent aux *quadri lunghi* (tableau en hauteur) qui montrent seulement des escarmouches ou des combats de moindre envergure. G. Vasari, *Ragionamenti*, *op.cit.*, p. 226 « in questi ottangoli ho fatto fazioni più importanti, er esser maggiori e più capaci ; ne' minori che li mettono in mezo ho fatto scaramucce e cose di manco importanza »).

<sup>241</sup> Cette mention « mare » indique une filiation de cette « correspondance militaire » avec les sujets géographiques et administratifs du second projet du décor. En effet, l'apparition du thème maritime vient des huit compartiments prévus dans le second état du décor qui prévoyait pour le plafond de mettre en parallèle quatre territoires de campagne (Cascina, Pietrasanta, Chiusi, Montalcino) et quatre territoires littoraux (Livourne, île d'Elbe, Grosseto, Portoercole) du territoire toscan. La réunion de ces villes permettait de souligner la viabilité de l'État fondé sur un territoire mixte, fort de terres fertiles et de ports actifs. Les quatre territoires de mers étaient placés dans les angles extérieurs du plafond, ce qui suggérait une disposition imitant de manière analogique le territoire toscan. Dans le second projet, Vasari et Borghini précisent l'indication « mare » dans les quatre compartiments des angles en dessous des noms de territoires retenus, ce qui souligne le balancement entre terre et mer. L'opposition qui s'amorce au plafond dans le second projet se trouve dans le dernier état fusionnée avec la thématique militaire typologique qui s'était parallèlement mise en place pour les scènes de guerre des parois : on arrive ainsi à une structure : siège / entreprise maritime / bataille terrestre pour chacun des murs principaux.

<sup>242</sup> G. Vasari, *Ragionamenti*, *op.cit.*, p. 229.

<sup>243</sup> Il s'agit davantage de créer un décor capable de susciter la réflexion par le parallélisme que de verrouiller une interprétation unique du décor. Les échos typologiques entre les épisodes et le dispositif en miroir sont des procédés qui conduisent le spectateur à faire dialoguer les épisodes et à réfléchir au sens de leur agencement. Voir

## 2) Venise : un programme en forme de traité militaire

Contrairement au décor florentin, fondé sur la typologie militaire des parois, le décor vénitien se construit principalement selon une trame chronologique : c'est ainsi dans les différents épisodes que les concepteurs du décor vénitien font intervenir les catégories intellectuelles de la pensée militaire. La description iconographique des épisodes représentés dans les deux salles dans la *Dichiarazione* de Bardi permet d'entrevoir combien la sélection des *storie* met en œuvre une culture militaire encyclopédique qui soutient le projet politique du décor. L'analyse de la lettre du programme, grâce au texte de Bardi, montre combien le récit historique brasse les grands principes, thèmes et exemples abordés dans les traités d'art de la guerre contemporain, ce qu'on peut probablement attribuer à l'influence de Contarini et à sa large culture militaire. La réflexion des concepteurs vénitiens suggère une assimilation profonde des *topoi* de la pensée militaire contemporaine qui viennent faire du décor un art de la guerre contemporain à la gloire des Vénitiens.

### La place restreinte des typologies abstraites

Si les concepteurs du décor ne présentent pas la typologie militaire comme un élément structurant pour le choix ou la disposition de l'iconographie des deux salles, elle apparaît cependant de manière explicite avec les deux compartiments allégoriques de la *Discipline militaire terrestre* **fig.202** et la *Discipline militaire maritime* **fig.203** au plafond de la salle du Scrutin. Ces deux personnifications incarnent les deux voies de la puissance militaire de la République<sup>244</sup>. Leur présence souligne une théorisation explicite la science militaire, personnifié comme un domaine autonome de savoir, et dont les deux versants, terrestre et maritime, sont complémentaires. Le mot de « discipline »<sup>245</sup> rejoint le contexte déjà évoqué de

---

les réflexions introductives de J. Kliemann « Dall'invenzione al programma » et celles d'A. Pinelli « Intenzione, invenzione, artificio. Spunti per una teoria della ricezione dei cicli figurativi di età rinascimentale » dans le volume *Programme et invention dans l'art de la Renaissance*, M. Hochmann, J. Kliemann, J. Koering et P. Morel (dir.), *op. cit.*, p. 17-26 et 27-82.

<sup>244</sup> Les disciplines militaires terrestre et maritime sont présentées dans la série des douze vertus morales présentées dans les compartiments annexes monochromes de la salle du Scrutin, à côté de la clémence, concorde, libéralité, magnificence, force, tempérance, justice, prudence, foi publique et religion. Bardi, *Dichiarazione*, f°28-29. L'inclusion de ces allégories du savoir dans une telle série morale peut s'interpréter dans la perspective globale du décor qui présente la guerre comme service du bien universel et non défense d'intérêt privé. La conduite de la guerre s'inscrit dans une ambition éthique.

<sup>245</sup> Plusieurs traités utilisent bien ce terme dans leur titre : par exemple, Alfonso Adriano, *Della disciplina militare*, Venise, 1566 ; Giacomo di Grassi, *Ordini della militare disciplina, La Ragione di adoperare sicuramente l'arme*

la rationalisation du discours sur la guerre, déjà évoqué avec le compartiment où apparaissait Cosme I<sup>er</sup> en prince stratège.

L'association des savoirs militaires terrestre et maritime, sous-jacente au décor, reprend le balancement structurel de nombreux traités de guerre qui les présentent comme les deux faces de l'art militaire<sup>246</sup>. Leur complémentarité est d'ailleurs symboliquement rappelée dans l'allégorie du *Triomphe militaire* de Venise au plafond de la salle du Grand Conseil où la personnification de la République, couronnée par la victoire, s'appuie sur un casque mais également une proue de navire, qui incarnent les dépouilles prises aux ennemis dans les deux types d'affrontements<sup>247</sup>.

Bien qu'une majorité des épisodes militaires choisis pour le décor soient maritimes, l'équilibre entre les deux compétences est souligné par le couple de ces allégories, et également par l'insistance au plafond de la salle du Grand Conseil sur la qualité militaire vénitienne dans le domaine terrestre. Le texte de Bardi souligne à ce titre que la conquête de la Terre Ferme a prouvé aux ennemis de Venise que la République possédait l'art de la guerre terrestre aussi bien que celui de la guerre maritime, déjouant leurs attentes à propos d'une faiblesse possible des Vénitiens sur terre :

« (Le duc de Milan) supposant que la République, plus fournie et plus puissante en forces maritimes que terrestres, ne lui serait pas d'une trop grande résistance (...), après avoir en fin de compte trouvé une opposition plus coriace et forte qu'il ne se l'était figurée (...), fut plus d'une fois vaincu sur le champ de bataille. »<sup>248</sup>.

La nature opérationnelle du combat joue rarement un rôle dans le choix de l'épisode ou bien

---

*si da offesa come da difesa*, Venise, 1570 ; Giulio Cesare Brancaccio, *Della nova disciplina e vera arte militare*, Venise, 1582 ; Imperiale Cinuzzi, *La vera militare disciplina antica e moderna*, Sienna, 1604, jusqu'à ce qu'apparaissent des titres encore plus abstraits comme la *Teorica di guerra terrestre e marittima* (Venise, 1602) de Bernardo Mendoza.

<sup>246</sup> Pour un parallèle poussé entre les deux arts, voir M. Savorgnano, *Arte militare terrestre e marittima (...)*, Venise, 1599, p. 29.

<sup>247</sup> « Una Vinegia risedente sopra diverse spoglie di guerra : la quale havendo ditro alle spalle una Vittoria alata in piedi, che la incorona di corono di alloro, et che tiene un piedi sopra d'un elmo et l'altro sopra il Rostro d'una Nave ». Bardi, *Dichiarazione*, f°62v. Sur le sens politique de cette allégorie, voir *supra*. Le *topos* de l'alliance entre puissance terrestre et maritime est présent à Venise depuis le XV<sup>e</sup> siècle et la conquête de la Terre Ferme, il est illustré dans l'iconographie à de nombreuses reprises, que l'on pense au *Lion de saint Marc* de Carpaccio (Palais des Doges) qui pose une patte sur l'eau et une autre sur la terre ou encore au compartiment de *Mars et Neptune* de Véronèse dans la salle du Collège. W. Wolters, *Storia e politica*, *op. cit.*,

<sup>248</sup> « Presumendo che la Republica più copiosa, et piu potente di forze marittime, che terrestri, non avesse ad essergli di troppo impedimento (...) finalmente, trovata piu gagliarda et piu potente resistenza di quelle che s'era immaginato, (...) fu più d'una volta superato in diverse battaglia campali » G. Bardi, *Dichiarazione*, f°46v.

dans la décision de le placer à un endroit particulier au sein du décor<sup>249</sup> : seul le plafond de la salle du Grand Conseil, dont la disposition a été pensée avec une minutie particulière<sup>250</sup>, fait exception **fig.186**. La succession chronologique des épisodes militaires le long de l'axe longitudinal de la salle<sup>251</sup> s'y accompagne d'une disposition relativement symétrique des scènes selon les opérations militaires de part et d'autre de l'axe transversal. Si le premier binôme de toiles, celles attribuées à Palma le Jeune du côté de la Piazzetta, comprend une bataille navale et une scène de siège, les deux premières scènes de Francesco Bassano (*Maclodio* et *Cadore* **fig.189-190**) sont des batailles terrestres et les celles de Tintoret des sièges (*Brescia* et *Gallipoli* **fig.191-192**) ; dans l'autre moitié du plafond, en allant vers la tribune, le parallélisme entre les deux travées se renforce encore puisque les deux scènes de Tintoret (*Lac de Garde* et *Argenta* **fig.193-194**) représentent deux batailles navales (fluviales ou lacustres), de même que les deux toiles de Bassano (*Casalmaggiore* et *Polesella* **fig.195-196**). Les deux opérations de siège de Véronèse (*Smyrne* et *Scutari* **fig.197-198**) forment la dernière travée.

Cette disposition symétrique et typologique apparaît d'autant mieux qu'elle s'appuie sur la répartition symétrique des sujets entre les différents artistes ayant contribué au décor, chacun d'eux ayant reçu sur les douze batailles, une paire (Véronèse, Palma) ou deux paires de sujets (Tintoret, Bassano) à exécuter, disposés régulièrement par travées. Ce placement symétrique des épisodes au plafond permet de forts échos esthétiques entre les deux toiles placées de part et d'autre de l'axe longitudinal de la salle : l'homologie des sujets et la forte personnalisation des styles donnent une unité à chaque travée<sup>252</sup>.

L'emploi de la typologie militaire pour les opérations dans cette seule partie du décor enrichit l'*invenzione* du plafond en renforçant l'unité chronologique de cette séquence par un

<sup>249</sup> La caractérisation de la nature militaire des actions représentées est souvent signalée par Bardi, bien que cela ne soit pas systématique (« battaglia combattuta di terra », « battaglia / vittoria navale », « giornata navale », ou d'« assedio »). Beaucoup d'épisodes sont cependant désignés par le mot générique de « vittoria » ou celui, plus rare, de « rotta » si l'auteur veut insister sur la défaite de l'ennemi plus que sur la victoire des Vénitiens. Bardi rajoute à chaque fois le nom du capitaine vénitien et de son ennemi, ainsi que le lieu et la date de l'affrontement.

<sup>250</sup> Le plafond du Grand Conseil est exécuté en premier entre 1582 et 1584, ce qui est attesté par les différents documents conservés. La répartition des compartiments majeurs, narratifs et allégoriques, entre les différents artistes y est réfléchi et signifiante. La distribution reflète l'état du goût aristocratique à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle, qui privilégie Véronèse et Tintoret. Véronèse reçoit les trois compartiments majeurs situés au-dessus de la tribune du doge, et Tintoret cinq compartiments, situés au centre du plafond. L'attribution à Francesco Bassano de quatre compartiments chantournés, de traitement moins facile, pourrait être le reflet du goût particulier de G. Contarini pour cette famille de peintres (cf. M. Hochmann, « La collection de Giacomo Contarini », *op. cit.*, p. 451-453 et *Peintres et commanditaires, op. cit.*, chapitre « Giacomo Contarini et les commanditaires de la fin du XVI<sup>e</sup> siècle »). Enfin l'attribution à Palma le Jeune des trois compartiments du côté de la Piazzetta montrent l'émergence de cet artiste encore jeune dans le contexte concurrentiel de la ville.

<sup>251</sup> En partant de l'angle nord ouest pour arriver à la tribune puis en remontant dans le sens inverse de la tribune à la Piazzetta du côté sud, les batailles sont disposées de 1427 à 1509.

<sup>252</sup> Sur la personnalisation des styles de batailles chez chacun des peintres : W. Wolters, *Storia e politica, op. cit.*, p. 186-201. Voir également à ce sujet nos remarques, chapitre 5, *infra*.

parallèle à la fois typologique et artistique. Le plafond du Grand Conseil, présentant une complexité iconographique exceptionnelle avec l'entrelacement de divers registres de sujets, pouvait craindre une certaine dispersion<sup>253</sup>. La juxtaposition ordonnée des styles individuels des quatre artistes<sup>254</sup> et une disposition typologique relative régulière des épisodes assurent à l'ensemble une plus grande lisibilité.

Le programme du plafond du Grand Conseil met encore en jeu une autre catégorie militaire qui vient opérer un effet de variation au sein de ces scènes en pendant : le balancement entre l'attaque et défense introduit à deux reprises sur les six paires de pendants une complémentarité entre la victoire acquise par la conquête et la victoire défensive. La *Prise de Smyrne* **fig.197** et la *Défense de Scutari* **fig.198** peintes par Véronèse constituent deux scènes jumelles dont la complémentarité est particulièrement sensible. La similitude des actions militaires, deux sièges, est modulée par la réversibilité des positions des deux camps : les Vénitiens étant successivement assiégeants et assiégés. Le fait que les deux toiles concernent la même guerre contre les Turcs dans les Balkans dans les années 1470 les inscrit dans un contexte politique commun. Le pendant entre attaque et défense permet politiquement de montrer la fermeté des Vénitiens dans leur action en Asie Mineure : ils affichent un double politique, défensive mais aussi active, au moment où l'avancée turque vers l'Europe de l'Ouest semble irrésistible<sup>255</sup>. La défense de Scutari par les Vénitiens conduits par Antonio Loredan paraît d'ailleurs d'autant plus remarquable que le siège contre la ville est mené en personne par le sultan Mehmet II, finalement contraint de renoncer à son entreprise.

De la même manière, les deux scènes de siège de Tintoret **fig.191 et 192** opposent une scène de défense, celle de Brescia contre les Milanais, à la conquête de la ville de Gallipoli prise aux Aragonais<sup>256</sup>. Malgré des contextes historiques distincts, la présence dans les deux sièges d'un capitaine particulièrement remarquable, respectivement Francesco Barbaro et Giacomo Marcello, assure une forte symétrie entre les compositions visuelles qui mettent en

---

<sup>253</sup> Le plafond présente en effet des scènes de l'histoire politique et militaire de Venise, les trois allégories finales du décor, mais aussi des compartiments avec des hauts faits d'hommes illustres et des compartiments de trophées. La hiérarchie entre compartiments peints en couleur (les histoires principales et les allégories) et les compartiments monochromes secondaires (les épisodes singuliers et les trophées) introduit déjà une distinction sensible.

<sup>254</sup> Ce parallélisme renforce chez les artistes un travail de la composition qui fonctionne par pendants iconographiques, ce qui permet au spectateur d'apprécier les effets d'écart comme de similitude.

<sup>255</sup> G. Bardi, *Dichiarazione*, f°51v parle pour les Turcs d'une période de « perpetua felicità » sur le plan militaire, « si giudicava da ciascuno non si poter far contrasto all'impeto, et alla furia loro ».

<sup>256</sup> La fréquence des scènes de défense étonne dans le décor vénitien. Dans la salle des Cinq-Cents du Palazzo Vecchio, la scène où les Florentins sont placés en position défensive est la levée du siège de Livourne qui illustre le retrait des troupes de Maximilien : comme analysé ci-dessus, il ne s'agit pas de réactiver le couple conquête / défense, mais plutôt d'évoquer une « impresa di mare » complémentaire avec le siège et la bataille. Cf. *supra*.

valeur l'action des deux hommes dans un siège subi ou bien conduit par les troupes vénitiennes.

La récurrence des épisodes de défense combinée, au plafond de la salle du Grand Conseil, avec la variété symétrique des types d'opérations, inscrit dans le programme vénitien les catégories primaires qui organisent l'art de la guerre. Si les scènes de défense sont plus rarement célébrées dans l'iconographie que les victoires ou les conquêtes, elles sont considérées comme aussi glorieuses et elles forment l'autre versant de l'art de la guerre, à tort imaginé comme plus volontiers offensif<sup>257</sup>.

La dualité fondamentale entre attaque et défense s'inscrit d'ailleurs fréquemment dans la rhétorique des traités sur l'art de la guerre : ces écrits normatifs tendent à proposer un état total de la question et le balancement entre attaque et défense est évidemment l'alternative principale autour de laquelle se composent les traités. Le traité d'art militaire de Girolamo Cataneo, principalement consacré aux fortifications et à l'artillerie, explique successivement comment défendre et attaquer une cité<sup>258</sup> et donne des conseils pour les deux situations. Giacomo di Grassi annonce dès le titre de son ouvrage une perspective double dans laquelle les deux positions seront successivement envisagées : *Ordini della militare disciplina, La Ragione di adoperare sicuramente l'arme si da offesa come da difesa*<sup>259</sup>.

La distinction fondamentale entre attaque et défense et leur nécessaire complémentarité est particulièrement sensible dans le décor vénitien, et entre en écho avec le renforcement d'une politique militaire principalement défensive dès lors que Venise subit dorénavant les attaques répétées des Turcs à l'Est<sup>260</sup>. La défense de l'intégrité du territoire vénitien<sup>261</sup> et à sa frontière orientale du domaine chrétien apparaît comme un thème transversal du décor, soutenu par une conception juste de l'emploi de la force dans un but défensif.

Ce tissage thématique du plafond du Grand Conseil selon les divisions militaires fondamentales annonce la présence insistante des catégories mentales de pensée de la guerre dans la conception du décor et suggère une tension du programme vers l'exhaustivité en matière

---

<sup>257</sup> Ainsi l'échec du siège mis par les Turcs devant Vienne en 1529 est célébré comme un événement majeur. La capacité de résistance héroïque des chevaliers de l'Ordre de Saint-Jean de Jérusalem aux attaques turques en 1480 à Rhodes et de 1565 à Malte est largement fêtée. Sur le siège de Rhodes, J.-B. De Vaivre et L. Vissière, *Tous les déables d'enfer, Relations du siège de Rhodes par les Ottomans en 1480*, Genève, Droz, 2014 ; sur le second, I. Lochhaed, *The Siege of Malta. 1565. Matteo Perez d'Aleccio's frescoes at the Grand Master's Palace, Valletta, Sliema, Salessians Don Bosco / Malta Heritage*, 2009. Voir *infra*, chapitres 6.

<sup>258</sup> *Dell'arte militare libri cinque ne' quali si tratta il modo di fortificare, offendere et diffendere una fortezza (...)*, Brescia, 1584.

<sup>259</sup> Venise, G. de' Cavalli, 1570.

<sup>260</sup> Venise perd successivement Chypre en 1573, la Crète en 1669. Cf. catalogue *Venezia e la difesa del Levante, op. cit.*

<sup>261</sup> Trois scènes évoquent une menace directe sur le site lagunaire : les deux épisodes du siège de Venise par Pépin et la scène de victoire de la guerre de Chioggia.



militaire. Destiné à célébrer la puissance militaire vénitienne, le décor offre un grand éventail de situations et d'exemples militaires qui dressent un panorama de l'art de la guerre contemporain.

### **Une conception technique des épisodes militaires**

L'étude de la *Dichiarazione* de Bardi<sup>262</sup> permet de se faire une idée de l'érudition militaire brassée par le décor vénitien, qui ne transparait que partiellement dans l'iconographie-même des peintures, mais qui est particulièrement sensible dans la description textuelle des sujets. Le panégyrique politique de la République passe par la précision du discours militaire de l'historien : le traitement très détaillé des récits tactiques laisse entrevoir l'ensemble des *loci communes* de la littérature stratégique contemporaine<sup>263</sup>. Les facettes de la compétence militaire présentées dans les traités de manière abstraite ou illustrées par des exemples historiques de diverses époques est comme condensée dans l'histoire de Venise et les hauts faits de ses commandants : le décor vénitien se conçoit alors comme un précis d'art militaire illustré par les grands capitaines de la Sérénissime.

#### *L'art du combat*

Le récit de chaque épisode militaire par Bardi frappe par l'attention portée à la description tactique de l'affrontement. Bardi ne se contente pas de présenter la victoire vénitienne mais détaille comment elle se dessine progressivement dans l'appréciation par les capitaines des paramètres multiples d'une situation singulière, politique et opérationnelle. Si l'analyse tactique fait partie du genre historique depuis l'Antiquité, la place accordée dans le texte à la variété, voire la virtuosité, des manœuvres construit un art de la guerre parfaitement maîtrisé. Le texte construit donc un discours sur la qualité de ses commandants et de son armée que les peintures reflètent également.

Bardi replace chaque épisode dans le rapport de force militaire en soulignant, même de

---

<sup>262</sup> Le texte d'une soixantaine de pages offre une description fouillée de tous les épisodes et justifie la logique de leur disposition spatiale ; il ne propose pas une description ekphrastique des tableaux – qui ne sont d'ailleurs pas tous réalisés à la date de parution de l'ouvrage. Voir les réflexions de G. Tagliaferro déjà citées, *Il ciclo pittorico del Maggior Consiglio dopo l'incendio del 1577*, op. cit., p. 54-72.

<sup>263</sup> Les *Ragionamenti* ne sont pas aussi disserts sur la question de la virtuosité militaire : ils insistent davantage sur la victoire que sur les modalités tactiques de son acquisition. L'évocation d'éléments militaires dans le récit est beaucoup plus succinct et ne cherche pas à démontrer un caractère virtuose des capitaines.

manière brève, le nombre de soldats ou de navires de chaque armée et leurs positions respectives sur le terrain d'affrontement : dans la bataille de Cadore, les troupes de Maximilien sont placées plus haut sur le versant de la montagne, ce qui leur donne un avantage considérable, néanmoins les Vénitiens réussissent à avoir le dessus<sup>264</sup>.

Les moyens tactiques de la victoire sont rappelés pour les batailles navales où Bardi indique que les Vénitiens prennent l'avantage du vent à plusieurs reprises<sup>265</sup> ou bien qu'ils tirent parti d'une meilleure adaptation de leur équipement aux conditions du combat : dans la bataille du canal Orfano **fig.173**, les embarcations légères des Vénitiens sont plus maniables que les lourds navires des troupes de Pépin ; le passage sur le pont de tonneaux que tentent les Francs est extrêmement risqué et devient un piège pour les soldats ennemis lorsqu'il se disloque. L'intelligence tactique permet de renverser une situation initialement défavorable : lors de la bataille navale de Trapani, Jacopo Dandolo feint de fuir avec quelques navires lançant à sa suite l'armée ennemie qui, trop pressée, perd sa cohésion et se disperse<sup>266</sup> ; faisant demi-tour, le capitaine vénitien peut les affronter tour à tour et changer en sa faveur l'issue du combat<sup>267</sup>.

La maîtrise supérieure dans les manœuvres tactiques est plusieurs fois associée à la création d'un effet de surprise, notamment lors de la bataille d'Argenta, où le capitaine vénitien Vettor Soranzo, après une victoire navale, réussit à battre les Ferrarais lors d'une bataille terrestre, où il fait démonter ses troupes pour affronter l'armée adverse, avant de lancer dans un second temps une attaque de cavalerie légère, menée par ses estradiots<sup>268</sup>. La création de cette embuscade inattendue désorganise l'armée adverse. Dans la bataille de Casalmaggiore **fig.195**, la manœuvre rapide et téméraire des Vénitiens, qui arrivent à guérer le Pô en un endroit où les Milanais pensaient le passage impossible, faisant traverser leur infanterie en croupe de leur cavalerie, bouleverse la position de l'ennemi « qui s'attendait à tout sauf à cette manœuvre »<sup>269</sup>. De même pour la bataille navale de Jaffa **fig.174**, la flotte musulmane est « touchée par surprise » par l'arrivée des bateaux vénitiens<sup>270</sup>. L'allégorie de la *Taciturnità*, relative à l'action militaire, thématise au plafond du Scrutin cette capacité à gérer le secret dans

---

<sup>264</sup> Bardi, *Dichiarazione*, f°55v : « non havendo potuto lungamente sostenere la furia de nimici, se bene erano al disopra della valle et havevano tanto vantaggio »

<sup>265</sup> L'armée vénitienne est « favorita dal vantaggio del vento » pour la bataille de Punta Salvore, Bardi, *ibid.*, f°36v. Autres expressions similaires pour la bataille du canal Orfano (8v), ainsi que pour celle contre Roger roi de Sicile (f°13r), de même dans celle du Lac de Garde (f°49r).

<sup>266</sup> Les mentions de dispersion et de désorganisation de l'armée ennemie sont récurrentes : lors de la bataille d'Acre (*ibid.*, f°22r.) Contre Carlo Zeno, les Génois ont été « disordinat(i) » (f°8v). C'est également le cas pour la bataille terrestre près d'Argenta (f°53v) où les Ferrarais se débandent.

<sup>267</sup> *Ibid.*, f°23v.

<sup>268</sup> *Ibid.*, f°53.

<sup>269</sup> « (...) che ogni altra cosa aspettava piu tosto che questa ». *Ibid.*, f°50r.

<sup>270</sup> « (...) colta all'improvviso ». *Ibid.*, f°9v.

l'action militaire pour garantir le succès de l'opération<sup>271</sup>.

Le fait de savoir saisir le moment opportun, l'*occasio*, est également valorisé par l'épisode où Andrea Gritti réussit à reprendre Padoue en profitant d'une faiblesse de la garde à l'une des portes de la ville, suite à l'entrée d'une caravane de chariots de foin **fig.188**<sup>272</sup> : l'intelligence tactique, qu'elle passe par une manœuvre militaire traditionnelle ou bien par un stratagème plus opportuniste<sup>273</sup> est soulignée presque pour chaque épisode. On peut d'ailleurs souligner la présence dans les compartiments les plus mineurs du plafond de la salle du Scrutin qui illustrent les effets des vertus, l'apparition d'une personnification dite par Bardi « Buona Fama » ou « Occasione »<sup>274</sup>.

La maîtrise tactique n'est pas uniquement valorisée pour les situations où elle mène à la victoire, mais aussi dans les cas où elle permet d'éviter la défaite et de se retirer honorablement : dans un épisode monochrome du plafond de la salle du Grand Conseil, Nicolò Pisani **fig.200** arrive à assurer une retraite discrète à ses troupes encerclées par les Génois en créant une diversion grâce à des lampes allumées censées révéler la position de stationnement de son armée tandis qu'il s'éloigne dans la direction opposée avec sa flotte.

S'il n'est que juste que le récit de Bardi dépeigne la nature et le déroulement des opérations militaires, une légère surenchère est sensible dans l'insistance sur la complexité des batailles menées par les Vénitiens et dans la difficulté exceptionnelle de certaines opérations.

---

<sup>271</sup> « La Taciturnità, figurata con la effigie d'un giovanetto, il quale tenendo il ditto della man destra alla bocca, e un pero nell'altra con le sue foglie, è vestito di pelle li lupo piena tutta d'occhi e d'orecchi ». *Ibid.*, f°30r. Cette allégorie n'a pas à notre connaissance fait l'objet d'un commentaire particulier. La peau de loup, pleine d'yeux et d'oreilles, pourrait insister sur la qualité du système d'informations du gouvernement vénitien et fait probablement allusion à son réseau d'ambassadeurs et d'espions militaires. La discrétion de l'animal permet en outre de suggérer la discrétion des préparatifs de l'attaque et l'efficacité de celle-ci. L'attribut végétal reste à éclaircir. Comme pour l'allégorie du Secret présente au côté de Cosme dans la conception de la guerre de Sienne, elle illustre probablement à la fois la capacité politique à décider dans le secret et à agir ensuite militairement rapidement en attaquant par surprise. Sur cette allégorie dans le compartiment florentin, A. Fenech Kroke, « Cosimo I de' Medici et l'idéalisation du prince », *op.cit.*, p. 238.

<sup>272</sup> W. Wolters, *Storia e politica*, *op. cit.* p. 309 : « Andrea Gritti, che fu poi Doge con stratagema di carri carichi di paglia prese una porta di Padoa ».

<sup>273</sup> Malgré leur condamnation théorique et littéraire par l'éthique chevaleresque, les ruses ont toujours fait partie de l'art de la guerre depuis l'Antiquité, étant l'un des meilleurs moyens de gagner la guerre à moindre frais. Voir J.-V. Holeindre, *La ruse et la force : une autre histoire de la force*, *op. cit.* Le pragmatisme, l'intelligence psychologique et matérielle devant une situation sont d'ailleurs des qualités capitales dans l'idéal de prudence qui définit le bon capitaine au XVI<sup>e</sup> siècle, M. Fantoni (dir.), *Il « perfetto capitano » : immagini e realtà (secoli XV-XVII)*, *op. cit.*

<sup>274</sup> Bardi, *Dichiarazione*, f°30r. Celle-ci est illustrée par une « donna nuda, che si ferma sopra una palla, et havendo le ali à i piedi, tiene un braccio da misurare nelle mani, havendo i capelli rivoltati verso la fronte ». La mèche de cheveux à saisir étant traditionnelle pour la figure de l'*Occasio*. La sphère rappelle l'image de la fortune tandis que l'instrument de mesure appelle l'idée de raison et de prudence. Sur cette figure dans le contexte princier, voir P. Morel, « Entre destinée et *occasio* », *op.cit.* et « Virtù, Providence et arcanes du pouvoir dans la salle des Audiences du Palazzo Vecchio », dans *Le miroir et l'espace du prince*, P. Morel (dir.), *op. cit.*, 2012, p. 195-218.

La nature hybride de l'action militaire et notamment la présence de la guerre amphibie, ou disons d'une guerre mixte, appelant à combiner les compétences terrestres et maritimes<sup>275</sup>, est fréquemment mise en valeur<sup>276</sup>. Les deux batailles de Zadar, l'une pendant la Quatrième Croisade en 1203 **fig.177** et la seconde, en 1346 **fig.185**, montrent une scène de combat mixte : Bardi précise pour la scène qui est peinte par Tintoret, que les Vénitiens attaquent « par la mer » et « par la terre »<sup>277</sup>. Il s'agit tout à la fois d'une bataille terrestre, d'une opération maritime de débarquement et d'un assaut de fortifications<sup>278</sup>.

Le nombre d'actions que l'on peut qualifier d'amphibies, telles que les débarquements, les attaques de villes portuaires (Tyr, Zadar, Constantinople, Gallipoli) ou les batailles fluviales (Polesella et Casalmaggiore, Crémone..), conduites en partie sur la rive et en partie dans ou sur l'eau, s'explique par l'histoire particulière de Venise : la conquête d'un empire maritime méditerranéen puis d'un territoire continental dans la plaine du Pô suppose la nécessaire maîtrise de territoires mixtes et de villes côtières, futures bases des comptoirs et des garnisons. Toutefois, cette spécificité de l'histoire militaire de la République est exploitée par les concepteurs du décor qui, à travers ces épisodes, valorisent les compétences transversales des capitaines vénitiens et la mise en œuvre d'art du combat requérant des qualités multiples de la part des soldats.

La louange de la virtuosité militaire qui anime la *Dichiarazione* favorise également la prise en compte d'épisodes remarquables pour la rigueur des conditions de l'affrontement. Bardi insiste par deux fois sur les conditions climatiques difficiles de certaines batailles, qui ne font que rehausser la gloire de la victoire vénitienne. La bataille de 1508 entre les troupes vénitiennes de Giorgio Corner et celles de l'empereur Maximilien a lieu dans les montagnes enneigées de la région de Cadore **fig.190**. Le texte de Bardi comme la toile de Francesco Bassano insistent sur ces conditions extrêmes avec les arbres recouverts de neige et les soldats marchant péniblement sur les pentes de la montagne<sup>279</sup>. De même, l'assaut des murailles de Padoue en 1405 **fig.184** illustre le cas d'une attaque menée de nuit sous une pluie battante :

---

<sup>275</sup> D.J.B. Trim et M.C.Fissel (dir.), *Amphibious warfare, 1000-1700. Commerce, state formation and European Expansion*, Leyde, Brill, 2006, notamment chap. 1 « Amphibious warfare, 1000-1700, Concepts and Contexts », p. 1-50 où les deux auteurs soulignent le traitement trop rare de cette thématique hybride dans les études sur la guerre au bénéfice des guerres purement terrestres ou maritimes (p. 9-13).

<sup>276</sup> On trouve également un certain nombre de batailles uniquement navales (Punta Salvore, Jaffa, Rhodes, Trapani, Lépante...), mais peu de batailles uniquement terrestres.

<sup>277</sup> « per la banda del mare » mais aussi « dalla parte da terra ». Bardi, *Dichiarazione*, f°13v.

<sup>278</sup> La ville de Kotor (Cattaro) est elle aussi « assalit[a] per mare et per terra ». Bardi, *Dichiarazione*, f°14v.

<sup>279</sup> Dans le décor florentin, la victoire contre les Vénitiens dans le Casentino insistait également sur la neige qui recouvrait la province en 1499. G. Vasari, *Ragionamenti*, p. 226. La guerre menée en hiver rehausse encore le prestige d'une victoire obtenue difficilement.

Francesco Bassano met bien en valeur ces conditions difficiles puisqu'un éclair lumineux déchirant le ciel noir laisse entrevoir la silhouette des soldats vénitiens préparant l'assaut. L'épisode permet d'évoquer la discipline et le courage des soldats agissant dans l'obscurité<sup>280</sup>.

Enfin, le plaisir du texte à évoquer des anecdotes techniques des combats, bien au-delà de ce que les peintres pourront montrer dans l'iconographie des peintures, souligne chez Bardi la volonté de promouvoir un discours de nature technique et érudite sur les épisodes de guerre. Lors du récit du second siège de Constantinople, Bardi se laisse aller à une digression : s'appuyant sur Villehardouin, il raconte comment les habitants assiégés ont tenté, devant l'imminence de leur défaite, de détruire l'armée vénitienne en envoyant des vaisseaux enflammés mettre le feu aux navires vénitiens stationnés autour de la ville. Bardi se délecte à raconter comme les Vénitiens ont échappé à un tel danger en mettant leurs mâts en travers et en utilisant des crochets pour couler les navires piégés<sup>281</sup>.

Dans un *exemplum* monochrome du plafond du Grand Conseil, le général vénitien Carlo Zeno **fig.199** s'assure la victoire en faisant tomber sa voile sur le navire adverse prêt à l'abordage prenant ses ennemis au piège. Cette anecdote inattendue par son geste audacieux constitue encore un exemple de scène qui présente un véritable tour de force militaire. L'exploitation politique de la virtuosité militaire apparaît ainsi en creux comme un des enjeux du programme :

Rejoignant les préceptes caractéristiques des arts militaires contemporains, le décor souligne que la bonne gestion des ressources matérielles et humaines, une compréhension fine des situations, l'appel à l'intelligence tactique et à l'imagination assurent selon les cas aux Vénitiens la victoire. Au-delà de la technique du combat, la présence originale des thématiques de la logistique et des ruses de guerre confirme l'ambition encyclopédique du décor dans l'illustration de l'excellence militaire.

### *L'intelligence matérielle*

---

<sup>280</sup> Le décor florentin avec l'assaut des forts de Sienne présente également une importante scène nocturne. Sur la guerre nocturne, voir les réflexions de F. Verrier sur les tensions entre éthique pragmatique et comportement chevaleresque : *Les armes de Minerve, op. cit.*, chap. IV, « Insomnies militaires », p. 181ss. Ses conclusions sont cependant à nuancer car la dénonciation de la guerre nocturne reste en partie une posture, de même que la dénonciation des armes à feu.

<sup>281</sup> Bardi, *Dichiarazione*, f°43v : « messe l'antenna delle Galee per traverso de' legni et fermatigli con altri ripari, valendosi oltra cio di alcuni oncini di ferro con i quali parte de i detti navilii affondarono, et parte non senza qualche pericolo tenutigli discosto dall'armata, si liberarono dal soprastante pericolo ».

Comme on l'a rappelé, depuis l'Antiquité, le champ embrassé par la littérature militaire excède largement le combat et ses manœuvres et examine l'activité de guerre comme un phénomène global<sup>282</sup> : le *De re militari* de Végèce envisage toute la conduite de la guerre depuis le recrutement, en passant par l'entraînement, l'équipement, l'ordre de marche, la castramétation, jusqu'au combat mais traite encore de la dispersion des troupes et du retour à la situation de paix<sup>283</sup>. L'intégration dans les épisodes du décor vénitien de certains motifs logistiques souligne la volonté des concepteurs de présenter la conduite de la guerre en tenant compte des fonctions de support du génie. Les thématiques du ravitaillement, de la logistique, du transport, du campement, entrent dans le dessein encyclopédique des auteurs du programme qui construisent la suprématie militaire vénitienne sur la complémentarité des parties de l'art militaire évoquée dans le décor. Un compartiment monochrome du plafond de la salle du Grand Conseil **fig.201** est spécifiquement consacré à l'évocation du transport par voie de terre des navires vénitiens pour rejoindre le lac de Garde, tenu par la flotte milanaise qui menace alors les possessions vénitiennes de la région de Brescia. La description de Bardi s'y fait enthousiaste :

« Les Vénitiens (...) envoyèrent, en plus des navires fluviaux dont ils disposaient quelques galères alors à Venise : pour cela, ils firent porter quelques galères sur des chariots jusqu'à la région de Vérone, et en ce lieu en profitant de l'occasion, ils les amenèrent à la grande stupeur de l'ennemi jusqu'au Lac. Ils bénéficièrent lors de cette manœuvre d'un vent favorable, si bien que, mises sur les chariots à roues, tandis que le vent poussait les proues des navires, une fois les voiles déployées, ils purent les conduire avec une grande facilité jusqu'au Lac »<sup>284</sup>.

Le caractère extraordinaire de l'épisode, qui suscite le saisissement chez les ennemis par la

---

<sup>282</sup> Voir *supra*, chapitre 1.

<sup>283</sup> Sur la littérature technique antique, M. Formisano, *Tecnica e scrittura : le letterature tecnico-scientifiche nello spazio letterario tardolatino*, *op. cit.* Sur Végèce, voir la récente édition italienne, *L'arte della guerra romana*, éd. M. Formisano, *op. cit.* Voir *supra*, chapitre 1. La logistique est depuis toujours le parent pauvre de l'histoire militaire, cf. *Feeding Mars, Logistics in Western Warfare from the Middle Ages to the Present*, J. Lynn (dir.), Boulder, Westview, 1993, p. 1-27.

<sup>284</sup> « I Vinitiani (...) mandarono oltre i Navilii fluviali che havevano alcune galee a quella volta di Vinegia, et percio fatte portare alcune galee sopra le carra, nella campagna di Verona, et in quel luogo valutisi dell'occasione, le condussero con gran stupore d nimici nel Lago, havendo havuto anco in questo favorevole il vento, percioche, messele sopra de ruotoli, mente il vento tirava verso le poppe di esse, et sipegate le vele facilissimamente le condussero nel Lago ». Bardi, *Dichiarazione*, f°58v. La bataille du lac de Garde elle-même est représentée dans le compartiment adjacent par Tintoret et son atelier. Le décor florentin ne présente pas d'exemple de cette autonomisation du thème logistique : la bataille navale contre Pise illustre certes l'action des navires florentins qui empêchent le ravitaillement de la ville assiégée mais il s'agit surtout pour les concepteurs du décor de trouver un pendant maritime à la tentative de débarquement turc à Piombino. « Pisis obsessis spes omnis recisa », G. Vasari, *Ragionamenti*, p. 226.

rapidité de son exécution, doit créer un étonnement technique chez le spectateur lui-même puisque le compartiment offre l'image paradoxale de navires roulants, montés sur des chariots. La singularité de ce compartiment ressort d'autant plus qu'elle n'est pas associée par Bardi dans son texte à l'action d'un capitaine en particulier, même si les armoiries de Jacopo Antonio Marcello et de Stefano Contarini apparaissent sur la toile et datent l'événement (1439). Avec son sujet original, le compartiment se distingue particulièrement au sein de la série des *exempla* individuels : les autres scènes illustrent chacune une valeur morale : l'épisode paraît incarner une vertu d'intelligence à la fois tactique et matérielle<sup>285</sup>.

Les autres catégories du génie, le ravitaillement et des franchissements d'obstacles, ne sont pas présentés de manière indépendante, mais apparaissent néanmoins dans certains épisodes majeurs du cycle : la première scène du cycle fait une large place aux paniers de pains qui composent toute la réserve de vivres de la communauté vénitienne naissante ; plus tard dans le même siège, dans la bataille du canal Orfano **fig.173**, le motif du pont de tonneaux **fig.173a** construit par les Francs convoque le thème des franchissements d'obstacles, qui trouve logiquement sa place dans tous les traités militaires, la maîtrise de l'espace et de la temporalité de la guerre étant déterminée par la capacité de chaque armée à gérer ses propres déplacements. La description dans la *Guerre des Gaules* du pont sur le Rhin construit par les troupes de César en est le paragon<sup>286</sup>. Le soin avec lequel Andrea Vicentino décrit à l'arrière-plan la dislocation du pont de tonneaux met bien en valeur cette construction qui appartient au catalogue des techniques nécessaires au bon avancement d'une armée en campagne. Cette même thématique apparaît dans les guerres déjà évoquées menées sur le Pô contre les Milanais où l'armée ennemie se barricade sur un pont fortifié fait de barques dans la bataille de Casalmaggiore. Enfin, les machines de guerre, chefs-d'œuvre de l'ingénierie militaire, apparaissent également dans le programme bien que de manière sporadique ; elles sont cependant bien plus nombreuses que dans les autres décors politico-militaires contemporains. La série de catapultes présente au centre de la première scène du cycle **fig.172** et le mangonneau utilisé pour lancer dans le camp adverse un général déloyal dans un compartiment monochrome du Grand Conseil en sont les deux exemples.

---

<sup>285</sup> Pour ce compartiment, Bardi emploie exceptionnellement un titre descriptif : « Modo che fu tenuto nel condurre le galee da Vinegia nel Lago di Gardo » (*Dichiarazione, op. cit.*, f°58v). Bardi explicite le plus souvent la valeur morale illustrée par le compartiment : justice, religion, audace, prudence, munificence, constance et force, constance et religion (*ibid.*, f°57r-62v). Cet épisode est qualifié de « stratagème militaire » qui apparaît donc comme une vertu.

<sup>286</sup> Pour un exemple de discours sur les franchissements au sein d'une réflexion sur l'ordre de marche de l'armée, voir M. Savorgnano, *Arte militare terrestre e maritima, op. cit.*, p. 51. Sur le pont sur le Rhin, voir César, *La guerre des Gaules*.

Le panorama militaire présenté par le décor vénitien d'après 1577 est enfin complété par un dernier trait exceptionnel, l'évocation de la dimension psychologique de la guerre au travers des stratagèmes militaires. Sur la trentaine de batailles que présente le décor vénitien, cinq épisodes<sup>287</sup> – ce qui est loin d'être négligeable – montrent des victoires militaires gagnées grâce à l'intelligence, parfois sans combat. Si on a déjà parlé des ruses utilisées concernant les manœuvres militaires (fausse retraite, ruse technique..), deux épisodes de ruse de nature psychologique se distinguent lors des premières scènes pariétales du cycle.

Dans le siège de Rialto **fig.172**, le doge joue son va-tout avec un stratagème risqué : il fait lancer les dernières réserves de pain dans le camp ennemi pour faire croire à l'empereur Pépin que la ville dispose encore de grandes réserves. Il provoque la bataille décisive qui laisse une chance aux Vénitiens d'échapper à la défaite annoncée que la poursuite du siège leur réservait<sup>288</sup>. L'apparente inégalité du rapport de force, qui est favorable à Pépin, fait baisser la prudence du commandant adverse qui, sûr de sa supériorité, ose tenter le hasard de la bataille, alors que sa position d'assiégeant lui assurait une victoire aisée.

Durant le siège de Tyr **fig.175**, un stratagème inventé par les Vénitiens permet également de provoquer la reddition de la ville au moment où une armée de secours est en route pour venir soutenir la cité assiégée par les Croisés et les Vénitiens. Le doge vénitien Domenico Michele, après l'interception d'un pigeon voyageur envoyé par l'armée de soutien, fait truquer le message : l'annonce d'une arrivée rapide des secours suivie d'une exhortation à soutenir un dernier effort est changée en un message pessimiste de retard leur conseillant une reddition honorable. Le moral des assiégés, largement affaibli par la missive, les conduit à se rendre immédiatement, ce que montre déjà l'arrière-plan de la toile de l'Aliense avec l'ouverture des portes de la cité imprenable par la force<sup>289</sup>.

---

<sup>287</sup> A la fois dans les histoires principales et dans les compartiments consacrés à un haut fait individuel.

<sup>288</sup> Bardi, *Dichiarazione*, f°7r : Pépin aurait réussi si « *suplendo con gli'istrattagemmi militari alla presente fortuna, [i Vinitiani] non havessero violentati i Francesi naturalmente impatienti nel prorogare la fortuna delle battaglia, a commetter la giornata navale, sommamente desiderata da loro* ». L'analyse militaire et psychologique est ici particulièrement fine : Pépin pense pouvoir légitimement l'emporter parce que ses troupes sont bien plus nombreuses, ce qui le détermine à lancer un assaut bien que le siège d'attrition ait été une stratégie bien plus sûre pour sa victoire, « *gli pareva di poter legittimante sperare di conserguire la vittoria, credendo forse che la virtù de i pochi non fosse per se stessa bastante a resistere all'impeto et alla furia de i molti* ». *Ibid.* 7v.

<sup>289</sup> Si la composition d'Antonio Aliense met davantage en valeur le doge lors d'un discours adressé à ses alliés auxquels il prouve la fidélité et la « *candidezza* » vénitienne (Bardi, *Dichiarazione*, f°11r), la suite du siège et ce stratagème sont bien présents dans l'iconographie de la scène : le pigeon messenger apparaît, bien que peu visible, au-dessus des troupes alliées des Vénitiens en haut à droite de la toile.



Ces deux stratagèmes, le jet des pains et l'interception de l'oiseau messager, renforcent la part de l'intelligence psychologique dans la tactique militaire et enrichissent encore le réseau des thématiques militaires latentes dans le programme. L'insistance inédite sur les *strattagemmi* ou *inganni* militaires s'inscrit dans une longue tradition de la culture de la guerre qui existe depuis l'Antiquité comme une branche particulière de la littérature tactique, la littérature de stratagème<sup>290</sup>. D'origine grecque puis repris à Rome, ces écrits, notamment ceux de Polyen et de Frontin<sup>291</sup>, se composent de recueils d'anecdotes historiques qui fournissent des exemples de ruses pour différents cas de figures (le transport, le combat, le siège) : la ruse témoigne de l'usage de l'intelligence et de la raison et apparaît à ce titre comme une forme de guerre proprement humaine, plus évoluée que le simple emploi de la violence, qui serait commune à l'homme et à l'animal<sup>292</sup>. L'usage de la ruse, loin d'être immoral, comme dans le discours médiéval chevaleresque, apparaît dans l'Antiquité comme à la Renaissance, comme l'incarnation d'une bonne pratique de la guerre fondée sur l'exercice de la pensée. Cette tradition littéraire des stratagèmes est revivifiée au XVI<sup>e</sup> siècle par l'insertion fréquente de quelques ruses dans les manuels d'art de la guerre mais également la production de quelques ouvrages autonomes comme celui de Bernardino Rocca, *Imprese, stratagemmi et errori militari*<sup>293</sup>. La présence de l'ouvrage de Frontin dans la bibliothèque de Giacomo Contarini atteste bien que cette tradition d'érudition historique et littéraire pour les épisodes de stratagèmes du programme est à l'arrière-plan des épisodes du programme<sup>294</sup>.

Notre lecture approfondie des thèmes militaires du programme vénitien montre une large réactivation des catégories, des domaines, et *topoi* principaux de la littérature militaire

---

<sup>290</sup> J.-V. Holeindre, *La ruse et la force : une autre histoire de la force*, op. cit., sur la ruse dans l'Antiquité grecque et romaine, p. 97-109 et 155-173 ; pour sa postérité dans la théorie militaire de la Modernité, p. 203-243. Il rappelle cependant que Xénophon distingue « ruse » et « stratagème », le « stratagème » est tout le savoir nécessaire au stratège et la ruse n'en est donc qu'une partie. Ici nous ne reprenons pas cette distinction.

<sup>291</sup> Frontin, *Les Stratagèmes*, éd. P. Laederich, Paris, Economica, 1999. Il distingue dans les trois premiers livres les ruses qui concernent les opérations qui précèdent la guerre, celle qui interviennent durant la bataille, et celles qui servent aux sièges.

<sup>292</sup> B. Rocca, *Imprese, stratagemmi et errori militari*, Venise, 1566, I, p. 3, « Fraude è giovevole a vincere il nimico ». Valère-Maxime le soutenait déjà : « illa vero pars egregia et ab omni reprehensione procul remota, cuius opera, quia appellatione uix apte exprimi possunt, Graeca pronuntiatione strategemata dicuntur. » : « Mais voici maintenant une ruse d'une qualité supérieure et absolument irréprochable : ses effets, faute d'un mot latin parfaitement adéquat, s'expriment au moyen du mot grec de *stratagème* ». (*Faits et dits mémorables*, VII, 4).

<sup>293</sup> *Ibid.* Sur Rocca, voir J.-V. Holeindre, *La ruse et la force : une autre histoire de la force*, op. cit., p. 215-220. La valorisation de la ruse est un indice du caractère humain de la guerre.

<sup>294</sup> Ces deux stratagèmes principaux reprennent des exemples précis cités par Frontin et attribués aux Romains : la mise en valeur spectaculaire de la première ruse des pains dans l'épisode initial peint par Vicentino est ainsi très probablement une reprise consciente de l'épisode de l'histoire romaine du siège par les Gaulois où les Romains jettent également le pain sur les ennemis pour les tromper quant à la quantité de leurs ressources. Le fait que les ennemis soient également des Francs dans la scène du programme pourrait avoir motivé le choix de cette ruse. Frontin, op.cit., p. 197-198. Le stratagème de la colombe est quant à lui également rapporté par Frontin. Frontin, op.cit., p. 197-198.

contemporaine, appuyée sur une récupération des écrits antiques sur la guerre. Le récit historique vénitien tisse tout au long du récit de l'histoire de l'État un panorama complet de l'art de la guerre maîtrisé par les capitaines vénitiens depuis les origines jusqu'à l'époque contemporaine. Ce portrait complet de la pratique de la guerre vénitienne dessine une conception propre à l'humanisme militaire où la compétence tactique, la maîtrise logistique et l'usage de la force sont aussi nécessaires que l'intelligence pratique et psychologique.

### **C. Vers une encyclopédie militaire : le décor-somme**

L'étude thématique de la part militaire des programmes a montré comment les équipes de concepteurs avaient tenté de mettre en place un large panorama de l'activité guerrière. Celui-ci est fondé à Florence (et à Venise dans une moindre mesure) sur la variété des typologies d'opération et sur l'évocation des multiples parties de l'art de la guerre (Venise). Les deux programmes tendent ainsi à afficher un certain *encyclopédisme* militaire, qui est à la fois synchronique et diachronique. Puisqu'il s'agit de décors historiques, les deux cycles présentent un spectacle des manières de faire la guerre aux différentes époques qu'ils représentent. La variété militaire mise en œuvre dans le programme sollicite un regard informé sur les pratiques anciennes et modernes de la part des spectateurs.

#### **1) Guerre ancienne, guerre moderne**

Dans le décor florentin, la recherche d'une certaine exhaustivité militaire passe, comme étudié précédemment, par la complémentarité opérationnelle progressivement mise en place entre les trois grandes scènes des parois. Ce panorama qui associe guerre terrestre, navale et obsidionale s'approfondit grâce au parallèle historique et militaire proposé entre les deux parois, illustrant d'un côté la guerre de Sienne tout récente, et de l'autre la guerre de Pise, plus ancienne d'une cinquantaine d'années.

La capacité du décor à présenter une encyclopédie historique de la manière de se battre s'inscrit dans le mouvement récent d'historicisation de la pratique militaire qui naît au début du XVI<sup>e</sup> siècle et va croissant tout au long du siècle dès lors que les pratiques militaires ne sont plus pensées comme des invariants mais comme des formes culturelles et sociales particulières qui correspondent à un temps et à une société donnés<sup>295</sup> : la littérature militaire devient alors

---

<sup>295</sup> V. Ilari, « Imitatio, restitutio, utopia : la storia militare antica nel pensiero strategico moderno », *Guerra e diritto nel mondo greco e romano*, M. Sordi (dir.), Milan, Vita e pensiero, 2002, p. 269-381.

« une analyse historique des formes successives prises par l'organisation des armées et des ordres de bataille »<sup>296</sup>.

La conscience de l'évolution des pratiques favorise dans le cadre de grands décors narratifs le désir chez les commanditaires, et ici, on peut le penser, chez Cosme et les hommes de sa cour, de voir se refléter leurs connaissances pratiques et techniques de l'historicité de l'art de la guerre par la mise en contraste de périodes différentes. La vision diachronique de la guerre que propose le décor alimente un double plaisir pour un regard informé sur les pratiques représentées : un effet de réel est tout d'abord suscité par les scènes contemporaines où le peintre représente costumes, objets et armes que les spectateurs connaissent, possèdent, revêtent ou manient, et dont les usages et la matérialité leur sont familiers<sup>297</sup>. Le face-à-face avec une guerre plus ancienne, dont l'art militaire est désormais dépassé, renforce dans un deuxième temps ce plaisir contemporain de la reconnaissance par l'exercice d'un regard historique sur les anciennes techniques de combat. Le peintre fait ressortir certaines pratiques dont la pertinence ou l'efficacité a pu depuis être remise en cause, ou certains équipements tombés en désuétude suite à l'évolution de la technologie et de la tactique militaires. La réflexion et le goût archéologique sur la *res militaris* peut s'exercer.

Le « soin exquis »<sup>298</sup> dont Vasari fait preuve dans la préparation de ces scènes de guerre passe par l'attention à la vraisemblance et à l'exactitude du costume militaire et des accessoires de la guerre<sup>299</sup>. Le prince Francesco commente avec enthousiasme l'actualité des costumes de la guerre de Sienne : « je vous sais gré de vous adapter aux époques, car vous avez peint beaucoup d'armures et d'habits militaires que l'on utilise encore aujourd'hui »<sup>300</sup> tandis que pour la guerre de Pise, les soubrevestes et les larges coiffures sont faites « comme on en portait alors selon l'usage de l'époque »<sup>301</sup>. Presque pour chaque épisode de la guerre de Pise, les équipements sont désignés comme les habits de leur temps, les Suisses de la bataille de Vicopisano sont « vêtus de leur costume traditionnel »<sup>302</sup>. Les salades et bourguignottes, les

---

<sup>296</sup> H. Drévilion, *L'individu et la guerre, op. cit.*, p. 18.

<sup>297</sup> Voir à cet égard les réactions du prince Francesco dans les *Ragionamenti* de Vasari.

<sup>298</sup> « Esquisita diligenza ». G. Vasari, *Ragionamenti, op.cit.*, p. 225.

<sup>299</sup> La réduction parfois trop rapide de Vasari à un style maniériste très orné, n'empêche donc pas par ailleurs un réalisme attentif à certains objets. Les habits à l'antique servent premièrement à « esprimere tacitamente quel tempo » c'est-à-dire à situer dans le temps les différents épisodes qui vont de l'époque romaine jusqu'à 1555. (*Ibid.*, p. 223).

<sup>300</sup> « mi piace che vi andate accomodando a' tempi, con avere ritratte molte armadure et abiti che si usano ne' nostri tempi ». *Ibid.*, p. 230. Nous traduisons.

<sup>301</sup> « secondo il costume di que' tempi e come stava allora appunto ». *Ibid.*, p. 225. Même réaction de Francesco à propos de la bataille contre les Goths au V<sup>e</sup> siècle : « Mi piace che, trattando di cose antiche, vi siate ingegnato di rappresentarci figure con abiti antichi, il che ha molta proporzione, oltre al diletto dell'occhio ». *Ibid.*, p. 221.

<sup>302</sup> « vestiti secondo il loro costume ». *Ibid.*, p. 225.

bérets, et les casques pointus de la bataille de Cascina s'opposent aux morions qui, dans la guerre de Sienne, témoignent d'une standardisation mais aussi d'une simplification formelle des défenses de tête. Les cuirasses musculeuses à l'antique, très visibles, et évidemment anachroniques, servent à différencier nettement la guerre de Sienne moderne et la guerre de Pise, plus ancienne<sup>303</sup>. Dans les grandes scènes de prises de ville, Vasari prend la peine de mettre en miroir deux soldats portant des armes de trait afin de montrer l'évolution militaire intervenue en l'espace de cinquante ans dans l'équipement des fantassins : l'arquebusier au centre de la prise des forts de Sienne **fig.169e** marque la différence avec son « ancêtre », un arbalétrier présenté de dos au sein du siège de Pise **fig.163b**.

L'arrière-plan de l'armée florentine dans cette même fresque cherche de même à proposer un synthèse visuelle de l'armement des fantassins à la fin du XV<sup>e</sup> siècle : dépassant derrière le personnage du *condottiere* Vitelli, arbalètes, hallebardes, piques, mais aussi guisarmes **fig.163a** (et même une chauve-souris un peu plus sur la droite de l'image), illustrent la variété de l'équipement des piétons avant l'uniformisation de l'infanterie au milieu du XVI<sup>e</sup> siècle, et la diffusion de l'association entre formation régulières de piquiers et manches d'arquebusiers – ce qu'on repère bien dans la bataille de Scannagallo.

De même, l'opposition entre les deux parois montre le basculement de l'équilibre des forces dans les batailles de champ : la prédominance de la cavalerie qui se voit dans la *Bataille de Torre San Vincenzo* **fig.165** avec un combat de fantassins qui s'esquisse à l'arrière-plan, est bouleversée par l'avènement d'une infanterie bien plus nombreuse visible au centre de la *Bataille de Scannagallo* **fig.169**, même si le combat des deux cavaleries intervient bien au premier plan.

L'historicisation des techniques et des costumes militaires construit le décor vasarien comme une encyclopédie visuelle des pratiques de la guerre ancienne et moderne et comme un précis illustrant ces récentes évolutions. À l'exhaustivité typologique des scènes s'ajoute donc le parallèle entre guerre déjà ancienne et guerre contemporaine qui montre le passage d'une période de transition et d'expérimentation militaire au début du siècle à un modèle d'organisation des troupes au milieu du *Cinquecento* qui annonce le modèle militaire de l'âge classique<sup>304</sup>.

Les témoignages anciens sur la galerie des batailles de l'Escorial qui présente, tout comme le décor florentin, une symétrie entre une guerre ancienne (la bataille de la Higuera) et

---

<sup>303</sup> Voir *infra*, chapitre 5.

<sup>304</sup> H. Drévilon, *L'individu et la guerre, op.cit.*, chap. 2.

**fig.76** et une guerre récente (la campagne de Picardie de 1557) **fig.293-294**, de part et d'autre de la même salle, soulignent combien les contemporains étaient sensibles à cette diversité historique et militaire entre des parties distinctes d'un même décor<sup>305</sup>. Le père Sigüenza, un des premiers historiens du monastère espagnol, met en relief dans son commentaire la complémentarité entre épisodes plus anciens et épisodes récents, témoignant du plaisir du spectateur à voir la mise en confrontation des techniques militaires, caduques et actuelles : « de l'autre côté (...), la prise de Saint-Quentin (...) où est peinte une manière de faire la guerre assez différente »<sup>306</sup>. Le propos postérieur de Francisco de los Santos développe la même idée : « de l'autre côté, correspond la peinture, également à fresque, de la prise de Saint-Quentin, dans laquelle on voit un autre mode de faire la guerre, avec des piques, des corselets, des arquebuses, de l'artillerie et des engins de feu »<sup>307</sup>. La diversité chronologique des scènes offre un plaisir visuel qui relève de la *varietas* mais aussi de l'application d'un regard savant sur le décor, ce comparatisme militaire permet que « por todas partes halle la curiosidad nuevo estudio, y divertimento »<sup>308</sup>. La galerie offre une somme militaire pour le spectateur qui est l'expression visuelle de la puissance souveraine du commanditaire et de la modernité de ses propres troupes. À Florence, le caractère encyclopédique du décor, permis par cette philologie militaire, soutient de la même façon, le propos politique de constance de la puissance militaire, et en même temps, opère avec les épisodes plus récents la promotion de la modernisation contemporaine de l'armée toscane.

---

<sup>305</sup> La comparaison entre le décor florentin de la salle des Cinq-Cents et la *Sala de Batallas* de l'Escorial se justifie par la similitude structurelle : la salle espagnole oppose elle aussi sur les deux parois principales une guerre récente, mais dépassée dans ses techniques (la bataille de la Higuera en 1431) et une guerre contemporaine menée par le commanditaire du décor lui-même (la campagne de Picardie de 1557-1558 que Philippe II remporta contre le roi de France Henri II). Cette campagne récente illustre évidemment la bataille de Saint-Quentin (10 août 1557) à l'origine de la construction de l'Escorial et de la dévotion particulière du roi à saint Laurent, dont la fête est célébrée ce jour-là. Cette bataille est un des succès majeurs de Philippe II, présent en personne, tandis que la bataille de la Higuera est une manière pour le roi de faire allusion à la lutte de la monarchie espagnole, le roi Jean II Trastamare, contre l'infidèle et renvoie plus généralement à la lutte contre l'islam. Sur les petits côtés de la galerie sont illustrés deux épisodes de la guerre des Açores (1582-1583) qui évoquent l'intégration du Portugal à la couronne d'Espagne. Cf. F. Checa, *Felipe II mecenas*, Madrid, Nerea, 1992, p. 366-367. Comme dans le décor florentin, les différentes parois de la salle illustrent les trois typologies militaires principales, bataille terrestre (la Higuera), navale (deux scènes des Açores) et siège (multiples opérations dans la campagne de Picardie). À l'instar de Vasari, les témoignages des premiers historiographes du palais-monastère, soulignent que les scènes sont complémentaires : les scènes des Açores « donde se ve tambien el modo de pelear en el agua, y la forma viva de aquellos grandes vasos con que se anda en ella » répondent bien aux scènes terrestres adjacentes. Sigüenza cité dans Javier Campos y Fernández de Sevilla, « Los frescos de la Sala de Batallas », dans *id* (dir.), *El monasterio del Escorial y la pintura*, op. cit., p. 165-209, citation p. 187. Nous soulignons. L'article propose la publication des documents relatifs à la galerie (p. 186-192).

<sup>306</sup> « Al otro lado (...) la toma di San Quintín (...) aquí se diseña otro género de milicia harto diferente ». *Ibid.*, p. 187. Nous soulignons.

<sup>307</sup> « Al otro lado (...) corresponde pintada también al fresco la Toma de San Quintín, en que se diseña otro género de Milicia con Picas, Coseletes, Arcabuzes, Artillerías, Fuegos ». *Ibid.*, p. 188. Nous soulignons.

<sup>308</sup> *Ibid.*, p. 190.

## 2) *La Bataille de Zadar de Tintoret : un panorama militaire*

La mise en scène d'un panorama militaire des techniques de guerre anciennes et modernes est illustré dans le décor vénitien par la complémentarité entre certains épisodes médiévaux et d'autres plus récents qui font preuve d'une volonté sensible de différencier les équipements des deux périodes. Cependant le souci d'historiciser les pratiques militaires n'est pas comme dans le décor florentin un enjeu esthétique majeur pour les artistes qui maintiennent parfois une certaine indétermination historique<sup>309</sup>.

Une toile exceptionnelle dans le cycle incarne la tension en germe dans le programme vénitien vers une représentation exhaustive de la pratique militaire. *La Bataille de Zadar* **fig.185** peinte par Tintoret au milieu des années 1580, propose une iconographie militaire qui va bien au-delà de la simple représentation du fait d'armes qu'il s'agit initialement d'illustrer. Dans cette immense composition de dix mètres de long, l'artiste offre une synthèse de tous les types de combats et des genres de troupes que l'on peut trouver dans une scène de guerre<sup>310</sup>. La toile est à cet égard révélatrice des ambitions artistiques de Tintoret qui, à travers cette bataille-somme, achève d'imposer sa maîtrise sur le sujet militaire qu'il a déjà plusieurs fois traité dans le décor des deux salles<sup>311</sup>. Ridolfi au siècle suivant parle avec justesse d'« une des plus œuvres les plus érudites qu'il ait peintes »<sup>312</sup> et souligne le caractère savant de l'image qui déploie un panorama militaire d'une diversité rare.

L'événement illustre la bataille par laquelle l'armée vénitienne, commandée par Marco Giustiniano, Andrea Morosini et Simon Dandolo, met fin en 1346 à la septième rébellion de la

---

<sup>309</sup> Dans les scènes médiévales, les signes d'ancienneté se limitent à la présence de casques arrondis et de tuniques de côtes de mailles, et de la mise au premier plan de quelques arbalètes, notamment dans les deux prises de Constantinople et dans la bataille navale de Punta Salvore. Domenico Tintoretto est ainsi un des seuls à bien essayer de mettre en valeur au premier plan des personnages habillés avec des costumes qui marquent un décalage chronologique. La bataille de Lépante met en avant les armes à feu telles que les arquebuses des Chrétiens auxquels les Turcs n'opposent que des arcs.

<sup>310</sup> Malgré son originalité, le tableau a été étonnamment peu étudié et les études sur les scènes de guerre à la Renaissance lui accordent rarement une place prépondérante. M. Pittaluga soulignait pourtant son caractère exceptionnel dans son article : « L'attività del Tintoretto in Palazzo Ducale », *L'Arte*, 25, 1922, p. 76-99, part. p. 91-93. Plus que d'un point de vue iconographique, le tableau a surtout été étudié d'un point de vue stylistique, par ex. P. Rossi, *Tintoretto. Opere sacre e profane*, II, Venise, Alfieri, 1982, Notice, p. 227. J. Delaplanche la place en conclusion du chapitre sur la bataille au XVI<sup>e</sup> siècle en montrant qu'elle recueille les héritages narratifs et plastiques des recherches des artistes renaissants sur le sujet guerrier. *Peindre la guerre, op. cit.*, p. 66-69.

<sup>311</sup> On peut d'ailleurs penser que l'ambition iconographique extrême de cette toile a été suscitée chez Tintoret par la disparition de sa bataille de Lépante peinte juste après l'événement et disparue en 1577. Cf. *infra*, chapitre 7.

<sup>312</sup> « Una delle più erudite fatiche, che egli dipingesse ». C. Ridolfi, *Le Maraviglie dell'arte*, « Vita del Tintoretto », Venise, Filippi Editore, 1994, p. 72-74, ici p. 72. Voir le texte en annexe.

ville dalmate contre l'autorité vénitienne<sup>313</sup>. Le siège de la ville se complique par le renfort de l'armée hongroise venue en soutien des habitants rebelles. Les sources employées par les rédacteurs du programme soulignent l'âpreté du combat et sa complexité, avec une bataille mixte, menée sur terre et sur mer, contre les Hongrois mais aussi contre les fortifications de la ville littorale<sup>314</sup>.

Tintoret réunit au sein de la même image les trois types d'actions militaires : autour de la bataille terrestre qui occupe la majorité du champ pictural, se greffent au fond à droite **fig.185b**, une opération de débarquement des troupes vénitiennes qui viennent en renfort, et au premier plan une opération d'assaut **fig.185a**, où les Vénitiens tentent d'escalader une muraille à l'aide de nombreuses échelles<sup>315</sup>. La bataille terrestre, largement privilégiée, offre à elle seule une gamme quasiment complète des techniques et du personnel des guerres médiévales et renaissantes : cavaliers, lourds ou légers, fantassins (archers, arquebusiers, piquiers) mais encore artilleurs et sapeurs<sup>316</sup>. Même les rameurs de la flotte vénitienne sont évoqués avec le personnage de l'angle inférieur gauche **fig.185j** qui, bien qu'appartenant à la chiourme des galères, se retrouve à jouer le rôle de sapeur<sup>317</sup>. Ridolfi, émerveillé, décrit bien la toile comme « un fait d'arme terrestre, rempli d'une multitude de choses »<sup>318</sup>, suggérant l'impression de foisonnement de la scène qui repose sur la variété concertée des troupes et de leur armement.

Au sein des groupes de soldats faisant masse, la variation discrète et ponctuelle des armes vient compléter le spectacle d'une guerre totale qui embrasse l'ensemble des techniques militaires, présentes et passées. Dans les compagnies d'archers **fig.c**, chaque arme est d'une

---

<sup>313</sup> Le programme court cite comme source la chronique de Giulio Feroldo et l'histoire de Venise de Marcantonio Sabellico. Cf. W. Wolters, *Storia e politica, op. cit.*, p. 301.

<sup>314</sup> Bardi, *Diachiarazione*, f°13-14..

<sup>315</sup> L'épisode représenté sur la marge gauche de l'image est relativement difficile à interpréter sur le plan narratif. La scène d'assaut est extrêmement sombre et l'iconographie choisie par Tintoret ne suit pas le récit des textes sources : Sabellico parle d'un fortin construit par les Vénitiens mais attaqué par les Hongrois, mais ici, il semble que les assaillants soient plutôt les Vénitiens. C'est probablement pour créer une densité dramatique supérieure et une plus grande variété militaire des actions que Tintoret a rajouté au premier plan une scène d'assaut.

<sup>316</sup> Le personnage à demi nu dans l'angle inférieur gauche évoque de manière assez inédite le travail des sapeurs dans la guerre de siège. Les techniques de sapes et de mines sont toujours évoquées et théorisées dans la littérature militaire et les illustrations des traités techniques, comme celui de Taccola au XV<sup>e</sup> siècle en témoigne. Toutefois ces personnages de sapeurs n'apparaissent presque jamais dans l'iconographie en raison probablement de l'ignominie sociale de ces soldats. Caractérisés par leur activité matérielle et non directement combattante, ces figures techniciennes restent en dehors de la glorification idéologique de la guerre, ce que Tintoret choisit ici de faire de façon remarquable au premier plan. Sur la pose de ce personnage, cf. chap. 6 *infra*. À notre connaissance, le seul exemple de l'iconographie de ce type de soldat est le tableau original de Peeter Snayers qui est portrait d'un poseur de mines. *Portrait d'Antonio Servas, caporal et poseur de mines*, 1623, Madrid, Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, inv. 689, reproduit dans V. Van de Kerckhof (dir.), *Le peintre et l'arpenteur, Images de Bruxelles et de l'ancien duché de Brabant*, cat. exp. Bruxelles 2000, Tournai, Renaissance du Livre, 2000, p. 38.

<sup>317</sup> P. Lafille, « Nouvelles hypothèses sur le décor du palais des Doges », *op. cit.*, p. 95.

<sup>318</sup> « un fatto d'armi campale (...) ripien(o) di tante cose ». C. Ridolfi, *Le Maraviglie dell'arte*, « Vità del Tintoretto », Venise, Filippi Editore, 1994, p. 74.

couleur différente et un arbalétrier<sup>319</sup>, placé en retrait de la section, vient enrichir le panorama des armes de jet, complété à l'arrière-plan par la présence d'arquebusiers, évidemment anachroniques, qui débarquent des vaisseaux vénitiens. Les armes d'hast présentées aux différents plans de l'image reçoivent elles aussi un traitement exceptionnellement diversifié : les cavaliers en armures complètes emploient de manière traditionnelle des lances lourdes pour la charge, tandis que les fantassins armés de piques résistent aux cheveu-légers hongrois à l'arrière-plan à gauche. Au premier plan, Tintoret introduit même deux armes longues à la morphologie plus rare qui constituent des détails exceptionnels dans l'échantillon d'équipement militaire représenté : la lame immense d'une corsèque brisée **fig.185e** gît à côté des deux cadavres nus de la marge droite<sup>320</sup>, tandis qu'un jeune fantassin en tunique bleue **fig.185f** porte un *brandistocco* à la hampe cloutée<sup>321</sup>. Les points de métal scintillants de ce manche créent une vibration visuelle qui renforce la visibilité de l'arme. À ces armes de guerre peu représentées s'ajoutent aussi la présence des outils utilisés en contexte militaire avec la pioche brandie par le sapeur au premier plan et les nombreuses échelles d'assaut<sup>322</sup>. Enfin l'artillerie et les armes à feu sont également illustrées par un échantillon représentatif de techniques : non loin du rivage, s'aperçoit l'artillerie lourde des Hongrois **fig.185b**, évidemment inadaptée au contexte historique du XIV<sup>e</sup> siècle, abandonnée par ses servants qui sont massacrés par les arquebusiers vénitiens (eux aussi anachroniques). On aperçoit se détacher sur le ciel sombre la trace rougeoyante des projectiles enflammés **fig.185c** (simples boulets chauffés au rouge ou bien engins explosifs ?)<sup>323</sup>.

La scène présente donc un équilibre précaire entre un respect au premier plan d'une certaine vraisemblance historique et l'apparition au second plan d'armes ou de soldats postérieurs à l'époque de l'épisode : la prédominance du nombre d'archers, importants au XIV<sup>e</sup> siècle, sur les piquiers (qui apparaissent plus tardivement) parmi les fantassins, et le rôle de la cavalerie lourde illustrent au centre de la scène des troupes qui évoquent la guerre

<sup>319</sup> La longueur de l'arbrier de son arme est remarquable et montre à nouveau que Tintoret cherche à singulariser les armes.

<sup>320</sup> La lame présente une morphologie intermédiaire entre la typologie du *brandistocco* et celle de la chauve-souris. Cf. J. Waldman, *Hafted weapons in medieval and Renaissance Europe : the evolution of European staff weapons between 1200 and 1650*, Boston, Brill, 2005, p. 177-182.

<sup>321</sup> *Ibid.*

<sup>322</sup> La gravure contemporaine de Stradano *Arma* (fig. 296) qui illustre une allégorie de la guerre avec une figure féminine entourée d'objets militaires laisse ainsi autant de place aux outils utiles à la conduite de la guerre qu'aux armes proprement dites. Tout le côté droit du sol est recouvert d'objets qui évoquent les activités de terrassement, de déblaiement et de fortification.

<sup>323</sup> La volonté de montrer les armes comme un catalogue complet pourrait évoquer également la structure de lexique que revêtent certaines parties des traités militaires où les armes sont énumérées : Valturio, dans le *De re militari*, occupe ainsi les livre 8 à 10 à une liste des types de combattants, des types de formations, des enseignes et des grades militaires, des armes défensives et offensives, et enfin des machines.



médiévale. Toutefois l'introduction des armures de plates est déjà une anticipation des formes postérieures de défense corporelle, tout comme l'artillerie mobile, montée sur des affûts à roues, et dont les pièces calibrées ne correspondent pas aux bombardes ou aux veuglaires qui sont en usage à l'époque. L'apparition des arquebusiers **fig.185g**, tout à l'arrière-plan, dénonce de toute façon le choix d'un panorama diachronique de la guerre, bien que les troupes les plus en vue maintiennent dans un premier temps une adéquation relative à la date de l'événement illustré.

Un panorama si complet des forces militaires et le travail d'originalité morphologique sur certaines armes témoigne de la part du peintre d'une ambition encyclopédique qui s'appuie sur une recherche de documentation et un jeu de variation sur les *realia* de la guerre. Dans cette perspective, un motif iconographique singulier reste problématique et n'a, à notre connaissance, pas été commenté. Quasiment au centre de la scène au tout premier plan, en partie dissimulé par un grand étendard rouge brisé, se laisse deviner une machine de guerre **fig.185d** relativement puissante, montée sur un affût et apparemment destinée à lancer des flèches de très grande taille, étant donné le projectile placé sur celle-ci<sup>324</sup>. L'engin laisse perplexe dans la mesure où la mécanique de mise en action de la machine n'est pas représentée. La mèche immense qui repose sur le corps de la machine semblerait indiquer un déclenchement par le feu, mais aucun mécanisme de chambre n'est figuré et la flèche n'est pas insérée dans un canon<sup>325</sup>. Cette machine, si elle complète bien le catalogue des instruments de guerre présent de la toile, paraît donc incomplète. On ne peut que proposer quelques hypothèses prudentes : une apparence de repentir sur l'avant de l'arme qui semble dessiner l'extrémité d'un canon pourrait indiquer qu'il s'agissait à l'origine d'une pièce d'artillerie sur affût que Tintoret s'est décidé à modifier pour ne pas placer au premier plan un arme à feu aussi anachronique, remplaçant le projectile par une flèche de près de deux mètres.

Autre possibilité, plus riche sur le plan interprétatif : cette machine puissante, malgré son défaut de conception mécanique dans l'image, pourrait chercher à évoquer, au-delà de la précision technologique, les balistes antiques et faire référence à l'inventivité des ingénieurs militaires dans le domaine des machines d'attaque. Les dessins qui illustrent le traité de guerre de Valturio à la fin du XV<sup>e</sup> siècle<sup>326</sup> ou bien certains dessins célèbres de Léonard appartiennent à cet imaginaire fécond de la machine de guerre qui oscille entre projet effectivement réalisé et

---

<sup>324</sup> Ridolfi parle dans sa description de la toile d'une machine pour abattre les murailles (« vi è drizzata una gran macchina per lo abbattimento »), mais il s'agirait plus de la tour d'assaut qui se distingue mal sur la marge gauche de la toile. C. Ridolfi, *Le Maraviglie dell'arte*, « Vita del Tintoretto », *op. cit.*, p. 73.

<sup>325</sup> Si l'on envisage une propulsion mécanique – en concevant cette arme comme une sorte d'immense arbalète – il y manque un arc et des cordages aptes à recevoir la torsion capable, une fois relâchée, de provoquer la détente de l'arme.

<sup>326</sup> R. Valturio, *'De Re militari' : umanesimo e arte della guerra tra Medioevo e Rinascimento*, *op. cit.*

fantasme technologique de l'instrument de destruction<sup>327</sup>. La machine évoque, certes à une échelle moindre, l'immense arbalète dont Léonard a laissé un dessin<sup>328</sup>. Les collections de Giacomo Contarini qui comportaient des maquette de modèles mécaniques, - même si les éléments connus de son inventaire laissent plutôt penser à des maquettes sans destination militaire -, et sa bibliothèque, comprenant les ouvrages classiques de l'art de la guerre, parfois illustrés de machines plus ou moins vraisemblables, pourraient avoir nourri cet imaginaire de la machine chez le peintre, d'autant que l'on sait que Tintoret avait, à quelques reprises au moins, participé à des réunions chez lui, comme en témoigne Ridolfi<sup>329</sup>. Si l'arme reste donc partiellement mystérieuse, elle permet à Tintoret de renforcer un jeu de reconnaissance et de surprise avec le spectateur, puisqu'il s'agit d'une arme originale, en partie cachée dans l'image, qui offre à celui qui la repère l'occasion d'un étonnement technologique et d'une possible réflexion historique<sup>330</sup>.

Le tableau de Tintoret témoigne de la conception érudite du décor militaire que les commanditaires vénitiens devaient avoir : l'exhibition démonstrative de la puissance de l'armée vénitienne, immédiatement lisible dans l'image, se double d'une possible lecture analytique de la scène de guerre où chaque objet est caractérisé<sup>331</sup>. Le travail érudit sur les armes et sur le personnel guerrier, par la mise en mouvement de l'ensemble, permet à Tintoret de proposer une bataille aux dimensions cosmiques, qui se veut presque une allégorie de la guerre. La disparition presque systématique de l'ennemi hongrois, à peine visible dans l'image<sup>332</sup>, met à distance la fonction illustrative de l'épisode et fait bien de l'œuvre une encyclopédie en mouvement des guerres médiévales et modernes.

---

<sup>327</sup> D. Laurenza, M. Taddei et E. Zanon, *Les machines de Léonard de Vinci : secrets et inventions des codex*, Paris Gründ, 2006 et C. Pedretti, *Leonardo, The Machines*, Florence, Giunti, 1999 et P. Brioist, *Léonard, homme de guerre*, *op. cit.*, p. 72-83.

<sup>328</sup> Dessin avec un projet d'arbalète géante : *Codex Atlanticus*, f°149r, anciennement f°53v, 65 x 44 cm, plume et encre sur papier, Milan, Biblioteca Ambrosiana.

<sup>329</sup> C. Ridolfi, « Vita del Tintoretto », *op. cit.*, p. 98.

<sup>330</sup> Tintoret impose au spectateur un travail de déchiffrement et d'identification des différentes armes et personnages en en dissimulant certaines alors que d'autres sont exhibées de manière spectaculaire : le personnage de tambour placé au premier plan sur la droite, marchant au-dessus du cheval mort percé de plusieurs flèches, est tellement penché qu'il cache presque entièrement son instrument. Il s'agit pour Tintoret d'utiliser au service du mouvement général de la scène les armes qui peuvent accentuer l'effet dynamique qu'il recherche (flèches, lances..) et de mettre en retrait celles dont la massivité atténuerait la circulation du regard (tambour, artillerie). Les armes de jet et les mouvements de charges dominant de façon à éviter la représentation du corps-à-corps qui figerait l'animation générale. Voir remarques *infra*, chapitre 5.

<sup>331</sup> C. Gaier, *Typologie des sources du Moyen Age occidental*, 34, *Les armes*, Turnhout, Brepols, 1979.

<sup>332</sup> Les Hongrois sont repérables à leur vêtement et à leur chapeau particulier, la cavalerie surgit de l'arrière de la colline centrale et les fantassins s'enfuient sur la marge droite de la toile.

### **3. Conclusion : le décor de l'État, démonstration de puissance**

Les cycles du Palazzo Vecchio de Florence et du palais de Doges de Venise marquent un tournant dans l'iconographie politique italienne en reformulant les enjeux idéologiques et esthétiques de la scène de guerre dans le grand décor public. La thématique militaire, prédominante, bien que non exclusive dans les deux décors, sert de pilier à l'articulation d'un propos historique et politique sur l'État. La multiplication des scènes de victoires pendant des guerres successives impose l'idée de la capacité de l'État à s'établir puis à s'étendre et enfin à défendre son territoire, garantissant sa pérennité et sa souveraineté. Dans les deux décors, la structuration spatiale complexe selon laquelle se déploie le propos iconographique met en forme une image articulée de l'État. L'armée et la puissance militaire y apparaissent comme un des principaux instruments de la puissance de l'État, afin de construire l'unité politique et territoriale de la Toscane pour Cosme ou pour défendre un empire de plus en plus menacé pour Venise. Les politiques militaires actives dans les deux États entrent à cet égard en écho avec le propos iconographique des décors. Les multiples scènes de bataille, qui célèbrent les étapes historiques majeures de la création et de l'expansion de l'État, revêtent ainsi une dimension seconde de célébration des institutions militaires. Les victoires multiples attestent leur capacité à conduire la guerre de manière efficace en utilisant les ressources humaines et matérielles dont ils disposent.

Le travail de conception iconographique, réalisé par les équipes d'historiens et d'érudits, avec l'intervention du duc Cosme lui-même pour le cas florentin, révèle que la mise en œuvre du thème militaire dans la démonstration politique se structure selon des matrices culturelles issues de la théorie militaire contemporaine. Les batailles des deux cycles obéissent en partie à une organisation typologique qui suit la manière de penser la guerre héritière de la littérature antique spécialisée qui est remise en œuvre depuis près d'un siècle lorsque ces décors sont réalisés. La cohérence recherchée par les programmes iconographiques s'appuie ainsi logiquement sur la rationalisation de la matière militaire dans les traités contemporains.

Le nombre et la variété des épisodes militaires représentés construit alors un panorama à la fois raisonné et spectaculaire de la guerre. La représentation historique des batailles, en plus de leur fonction commémorative, nourrit un propos politique transversal sur la puissance de l'État grâce à une iconographie informée, extensive, voire encyclopédique de l'activité guerrière, qui laisse voir dans la bataille certaines évolutions majeures des armées contemporaines.



## ***Chapitre 5. L'iconographie militaire au Palazzo Vecchio et au palais des Doges : peindre l'armée dans la bataille***

Après l'analyse politique et culturelle des deux programmes, il s'agit à présent de voir les conséquences de cette conception politique de la bataille sur l'iconographie particulière des scènes peintes, et ce d'un point de vue structurel : la célébration de l'histoire de l'État à travers ses guerres infléchit l'iconographie de la bataille en accentuant, au sein de la narration, l'enjeu de la représentation de l'armée, de sa cohésion et de sa puissance. Le récit historique de l'action laisse apparaître la dimension institutionnelle de la puissance militaire et fait sentir le caractère organisé des troupes qui participent au combat et la capacité logistique qui les soutient. Les transformations culturelles du monde militaire contemporain, marqué par le début de la professionnalisation des armées, conduisent ainsi à un renouvellement partiel de l'iconographie de la scène de bataille grâce à l'apparition de motifs ou de solutions figuratives destinées à figurer la modernité militaire.

L'optique comparatiste entre Florence et Venise, que l'on poursuit dans ce chapitre, permet de mettre en valeur, dans l'iconographie particulière à chaque épisode, les mécanismes de conception de l'iconographie de la guerre communs à plusieurs scènes<sup>1</sup>. En effet, les études précédentes, notamment grâce à la comparaison précise entre les textes des programmes et l'iconographie des peintures, ont pu analyser la qualité historique du rendu de l'événement : mettant en regard textes du programme et compositions peintes, Wolfgang Wolters a évalué le degré de fidélité ou les possibles écarts entre les demandes des commanditaires et les

---

<sup>1</sup> La réflexion simultanée sur les deux décors, aux styles très différents, permet également de s'affranchir des catégories de l'analyse stylistique qui ont largement marqué l'approche des scènes de bataille. W. Wolters a notamment suivi cette approche pour le palais des Doges : ses réflexions soulignent les différences stylistiques du traitement de la guerre entre Véronèse, Tintoret, Francesco Bassano et Palma le Jeune, laissant d'ailleurs de côté les autres peintres ayant participé au décor. *Storia e politica, op. cit.*, p. 186-201. En outre, ces décors ont fait l'objet d'appréciation parfois mitigée d'un point de vue esthétique : les quelques remarques de P. Barocchi, dans son étude sur Vasari, louant la réussite formelle de ces compositions de guerre ont rarement été suivies, « il tema più felicemente svolto è quello guerriero, che si giova di un linguaggio maturamente dosato » (*Vasari pittore*, Florence, Barbera, 1964, p. 55 à propos du plafond de la salle des Cinq-Cents). La réalisation du décor du palais des Doges de la fin des années 1570 à 1600 environ voit se succéder deux générations de peintres : la moindre renommée des suiveurs, dits « Peintres des Septs manières » (Andrea Vicentino, Domenico Tintoretto, Sante Peranda, Antonio Aliense, Camillo Ballini, Giuliano del Moro, Leonardo Corona) par rapport aux peintres majeurs de la génération précédente (Tintoret, Véronèse, Palma le Jeune et dans une moindre mesure Francesco Bassano) a été à l'origine d'une réputation hétérogène du cycle du Grand Conseil. Sur ces peintres vénitiens de la fin du XVI<sup>e</sup> siècle et du début du XVII<sup>e</sup> siècle, voir R. Pallucchini, *La pittura veneziana del Seicento*, 2 vol., Milan, Alfieri, 1981, vol. 1, p. 3-50. La salle du Scrutin, majoritairement réalisée par cette seconde génération, est ainsi moins longuement traitée.

réalisations des peintres vénitiens<sup>2</sup>. Dans le décor florentin, Simon Pepper et Nicholas Adams, Ryan Gregg, Henk van Veen ou Maurizio Arfaioli<sup>3</sup> ont éclairé la mise en scène de différents motifs politiques dans les scènes militaires en s'intéressant plus particulièrement au traitement du paysage, qui présentent une volonté remarquable de description, ou à l'apparition de différents portraits. L'originalité iconographique de chaque épisode soulignée par ces approches peut ainsi être complétée par une étude transversale de l'iconographie des scènes qui puisse souligner les caractéristiques structurelles de leur composition et notamment l'apparition de motifs nouveaux à différentes échelles du récit : la conception du groupe, la figuration individuelle du combattant, le traitement du geste militaire, la représentation des armes sont autant de niveaux de l'image où observer une série d'innovations iconographiques qui contribuent à construire en peinture une armée pensée comme un ensemble organisé, sur le plan politique et militaire.

La méthode comparative a toutefois ses limites et ne doit pas imposer une homogénéisation artificielle du propos : il faudra, comme dans l'analyse des mécanismes de l'invention, insister sur la singularité de chaque décor car la présentation de l'armée est largement corrélée aux enjeux politiques propres à chaque régime, dans le lien que chacun tisse entre le pouvoir politique et la force militaire<sup>4</sup>. Les idéologies propres au principat de Cosme et

---

<sup>2</sup> W. Wolters, *Storia e politica*, *op. cit.*, p. 186-201 « Le battaglie », et dans ses articles « Il pittore come storiografo ? A proposito delle pitture di Palazzo Ducale a Venezia », *op. cit.* ; « Arte come propaganda nel Cinquecento veneziano », *op. cit.* et « Il ciclo della IV Crociata nella Sala del Maggior Consiglio di Palazzo Ducale a Venezia », *op. cit.* Comparant les différentes compositions au texte du programme donné au peintre, Wolters souligne un certain nombre d'écarts entre le récit textuel et la mise en scène iconographique. Cette liberté laissée au peintre d'histoire étonne d'autant plus au regard du contrôle serré auquel était soumise l'historiographie officielle de la République. La conclusion paradoxale de Wolters doit ici être mise sur le compte d'une comparaison trop systématique entre texte et image, où l'image est envisagée comme « exécution » du texte du programme. Dans le cas vénitien, comme le souligne G. Tagliaferro, le texte de la *Dichiarazione* n'est pas une source contraignante, susceptible d'être le support d'une comparaison stricte avec l'œuvre peinte, mais une mise en récit d'un propos politique que le décor peint exprime également dans son propre langage. La *Dichiarazione* fonctionne alors de façon quasi indépendante par rapport aux images auxquelles elles se rapportent : elle déploie un certain nombre de lieux politiques, que les images figurent également. *Il ciclo pittorico del Maggior Consiglio dopo l'incendio del 1577*, *op. cit.*, p. 54-72. Cependant, dans d'autres cas de la même période, l'élaboration d'un programme préalable extrêmement minutieux a pu pour les scènes historiques ou allégoriques donner lieu à un style narratif proche du *patchwork*, où le peintre se voit contraint de juxtaposer artificiellement une série d'éléments définis par le commanditaire, sans pouvoir mettre en espace le sujet demandé. M. Hochmann analyse dans plusieurs décors, notamment dans les appartements de Léon X au Palazzo Vecchio. « L'ekphrasis efficace : l'influence des programmes iconographiques sur les peintures et les décors italiens au XVI<sup>e</sup> siècle » *Peinture et rhétorique*, colloque Rome 1993, O. Bonfait (dir.), Paris, RMN, 1994, p. 43-76.

<sup>3</sup> Sur le paysage et le rendu des opérations militaires : S. Pepper et N. Adams, *Firearms and Fortification: Military Architecture and Siege Warfare in Sixteenth-Century Siena*, *op. cit.* et R. Gregg, *Panorama, power and history : Vasari and Stradano's city views in the Palazzo Vecchio*, *op. cit.* ; sur quelques figures particulières : H. Van Veen, « Antonio Giacomini : un commissario repubblicano nel Salone dei Cinquecento », *op. cit.* et sur le même personnage : *Cosimo I de' Medici and his self-representation*, *op. cit.*, p. 67-73. M. Arfaioli a analysé la présence de Chiappino Vitelli ; « Alla destra del duca : la figura di Chiappino Vitelli nel contesto degli affreschi vasariani del Salone dei Cinquecento », *op. cit.*, et celle de Pietro Strozzi : « The Inconsistent Knight : Iconographic and Military *Maniera* in Vasari's *Battle of Marciano* », *op. cit.*

<sup>4</sup> S. Bertelli, N. Rubinstein et C. H. Smyth (dir.), *Florence and Venice, Comparisons and Relations*, *op. cit.*

au gouvernement républicain oligarchique de la République vénitienne donnent lieu à plusieurs divergences fondamentales dans le traitement de l'iconographie de la bataille : l'image du groupe combattant, la place des chefs, la figuration de la logistique et du matériel militaire diffèrent notablement. Les partis-pris iconographiques des peintres ne sont pas uniquement à analyser selon des motivations esthétiques mais en relation avec les évolutions militaires contemporaines et les ambitions politiques de chaque décor.

L'attention portée à la construction visible d'une armée professionnalisée dans la scène de bataille coexiste toutefois avec la conservation de certaines structures ou motifs narratifs anciens qui rendent moins sensible cette modernisation de l'image militaire. Le langage utilisé par les peintres s'appuie sur des schémas de composition éprouvés, des marqueurs symboliques ou des motifs topiques qui permettent l'expression efficace des victoires de l'État. Les scènes de bataille présentent ainsi une alliance entre des langages et des motifs militaires hétérogènes, qui construisent une célébration héroïque de l'armée moderne.

## **1. Les innovations iconographiques : la mise en scène professionnelle de l'armée**

Les scènes de bataille du palais des Doges ou du Palazzo Vecchio présentent des éléments d'évolution de la manière de représenter la scène de bataille. Cette modernisation ne se réduit pas à une actualisation des figures, de leur costume ou de leur armement en fonction des évolutions militaires contemporaines. Certains détails des peintures traduisent différents aspects des transformations du monde militaire en Europe et soulignent l'apparition de la conception moderne de l'armée. En envisageant successivement, du plus général au plus précis, les motifs iconographiques touchés par la professionnalisation militaire, nous verrons comment l'organisation nouvelle de la guerre, ses formes, ses conceptions et ses valeurs ont pu susciter chez les peintres une évolution des formules visuelles de la scène de bataille ou de certains de ses motifs.

### **A. L'armée dans la pensée militaire moderne**

Malgré son apparente simplicité, la notion d'armée ne va pas de soi, intellectuellement – et encore moins visuellement lorsqu'on parle de peinture. Tout groupe combattant n'est pas à proprement une *armée* car cette pensée complexe du groupe est le résultat de conceptions

idéologiques particulières qui ne sont pas le fait de tous les systèmes guerriers dans l'histoire<sup>5</sup>. Le terme est absent du Moyen Âge, mais est réactivé au XVI<sup>e</sup> siècle, quand l'apparition des termes d'*armata* ou d'*esercito* traduit la nouvelle organisation des troupes<sup>6</sup>. Avant d'aborder l'analyse de l'iconographie de la bataille dans les deux décors, il nous faut resituer, à grands traits, les enjeux, militaires, politiques, sociaux et idéologiques de cette révolution culturelle des armées à l'âge moderne.

### 1) De la troupe médiévale à l'armée conçue comme un corps

L'évolution progressive du système militaire entre la période médiévale et la Renaissance modifie la conception administrative et tactique du groupe armé. On a pu dire que l'expression d'*armée médiévale* était relativement anachronique. Elle mobilise deux notions qui sont absentes de la conception médiévale du groupe combattant : d'une part, l'idée d'un lien pérenne entre le groupe militaire et l'instance politique et d'autre part, la conception de l'armée comme un corps à la fois unitaire et articulé<sup>7</sup>. L'idée d'armée suppose un certain contrôle par le politique de la force militaire et une organisation interne rationnelle de ce groupe.

Comme on l'a déjà évoqué, les armées médiévales ne sont ni permanentes, ni véritablement nationales, puisqu'il s'agit dans l'Italie médiévale, majoritairement de troupes étrangères mercenaires, recrutées de manière ponctuelle, pour une ou deux saisons, par les communes ou les seigneuries<sup>8</sup>. L'organisation administrative relativement lâche de ce système d'engagement laisse donc une large autonomie au groupe militaire et n'instaure pas de lien pérenne entre la troupe et le groupe dirigeant ou le prince pour lequel elle se bat.

D'autre part, l'armée médiévale, plus souvent nommée sous le terme de *banda* (groupe ou troupe rassemblé sous une bannière), n'a qu'une faible unité interne et le groupe n'est pas structuré selon un ordre interne fonctionnel<sup>9</sup>. La troupe armée est vue comme l'agrégation de

---

<sup>5</sup> J. Keegan, *Une histoire de la guerre : du néolithique à la guerre du Golfe*, *op. cit.* et J. Lynn, *Une histoire du combat*, *op. cit.*

<sup>6</sup> Le vocabulaire militaire dans l'Europe et ses circulations permettent de mettre en valeur les basculements intellectuels et culturels qui interviennent dans le champ militaire. Voir notamment P. Del Negro, « Una lingua per la guerra », *op. cit.*

<sup>7</sup> P. Contamine, *La guerre au Moyen Âge*, *op. cit.* Sur ce changement, voir F. Cardini, *La culture de la guerre*, *op. cit.*, « Mars au miroir », p. 380-413.

<sup>8</sup> M. Mallett, *Mercenaries and their Masters*, *op. cit.*

<sup>9</sup> Les troupes armées de l'époque médiévale sont généralement désignées par les termes d'*ost* (*oste*, en italien, repris du terme français) ou de *bandes* (*banda* en italien). Le premier terme inscrit la fonction militaire dans le cadre du service rendu à un seigneur selon un régime d'organisation social féodal tandis que le second fait référence à la troupe en tant qu'elle est réunie sous le même étendard (*bandum*). Ce terme souligne donc son unité mais pas son organisation interne. *Ibid.*, p. 314-315.



petites unités de combattants, de valeur inégale, et non comme un corps unifié. L'unité de base à partir de laquelle se pense et se dénombre une force militaire n'est pas l'individu mais la lance (en italien *lancia*). Formée autour du cavalier lourd, elle comprend aussi des combattants mineurs, un ou deux artilleurs, haquebutier, coutilier, et un ou deux valets<sup>10</sup> : un *condottiere* est à la tête d'un certain nombre de lances, ce qui permet bien de savoir le nombre de cavaliers lourds qu'il dirige, mais laisse dans le flou le nombre de piétons qui les accompagnent, puisque le personnel secondaire de la lance n'est pas numériquement constant<sup>11</sup>. Ce système militaire repose sur une conception du groupe combattant qui privilégie les aspects sociaux et militaires : le groupe n'est pas une unité tactique ou fonctionnelle puisque les différentes composantes de la lance ne combattent pas ensemble sur le terrain. Elle repose sur les modalités de recrutement et de financement qui sont assurées par le cavalier lourd, principal protagoniste de la lance.

L'augmentation des effectifs des armées et la part croissante des fantassins sur les champs de bataille de la fin du Moyen Âge imposent progressivement la fin de ce modèle lâche et inégalitaire, en proposant une rationalisation théorique et administrative du groupe armé où chaque soldat devient une unité comptable égale. Les diagrammes qui apparaissent dans les traités militaires de la Renaissance ont d'ailleurs pu être vus comme un des indices témoignant de cette nouvelle prise en compte de l'individu dans la guerre. Machiavel, dans son *Art de la guerre* (1521) figure chaque soldat par une lettre au sein de la formation, comme cela avait déjà fait dès la fin du XV<sup>e</sup> siècle, lors de la publication du *De instruendis aciebus* d'Élien<sup>12</sup> : la troupe est conçue, au moins en théorie, de manière homogène et égalitaire<sup>13</sup>. La rationalisation imposée par la pensée humaniste à la chose militaire détermine une conception nouvelle de l'armée comme « corps », c'est-à-dire comme un ensemble unifié et fonctionnel, dont l'action est pensée comme le fruit de l'effort de chacune de ses parties<sup>14</sup>. À la hiérarchie sociale et à la comptabilité floue de la lance succède une hiérarchie plus fine et régulière qui accompagne la pérennisation des armées et leur soumission politique, administrative et financière aux États.

La métaphore du corps humain, fréquemment utilisée par les auteurs des traités pour décrire l'armée, indique qu'elle possède désormais une unité organique et une articulation complexe. Francesco Patrizi, dans son traité de la fin du XVI<sup>e</sup> siècle, développe cette image en

---

<sup>10</sup> H. Drévilion, *L'individu et la guerre*, *op. cit.*, p. 26-27 et P. Brioist, *Les Mathématiques et la guerre*, *op. cit.*, p. 70.

<sup>11</sup> Les estimations quant aux morts dans les batailles médiévales connaissent les mêmes incertitudes puisque seuls les cavaliers sont dénombrés. La masse des fantassins n'est qu'indirectement saisissable, le personnel secondaire de la lance échappe en partie à la comptabilité médiévale.

<sup>12</sup> Élien, *De instruendis aciebus*, Bologne, 1496 ; cf. P. Brioist, *Les Mathématiques et la guerre*, *op. cit.*, p. 30.

<sup>13</sup> H. Drévilion, *L'individu et la guerre*, *op. cit.*, p. 25. Chaque lettre illustre un type de soldat différent.

<sup>14</sup> La métaphore du corps comme forme de l'unité est omniprésente dans le lexique militaire : corps d'armée, corps de troupes, esprit de corps...

faisant de chaque type de troupes les membres de ce corps :

« L'armée ressemblait au corps humain : le capitaine en est la tête ; la phalange la poitrine ; les soldats légèrement armés les mains, la cavalerie les pieds. Et quand tous depuis la tête se conduisaient de manière à faire chacun la tâche qui lui était assignée, tout allait convenablement. »<sup>15</sup>

Si elle symbolise efficacement l'unité du groupe, la métaphore corporelle permet aussi d'en suggérer le fonctionnement interne, les rapports d'entraide, mais aussi de hiérarchie entre les différents éléments solidaires<sup>16</sup>. Comme le suggère la citation, penser l'armée comme un tout organique engage une réforme radicale dans la manière de penser l'articulation et le mouvement des différentes troupes qui composent ce corps<sup>17</sup>. Cette question polarise en réalité toute la réflexion militaire de l'âge moderne autour d'un concept clef, celui de la discipline, individuelle et collective<sup>18</sup>.

## 2) Rationalisation militaire et naissance de la discipline

La discipline<sup>19</sup> est au cœur de la pensée sur l'armée à la Renaissance, elle en est quasiment le « mot magique » selon une expression de Pascal Briost<sup>20</sup> car la nécessité d'imposer un fonctionnement rationalisé dans les armées entraîne une série de transformations profondes, tant théoriques que pratiques : réforme intellectuelle de la pensée militaire, changement tactique, transformation de la pédagogie, bouleversement du statut du combattant, évolution de son idéal physique et moral. L'ensemble des processus à l'œuvre dans le monde militaire détermine la transition d'un « paradigme guerrier » à un « paradigme militaire »<sup>21</sup>, la

---

<sup>15</sup> Il évoque ici l'armée romaine : celle-ci est vue comme le modèle sur lequel conformer les armées modernes. F. Patrizi, *Paralleli militari*, I, VI, chap. 1, p. 108 «Lo essercito s'assomigliava al corpo humano. Il capitano al capo, la falange al petto, i leggieri alle mani, e a piedi la cavalleria, e quando tutti dal capo si reggevano, a fare ciascuno l'uffizio, a che era ordinato, tutto andava bene. ».

<sup>16</sup> La métaphore du corps est également employée pour justifier la subordination au sein d'un groupe social, les membres sont complémentaires mais inégaux : voir H. Bredekamp, *Stratégies visuelles de Thomas Hobbes*, *op. cit.*, « Traditions de la forme et optique politique », p. 69-91.

<sup>17</sup> T. Arnold, *Atlas des guerres de la Renaissance*, *op. cit.*, « Nouvelles légions », p. 52-83.

<sup>18</sup> P. Del Negro, « Una lingua per la guerra », *op. cit.*, p. 323.

<sup>19</sup> Le concept de « discipline » a été remis en lumière depuis une quarantaine d'années dans l'historiographie notamment suite aux travaux de Norbert Elias sur le processus de civilisation où la question de la discipline du corps est fondamentale. Cf. *La Civilisation des mœurs*, Paris, Calmann-Lévy, 1973. La réflexion de Michel Foucault en a également contribué à en faire une clef de compréhension de l'époque moderne en proposant une histoire politique des corps : *Surveiller et punir, Naissance de la prison*, Paris, Gallimard, 1975, particulièrement Partie III « Discipline ».

<sup>20</sup> P. Briost, *Les Mathématiques et la guerre*, *op. cit.*, p. 60.

<sup>21</sup> H. Drévilion, « Du guerrier au militaire », *Histoire de la virilité*, A. Corbin, J.-J. Courtine et G. Vigarello (dir.), vol. 1, *L'Invention de la virilité. De l'Antiquité au Lumières*, *op. cit.*, p. 289-321.

progressive soumission du monde militaire à une série de règles et de principes raisonnés, voire mathématisés, conduit à la naissance des armées professionnelles des États de l'âge moderne.

La croissance des armées favorise une mathématisation de la pensée militaire sur le plan de la tactique et de la manœuvre pour organiser et disposer les groupes de soldats<sup>22</sup>. Pour les théoriciens et pour les hommes de guerre, une fois que les fantassins dominent numériquement le champ de bataille, il s'agit de concevoir la manière optimale de gérer ce corps mouvant fait de soldats, dont l'unité sur le terrain d'opération peut être si rapidement rompue. L'accroissement des effectifs et la domination des fantassins imposent une organisation tactique rationalisée pour mettre en place des techniques de combat capables d'exploiter au mieux la force militaire du groupe<sup>23</sup>. Les traités militaires proposent des configurations tactiques et spatiales selon lesquelles ordonner l'armée en fonction de schémas géométriques **fig.38** : le carré, le coin, la tenaille, le diamant, la scie, le cercle et la lunule<sup>24</sup>. L'unité de la forme du bataillon est parfois même évoquée grâce à des métaphores issues du monde animalier, où les groupes d'individus de la même espèce montrent une capacité étonnante à s'ordonner d'une façon à la fois rationnelle et apparemment naturelle : le banc de poissons qui se déplace en rang serré ou le vol des oiseaux en formation géométrique semblent des modèles de cohésion et d'organisation dont le général doit s'inspirer<sup>25</sup>.

De manière pragmatique, certains traités offrent même des tables d'ordonnances numériques qui permettent en sachant le nombre d'hommes dont on dispose, de savoir combien de soldats mettre par rangées et combien faire de colonnes<sup>26</sup>. L'activité du capitaine est donc de savoir ordonner ces troupes et déplacer ce corps mouvant. La construction de cette unité est parfois évoquée grâce à la métaphore du tissage : organiser sa troupe, par rangées et colonnes s'apparente à un savant tricot, où la qualité du tissu final sera décisive pour obtenir la victoire<sup>27</sup>.

---

<sup>22</sup> « À partir du moment où les armées deviennent gigantesques, et c'est bien le cas au début du XVI<sup>e</sup> siècle, il faut avoir recours aux mathématiques ». P. Brioist, *Les mathématiques et la guerre*, op. cit., p. 3.

<sup>23</sup> Ces évolutions théoriques sont renforcées par les exemples contemporains déjà en pratique : depuis la seconde moitié du XV<sup>e</sup> siècle, le modèle des carrés de piquiers suisses faisait forte impression grâce à ses victoires, notamment contre les ducs de Bourgogne. La cohésion de ces troupes, qui avait pour origine leur provenance commune (souvent d'un même village, vallée ou canton) et la volonté de défendre sa réputation devant ses pairs, fondait leur efficacité dans le combat à la pique sur un ordre serré et une parfaite coordination collective.

<sup>24</sup> P. Brioist, *Les mathématiques et la guerre*, op. cit., p. 31.

<sup>25</sup> La métaphore du groupe animal met en valeur la cohésion dynamique du groupe alors que l'image du corps humain, avec la prédominance de la tête, tendait à accentuer l'idée de hiérarchie.

<sup>26</sup> Par exemple celui de Girolamo Cataneo, *Tavole brevissime per sapere con prestezza quante file vanno a' formare una giustissima battaglia*, Brescia, 1567. Synthèse dans P. Brioist, *Les mathématiques et la guerre*, op. cit., p. 22-28.

<sup>27</sup> T. Arnold, *Atlas des guerres de la Renaissance*, op. cit., p. 68 : l'étymologie de « Feldwebel », le sergent des armées impériales, signifie littéralement « tisserand du champ de bataille ». Si les ambitions théoriques des traités montrent évidemment par de telles métaphores un idéal d'unité, il reste évidemment un horizon : la marque la plus visible de l'unité d'une troupe, l'uniforme, n'est adoptée en Europe que dans le courant du XVII<sup>e</sup> siècle. Voir *infra*.

La rationalisation spatiale et tactique proposée aux armées modernes sur le modèle antique entraîne des réformes structurelles pour la faire respecter aux soldats. L'intégration par le soldat de cette discipline gestuelle suppose la mise en œuvre de mécanismes d'assimilation de ces savoirs corporels par les soldats. Individuellement et collectivement, le comportement au combat doit être maîtrisé<sup>28</sup>. Les auteurs militaires insistent sur la nécessité de l'entraînement : les manœuvres doivent permettre au soldat de s'approprier les gestes à exécuter au moment de l'affrontement : le terme *esercito* qui réapparaît alors en italien pour désigner l'armée vient d'ailleurs du verbe latin *exercitare* « s'entraîner ». L'activité guerrière est une pratique apprise, comme y insistait les traités antiques, et à laquelle tous les hommes peuvent être formés. Végèce commence au premier livre de son traité par rappeler que c'est la pratique régulière des armes et la force de l'expérience qui expliquent les nombreuses victoires des armées romaines<sup>29</sup>. L'humanisme militaire prône, comme l'a montré Frédérique Verrier, une conception volontariste de la formation du soldat, qui se construit, à l'opposé d'une conception médiévale, « aristocratique et déterministe » de la guerre, fondée sur la vocation naturelle du guerrier noble<sup>30</sup>.

Cette acquisition personnelle et collective de la discipline s'accompagne d'une réforme du fonctionnement tactique du groupe : la conception unitaire de l'armée et les nouvelles manières de combattre demandent d'améliorer la transmission des ordres et suscitent donc l'établissement d'une structure interne efficace<sup>31</sup>. Les armées plus nombreuses de l'âge moderne voient se mettre en place les nombreux degrés de la hiérarchie militaire intermédiaire : la structure organique de l'armée est révolutionnée par l'invention des différents niveaux de commandement<sup>32</sup>. Parallèlement à la constitution des types d'unités (régiment, compagnie, bataillon, chambre, escadron, enseigne, légion ou centurie...), les grades intermédiaires de

---

<sup>28</sup> Dans le domaine militaire, sur la disciplinarisation des corps, voir l'étude d'A. Guinier, *L'honneur du soldat. Éthique martiale et discipline guerrière dans la France des Lumières*, op. cit., chap. 5, notamment p. 113-122 « Modeler les corps au gré des exigences tactiques » et A. Ehrenberg, *Le corps militaire. Politique et pédagogie en démocratie*, Paris, Aubier, 1983, p. 31-35.

<sup>29</sup> Végèce, *De re militari*, I, 1, et la louange de l'entraînement II, chap. 22-23.

<sup>30</sup> F. Verrier, *Les Armes de Minerve*, op. cit., 1997, p. 59-61. Citation p. 61. Sur le refus d'une conception déterministe et essentialiste du combattant à la Renaissance, part. p. 151-167. Voir également J.-L. Fournel, « Le corps du soldat chez Machiavel », dans *Promenades et musardises sur les terres de Marie Madeleine Fontaine*, D. Kahn et al. (dir.), Genève, Droz, 2015.

<sup>31</sup> La structure fonctionnelle hiérarchique dans l'armée était évidemment déjà très forte dans les armées antiques, et notamment dans l'armée romaine. Tout le livre II de Végèce est consacré à la description des grades et à la fonction de chacun d'entre eux, ainsi qu'aux différentes modalités de placement et de manœuvres. La nécessité d'une articulation interne hiérarchisée de la troupe est bien exigée par la complexité des techniques de combat collectives.

<sup>32</sup> Mise au point dans P. Briost, *Les mathématiques et la guerre*, op. cit., p. 69-72. Sur le vocabulaire des grades dans les différentes langues européennes : P. Del Negro, « Una lingua per la guerra », op.cit., p. 323.

capitaine, colonel, caporal, sergent-major, lieutenant, sergent apparaissent<sup>33</sup>.

La pérennisation des armées suppose une meilleure spécialisation des soldats à pied et s'accompagne logiquement d'une professionnalisation de la fonction militaire. Si les mercenaires de la guerre médiévale étaient bien des « professionnels » de la guerre, au sens où se battre pouvait être leur activité exclusive, il s'agit ici de désigner le processus d'encadrement de la fonction militaire qui devient un véritable métier, normé et encadré par une série de règlements internes, qui le constitue en activité professionnelle. Comme l'a montré René Quatrefages<sup>34</sup>, le progrès de la professionnalisation de la fonction militaire peut se lire à différents indices au cours de l'époque moderne : la mise en place d'une formation théorique obligatoire et d'un entraînement intensif et réglementé, l'apparition de grades permettant une carrière interne à l'armée indépendante de l'origine sociale du combattant, l'établissement d'une solde régulière qui englobe progressivement la période de paix, et enfin la création progressive de pensions pour les anciens soldats. Si ces différents dispositifs apparaissent progressivement sur deux siècles, ils transforment peu à peu le combattant en un militaire.

Sur le plan idéologique et culturel, la discipline professionnelle désormais demandée au soldat modifie la forme de l'éthique du combattant : la valorisation de la discipline amorce le déclin de la « culture de la distinction »<sup>35</sup>, fondée sur l'héroïsme personnel, qui dominait l'idéal médiéval de l'exercice de la guerre. Comme le dit Alain Ehrenberg, l'obéissance et la soumission deviennent les qualités principales du soldat : la « transformation du guerrier en militaire » passe par une « flexion de la souveraineté guerrière à l'obéissance »<sup>36</sup>. Soumis dans son comportement et dans son geste à un ordre collectif supérieur, le combattant devient un militaire : la conception individuelle de l'éthique martiale n'est plus de mise, car la « combativité souveraine »<sup>37</sup> équivaut désormais à de l'indiscipline. L'époque moderne voit donc la constitution progressive d'un monde militaire, distinct du monde civil, où combattre devient une profession réglementée qui rompt avec le modèle médiéval où l'origine sociale et la formation privée constituaient les structures du monde combattant.

---

<sup>33</sup> P. Brioist, *Les mathématiques et la guerre*, *op. cit.*, p. 76. En plus de leur rôle opérationnel, l'apparition des grades est également signe de la professionnalisation de l'armée puisqu'elles composent les étapes possibles d'une carrière professionnelle pour le soldat au sein de l'institution. F. Verrier, *Les armes de Minerve*, *op. cit.*, p. 81-83.

<sup>34</sup> Sur les marqueurs de la professionnalisation voir le tableau de R. Quatrefages, « Un professionnel militaire : l'infante du *Tercio* », *op. cit.*, p. 204.

<sup>35</sup> H. Drévilion *L'individu et la guerre*, *op. cit.*, p. 26 et du même « Du guerrier au militaire », *Histoire de la virilité*, A. Corbin, J.-J. Courtine et G. Vigarello (dir.), *op. cit.*, p. 42.

<sup>36</sup> A. Ehrenberg, *Le corps militaire*, *op. cit.*, p. 31.

<sup>37</sup> *Ibid.*

Ces évolutions multiples du monde militaire définissent une nouvelle manière de penser, mais aussi de raconter et de figurer le combat, qui fait davantage intervenir la rationalisation de l'action individuelle et collective. Cet idéal théorique et pratique de l'armée disciplinée est parfaitement illustré par le célèbre récit de bataille que Machiavel fait intervenir dans son *Art de la guerre*. Après avoir décrit de manière abstraite les formations et les techniques de combat, l'évocation en hypotypose d'un affrontement permet au secrétaire florentin de donner la preuve de l'efficacité de ses axiomes sur la manière de former une armée : son récit offre un exemple de l'ambition d'organisation et de quasi mécanisation de l'action militaire qui se développe dans la théorie du XVI<sup>e</sup> siècle.

*Luigi* : « Vraiment, seigneur, je me représente si bien votre armée que déjà je la vois et que je brûle de la voir au combat. »

*Fabrizio* : « Vous voyez la valeur et la discipline des nôtres, habitués au combat par tous leurs exercices et confiants dans le reste de l'armée : vous voyez cette armée, au pas, qui s'ébranle avec les gens d'armes et va, en bon ordre, accrocher l'adversaire (...). Voilà les armées au contact ! Regardez avec quelle abnégation et dans quel silence les nôtres ont soutenu l'assaut ennemi. Et le capitaine, qui commande à ses gens d'armes de résister sans attaquer et de ne pas s'écarter des rangs de l'infanterie. (...) Vous voyez avec quelle furie nos piquiers se battent ! Les infanteries sont déjà si proches l'une de l'autre qu'on ne peut plus manier la pique : suivant la tactique que nous leur avons apprise, les piquiers se retirent peu à peu parmi les boucliers. (...) Regardez avec quelle abnégation, quelle sûreté et quel calme ils massacrent l'ennemi ! Ne voyez-vous pas combien les rangs se sont resserrés au point qu'on a du mal à y jouer de l'épée ? Voyez avec quelle fureur meurent les ennemis. Avec leurs piques et leurs épées inutiles (...), ils tombent blessés ou morts, s'ils ne prennent pas la fuite. Voyez-les, à droite qui détalent ! Même chose à gauche ! La victoire est à nous ! Quelle heureuse issue pour la bataille ! »<sup>38</sup>

À part la mention d'une bataille furieuse, la description de l'armée à l'œuvre, lors de la marche, puis du choc, évite tout recours au lexique du tumulte ou de la confusion et le remplace celui

---

<sup>38</sup> N. Machiavel, *L'Art de la guerre*, III, p. 154-156. La traduction est de J-Y Borriaud. Le texte en italien est reproduit en annexe.

de l'ordre, de la régularité et de la discipline. L'incertitude du combat peut être maîtrisée, domptée par l'apprentissage des techniques tactiques et l'obéissance stricte de chacun au sein de l'action commune parfaitement coordonnée. Elle fait écho aux figurations schématisées de batailles dans les traités contemporains, où chaque camp est décomposé et organisé **fig.40**.

Ce nouveau contexte militaire, dominé par la pensée humaniste sur la guerre, qui valorise le pouvoir de l'ordre, renouvelle donc la façon dont on conçoit le combat et le soldat. Comme la forme du récit de bataille dans le texte de Machiavel, la figuration des batailles dans les arts plastiques fait elle aussi parfois écho à ces débats théoriques : c'est parfois le cas dans les décors du Palazzo Vecchio et du palais des Doges. Les commanditaires de la fin du XVI<sup>e</sup> siècle sont enclins à demander aux artistes non pas une composition tumultueuse et désordonnée, mais une composition où apparaît l'organisation de l'armée et le caractère réglé de son action. Les peintres doivent inventer les moyens plastiques de signifier une action efficace et articulée de la part des soldats sous la conduite de leurs chefs. La forme visuelle privilégiée de la mêlée, héritée de l'art romain, qui mêle les deux troupes et fragmente le combat en une série de duels, perd sa pertinence iconographique car elle n'est plus adaptée aux formes intellectuelles et tactiques de la guerre contemporaine : elle manque à figurer l'unité et l'ordre de chaque camp, et traduit davantage la violence ou la victoire que l'ordre.

Toutefois, les réponses plastiques proposées par les peintres florentins et vénitiens à ces nouvelles ambitions de la figuration de l'armée sont très différentes. La question de l'ordre rationnel de la troupe au combat apparaît très nettement chez Vasari au Palazzo Vecchio, qui est pleinement en phase avec les évolutions contemporaines ; dans le décor du palais des Doges, le langage visuel beaucoup plus synthétique employé par les artistes vénitiens, associé à l'idéologie aristocratique du décor, donne une visibilité moindre à la figuration de l'armée comme un corps, mais le décor présente cependant une image globale de l'armée vénitienne.

### **3) Florence, l'ordre comme modernité**

#### **Géométrie des lignes, beauté de l'ordre**

Malgré leur caractère apparemment antiquisant, les scènes de batailles de Vasari s'inscrivent remarquablement dans la théorisation contemporaine de la discipline militaire, particulièrement en ce qui concerne les scènes de la guerre de Sienne<sup>39</sup>. Le traitement de l'armée

---

<sup>39</sup> L'opposition nette entre les deux parois laisse à penser que la mise en scène de la rationalité de l'armée moderne est vraisemblablement la conséquence d'une consigne explicite du commanditaire : dans la guerre de Pise, Vasari

comme groupe organisé constitue dans les deux grandes compositions de la guerre de Sienne, la *Bataille de Scannagallo* **fig.169** et la *Prise des forts de Sienne* **fig.167**, l'un des enjeux idéologiques majeurs de la scène : les deux fresques font visuellement la preuve de l'excellence de l'ordonnancement militaire florentin dans l'organisation, le déplacement et le combat. Il s'agit de montrer l'armée florentine « in ordine »<sup>40</sup> comme cette rationalité ordonnée des troupes est synonyme pour le spectateur contemporain de la qualité militaire moderne de l'armée du duc, dont on sait que Cosme, depuis son avènement, organisait progressivement la réforme<sup>41</sup>.

La composition de la scène de bataille qui illustre l'affrontement du 2 août 1554 dans la Valdichiana, autour du fossé de Scannagallo **fig.169** souligne de manière exemplaire la capacité des troupes qui combattent pour Cosme à respecter un ordre de bataille au moment du choc<sup>42</sup>. L'armée florentine, composée de soldats espagnols et florentins, se tient selon des rangées régulières sur la droite de la fresque, et s'oppose aux troupes siennoises, composées d'exilés florentins, de Français et de Grisons, dont les lignes occupent la partie gauche. La cavalerie lourde florentine, prête à la charge, est disposée le long de la marge droite, selon une légère diagonale, tandis que la cavalerie lourde siennoise, déjà dispersée, disparaît en groupes par la gauche. Au centre de la composition intervient l'affrontement principal, celui des unités de fantassins, où l'infanterie suisse des Grisons se voit repoussée par l'avancée des troupes florentines et impériales.

Dès le dessin préparatoire **fig.169a**, et jusque dans la fresque finale<sup>43</sup>, Vasari insiste sur la rigueur du positionnement des troupes de fantassins qui se déploient dans la profondeur, le long du fossé de Scannagallo. Les rangées de fantassins, figurés en pied au second plan, se simplifient, en avançant dans la profondeur, en une série de têtes parfaitement alignées, qui prennent dans le dessin préparatoire la forme de petits ronds, et que l'on distingue dans la fresque à l'éclat du reflet blanc métallique des casques, tous identiques. Vasari déploie dans le paysage des colonnes et des rangées de soldats à pied dont il respecte l'agencement

---

figure des groupes compacts mais non géométriques alors que dans celle de Sienne, les groupes sont mieux alignés et articulés. La différence met en valeur la rationalisation tactique qui a eu lieu au cours du XVI<sup>e</sup> siècle.

<sup>40</sup> G. Vasari, *Ragionamenti*, p. 230, à propos de la *Prise de Casole*.

<sup>41</sup> Sur la politique militaire de Cosme, voir *supra*, chapitre 4.

<sup>42</sup> C'est à propos des batailles terrestres, plus que des sièges ou des batailles navales, que s'élaborent les réflexions des penseurs de la guerre autour de la discipline militaire. La rationalisation de la description du combat est particulièrement accentuée dans la fresque de Scannagallo car il s'agit d'insister sur le caractère décisif de l'affrontement : la bataille est le tournant militaire de la guerre de Sienne.

<sup>43</sup> Farnesina 124 264. Dessin reproduit dans A. Cecchi (dir.), *Giorgio Vasari, Disegnatore e Pittore, op. cit.*, p. 150-151.



géométrique : la régularité des lignes, les rangs très serrés montrent une discipline maîtrisée. L'exaltation de l'organisation rationnelle des troupes conduit même le peintre à privilégier la lisibilité du dispositif des troupes au détriment de la description des armes : la longueur et l'épaisseur des piques sont volontairement minorées de manière à ce qu'apparaisse mieux la rigueur du positionnement des soldats<sup>44</sup>. Le hérissément des piques, motif agressif, est consciemment évité au profit des lignes d'hommes.

La cavalerie lourde florentine, placée dans l'angle inférieur droit, prête à la charge, renforce encore cet effet d'ordre **fig.169b et 169d** par son dégradé presque uniforme. L'espace entre chaque cavalier est rythmé par la répétition de la position des lances maintenues horizontalement, qui scandent la première ligne de cavalerie. Les armes longues servent de motif ordonnateur pour la représentation de la cavalerie, alors que le peintre les avait délibérément minorées pour la figuration de l'infanterie<sup>45</sup>. Au sein de cet ordonnancement moderne, le courage et l'obéissance du groupe florentin, qui tient les rangs, contraste avec l'infanterie grisonne qui se débande et dont les lignes arrière abandonnent déjà le combat pour se mettre à fuir, comme le fait déjà la cavalerie. La rationalité géométrique de la représentation du combat, qui caractérise particulièrement les troupes florentines, exprime donc pour le spectateur contemporain la manière contemporaine de faire la guerre.

La complémentarité entre scène terrestre et scène de siège, définie par le programme, est bien soulignée dans l'iconographie des deux compositions qui met en parallèle le respect de l'ordre et l'abnégation des soldats florentins dans la *Bataille de Scannagallo* avec la discipline lors des déplacements et du transport dans la *Prise des forts de Sienne* **fig.167**. Celle-ci met en valeur la rationalisation des déplacements de la troupe, corollaire de la discipline dans le combat. L'épisode nocturne montre la marche calme des troupes au moment de l'approche de la ville alors que se distingue l'amarce d'un assaut en haut des murailles. Si le premier plan présente un répertoire de figures monumentales se succédant à un rythme serré<sup>46</sup>, le motif principal de la scène consiste en un défilé des troupes d'arquebusiers rentrant avec ordre dans la ville par la porte fortifiée, placée quasiment au centre de la fresque. Les fantassins florentins sont présentés groupés, ordonnés en une colonne de marche, avec environ cinq hommes par

---

<sup>44</sup> Une pique mesure environ 4 à 5 m de long, dans la fresque de Vasari, proportionnellement aux personnages, on peut déduire qu'elles ne font que 2 à 3 m.

<sup>45</sup> Les lances ou les piques jouent souvent dans les compositions peintes le rôle d'indicateur numérique pour signaler des personnages de soldats invisibles, car dissimulés par d'autres placés devant eux. Elles ont également un rôle de scansion régulière qui exprime l'ordre et la puissance, on peut penser aux lances de la *Reddition de Breda* de Vélasquez (Prado). Pour leur usage dynamique, on pense évidemment au panneau du Louvre d'Uccello.

<sup>46</sup> Les figures du premier plan seront analysées individuellement *infra*.

rang. Leur trajectoire présente une allure égale qui est soulignée par la taille régulièrement décroissante des lanternes brandies par les soldats ; ils décrivent un demi-cercle harmonieux qui met en évidence la pénétration quasiment sans résistance de l'armée dans la ville par le poste avancé et suggère le parcours déjà effectué sur le territoire siennois sans alerter l'ennemi<sup>47</sup>. Malgré le caractère pittoresque des figures du premier plan, c'est bien l'investissement réglé de la place forte par la colonne de fantassins qui forme le cœur de la fresque et ce dès le dessin préparatoire<sup>48</sup>, qui montre un assaut nocturne parfaitement exécuté. La marche régulière des soldats florentins évoque la capacité des troupes à respecter un ordre et un rythme de marche, alors que la pratique de la marche au pas retrouve son actualité au XVI<sup>e</sup> siècle<sup>49</sup>.

Dans la fresque de l'assaut de Sienne, le respect strict de la discipline et de la discrétion par l'armée du duc prend une dimension politique comme le laisse entendre le commentaire de Vasari dans les *Ragionamenti*. La scène doit illustrer la grandeur du plan d'attaque prévu initialement par le duc :

« C'est lorsque, la nuit, on prit les fortins de Sienne. Dans cette expédition, notre seigneur le duc a acquis une grande renommée. Dans un même temps, en effet, non seulement il a montré sa hardiesse en affrontant les ennemis chez eux, mais encore il a fait preuve d'un incomparable discernement en gérant la situation avec une discrétion et une sagacité extrêmes »<sup>50</sup>.

Le silence, voire le secret, et la sagesse, qui ont présidé à la décision du prince<sup>51</sup>, ont donc été garants de sa victoire puisque l'attaque a effectivement été inattendue pour l'ennemi. Toutefois, ces deux vertus, désignées comme celles du prince, s'appliquent également à la manière dont l'opération se déroule concrètement. Le silence et la prudence politique du prince-stratège sont

---

<sup>47</sup> La comparaison que fait P. Barocchi de la scène avec une procession de carnaval est contestable : le défilé a bien une dimension spectaculaire mais l'idée de désordre en est absente. P. Barocchi, *Vasari pittore, op.cit.*, 1964, p. 57. C'est peut-être la présence effectivement incongrue du nain en armure qui a suscité cette interprétation plaisante de la composition.

<sup>48</sup> Le dessin préparatoire de Vasari (Rome, Farnesina, 124 190) montre déjà la régularité et la maîtrise de cet assaut nocturne même si le premier plan est moins dense. Reproduit dans G. Thiem, « Entwürfe für die Gemälde in der Sala Grande », *op. cit.*, p. 120. La composition plus dramatique, centrée sur quelques personnages seulement et qui plaçait le spectateur à la suite des soldats, n'a pas été retenue (British Museum 1898-12-16-12, reproduit dans *ibid.*, p. 119).

<sup>49</sup> Végèce recommande la marche au pas dès le premier livre du *De re militari*, I, chap. 9.

<sup>50</sup> « Quando di notte furono presi i forti di Siena, nella quale impresa il signor duca acquistò molto reputazione, avendo in uno stesso tempo dimostrato non solo l'ardire nell'affrontare i nimici in casa loro, ma prudenza incomparabile, essendosi governato con silenzio e con sagacità grandissima ». G. Vasari, *Ragionamenti*, p. 233.

<sup>51</sup> Cf. *supra* et les analyses de A. Fenech-Kroke, *Giorgio Vasari, la fabrique de l'allégorie : culture et fonction de la personnification au Cinquecento, op. cit.*, p. 289-296 et « Cosimo I de' Medici et l'idéalisation du prince par la littérature et les arts », *op. cit.*, p. 242-244.

mis en œuvre par l'armée florentine sur le terrain d'opération à travers la discipline et le calme de ses troupes, qui accomplissent le dessein du duc<sup>52</sup>. L'ordre strict de marche est signe de la bonne tenue de l'armée et indique une transivité parfaite de l'ordre à son exécution : le bon gouvernement tactique de l'armée par le marquis de Marignan, général en chef des armées, qu'on voit au premier plan, n'est que le reflet de la supériorité stratégique de Cosme.

L'importance capitale de la problématique de l'ordre militaire dans la fresque de l'assaut de Sienne apparaît lorsqu'on la compare avec la réinterprétation qu'en donne Anastagio Fontebuoni **fig.167b** au Casino Mediceo di San Marco<sup>53</sup>, à peine une cinquantaine d'années plus tard. Cette dernière témoigne d'une incompréhension des enjeux militaires de la fresque initiale. L'assaut mené dans le calme laisse place à une représentation dramatique plus partielle, où le peintre place le spectateur au milieu des soldats en adoptant une vue serrée sur la porte ; il transforme une composition organisée en une scène de tumulte renforcée par les poses violentes de certains personnages au premier plan. Fontebuoni détruit la linéarité volontaire de la composition de Vasari pour animer l'entrée des troupes : les lanternes s'agitent, la marche des soldats n'est pas régulière et leur placement est erratique. Le commandant, assis avec calme sur sa monture, est transformé en figure s'élançant à l'attaque avec un dynamisme violent<sup>54</sup>. S'il est probable que Fontebuoni entendait uniquement se distinguer de l'esthétique de l'*horror vacui* caractéristique du maniérisme de Vasari, il abandonne en réalité toute la cohérence du message politique et militaire de la fresque. La déstructuration des rangs, l'isolement spatial de chaque figure, l'animation des corps font contresens avec l'idéal d'efficacité et d'obéissance des soldats que souhaitait transmettre le peintre arétin.

Les batailles de la guerre de Sienne ont souvent été jugées avec une relative dureté<sup>55</sup> :

---

<sup>52</sup> Comme l'analyse avec justesse Jean Kaempfer, toute bataille, et *a fortiori* tout récit de bataille, est au second degré : les troupes doivent imiter le plan qu'elles ont été sommées de suivre et la narration de la bataille se veut parfois dans sa clarté la simple répétition du plan d'action imaginé par le général. Les récits de batailles de César, à sa gloire, dans la *Guerre des Gaules* en sont un exemple : il y a transivité entre la conception préalable et l'exécution. J. Kaempfer, *Poétique du récit de guerre*, Paris, José Corti, 1998, « Double récit (César) », p. 45-59.

<sup>53</sup> F. De Martino, *Anastasio Fontebuoni (1571-1626)*, Rome, Quasar, 2006, p. 18-19, et notice 17, p. 35-37.

<sup>54</sup> Fontebuoni s'inspire pour lui du cavalier dynamique présenté de dos de la fresque vasarienne : il efface le portrait du marquis de Marignan qu'il devait juger trop statique. Le fantassin brandissant une torche à droite de la composition de Fontebuoni, qui porte son arquebuse à l'épaule, rejoue là encore en plus mouvementé la figure de fantassin placée au centre de la fresque par Vasari. Fontebuoni dynamise l'ensemble des postures des personnages pour éviter la simple marche et les effets de répétition entre les personnages. Il modifie également les habits en dotant les soldats de tuniques fluides afin de souligner leur mouvement.

<sup>55</sup> R. Starn et L. Partridge, *Arts of Power, op. cit.*, p. 207-209 et H. van Veen, *Cosimo I de' Medici and his self-representation, op. cit.*, p. 67-73. Seule P. Barocchi, *Vasari pittore, op. cit.*, p. 53-62 a une opinion plus favorable des batailles vasariennes.

selon des critères esthétiques, elles ont pu être trouvées rigides, répétitives, voire ennuyeuses ou peu inspirées<sup>56</sup>. Ces appréciations défavorables sont en réalité l'indice de l'ambition du peintre de montrer la rationalité géométrique de la guerre moderne et de célébrer par ce biais la qualité de l'armée florentine<sup>57</sup>.

S'il est juste d'opposer, comme le fait Henk van Veen, les systèmes militaires figurés dans les deux parois opposées, tous deux valorisent un type différent de *virtù militare* : celle du début du siècle reposait sur l'énergie, l'audace et le courage personnel, ce que montrent bien les visages expressifs des personnages au centre de la *Bataille de Torre San Vincenzo* **fig.165**. À l'inverse, la grandeur militaire moderne repose sur la domestication de la passion guerrière et une soumission de la gestuelle individuelle à l'ordre collectif<sup>58</sup>.

L'abandon conscient du caractère tumultueux des scènes de batailles n'est pas signe de la faiblesse d'invention du peintre mais d'une sévérité choisie. La figuration des nouvelles formes militaires de l'armée disciplinée (les rangées de fantassins, la marche au pas) imposent au peintre de penser un « langage plus spécialisé », caractérisé par des « virtuosités plus austères »<sup>59</sup> : Vasari montre l'homogénéisation des troupes, de leur costume et de leur armement, la force de la hiérarchie interne à chaque groupe armé et la similitude des gestes due au renforcement de la contrainte militaire collective. De même, l'inexpressivité des soldats, remarquable dans la guerre de Sienne, accomplit ce dépassement des émotions personnelles que le soldat doit atteindre par la discipline dans l'action de groupe. Les scènes de la guerre de Sienne de Vasari, par leurs choix narratifs, témoignent d'une tentative originale d'acculturation de la pensée militaire moderne dans la grande peinture d'histoire.

### **La hiérarchie dans l'armée florentine : de l'enjeu militaire à la question politique**

Le choix de Vasari de montrer l'armée comme un corps complexe en mouvement change donc sa manière de figurer la masse des combattants : la prise en compte de la discipline lui impose également de représenter de manière plus précise l'articulation interne de la troupe. La

---

<sup>56</sup> Henk van Veen parle pour la guerre de Sienne d'« anonymous, mechanical battle arrays in contemporary dress, [which] evoke none of the *virtù militare* of the scenes opposite ». *Ibid.*, p. 77. La guerre de Sienne étant la victoire principale de Cosme, cette interprétation ne semble pas vraisemblable.

<sup>57</sup> Cosme s'était d'ailleurs félicité, même si ce n'était que partiellement vrai, dans une relation à l'ambassadeur vénitien Vincenzo Fedeli de la très grande fidélité de ses troupes pendant la guerre de Sienne où il n'y avait eu presque aucune désertion. Cf. J. Ferretti, « L'organizzazione militare in Toscana », *op. cit.*, I. p. 271.

<sup>58</sup> Vasari conserve cependant une légère expressivité individuelle des visages pour certains soldats, qui est toutefois peu visible étant donné l'échelle de la fresque. Elle semble liée au emploi de modèles car ces visages sont stéréotypés.

<sup>59</sup> Nous reprenons ici les expressions justes de P. Barocchi. *Vasari pittore, op.cit.*, p. 56. « Virtuosismi più austeri (...) d'un linguaggio più specialistico ».

représentation de la hiérarchie militaire et des moyens de transmission des ordres important de façon accrue : la problématique proprement militaire de la rationalisation de l'organisation de l'armée augmente donc dans l'image narrative. Toutefois on observe chez le peintre de cour un traitement différencié de l'encadrement militaire selon qu'il s'agit de la hiérarchie intermédiaire ou bien des personnages de capitaines. Cette distinction permet de mettre en évidence la manière dont les enjeux politiques interviennent dans la scène de bataille et y infléchissent l'ambition de description de l'armée.

Une attention croissante est accordée dans les scènes de batailles de Vasari et de son atelier aux hiérarchies intermédiaires de l'armée, qui sont représentées assez scrupuleusement. Dans les épisodes des parois, Vasari figure systématiquement à la tête de la troupe son commandant, un porte-étendard, et enfin sur les flancs ou à l'avant, un ou plusieurs musiciens. Le porte-étendard et les musiciens sont les personnages clefs qui signalent l'unité d'un groupe militaire, le porte-étendard en brandissant le symbole, et les instrumentistes permettant par leurs différentes manières de jouer, de transmettre les ordres<sup>60</sup>.

Ces personnages bien identifiés qui insistent sur les rouages de l'organisation interne à l'armée sont mis en valeur devant leur unité comme le vieux tambour placé au premier plan lors du discours du commandant florentin à ses troupes d'arquebusiers dans la *Prise de Porto Ercole* **fig.168**. Le groupe – dont les têtes sont juxtaposées par le peintre pour une fois sans trop de régularité – est néanmoins désigné comme un ensemble structuré puisqu'au côté du tambour se tient le commandant de la compagnie que l'on identifie à son armure et à sa courte hallebarde, symbole de commandement<sup>61</sup>.

Les musiciens se voient accorder une place toujours articulée : dans le *Siège de Pise* **fig.163**, un tambour et un porte-étendard ouvrent la marche d'une compagnie de fantassins, comme c'est aussi le cas pour le groupe de fantassins impériaux qui se retire au second plan du *Siège de Livourne* **fig.164a** : derrière le tambour se distingue également un flûtiste, qui lui est généralement associé pour diriger les groupes de fantassins. Ces deux figures se trouvent encore accolées dans un détail au fond à gauche de la *Bataille de Torre San Vincenzo* **fig.165**, isolées sur une colline devant la forêt. Pour les groupes de cavaliers, ce sont les trompettes qui sonnent

---

<sup>60</sup> K. van Orden, *Music, discipline and arms in early modern France*, Chicago, University of Chicago Press, 2005.

<sup>61</sup> T. Arnold, *Atlas des guerres de la Renaissance*, *op. cit.*, p. 68-69. « La hallebarde, arme caractéristique du sergent, faisait à la fois office de symbole et d'instrument » (p. 68). Pour M. Arfaïoli, ce personnage serait le marquis de Marignan lui-même. « Alla destra del duca », *op. cit.*, p. 276.

les consignes et dans les deux grandes scènes de batailles terrestres<sup>62</sup>, plusieurs de ces personnages sont placés à côté de la première ligne de cavalerie et sonnent parfois déjà de leur instrument pour lancer la charge **fig.169b**.

En plus des personnages de musiciens, Vasari fait attention à signaler, même de manière discrète, la hiérarchie interne à chaque groupe : dans la *Bataille de Vicopisano* **fig.153**, le groupe des trois figures principales forment un ensemble clef pour exprimer la structure de la compagnie de Suisses qui se lance à l'attaque des troupes pisanes. Le soldat suisse figuré au premier plan a un geste de commandement, la main tendue vers la ville et sa hallebarde le désigne comme un sergent. Les deux premiers soldats figurés à ses pieds, un tambour et un porte-drapeau, qui le regardent et transmettent son ordre articulent les niveaux de transmission de l'ordre initial. Dans la *Bataille de Casole* **fig.160**, la hiérarchie militaire est également mise en valeur : les soldats en armure qui se concertent avec leur capitaine, le marquis de Marignan, tiennent tous les hallebardes, ce qui pourrait indiquer qu'il s'agit de sergents de l'infanterie florentino-impériale. Le personnage placé au premier plan de dos, en demi-armure et tenant un marteau de combat, en constitue une variante, cette arme signalant aussi généralement une fonction de commandement<sup>63</sup>. Les différentes scènes des guerres de Pise et de Sienne montrent donc le souci de figurer de manière organisée les troupes et leur composition interne, avec la mise en évidence des grades intermédiaires, distingués par une arme particulière ou par un détail de leur costume.

Le traitement des principaux capitaines est quant à lui beaucoup plus ambigu : leur représentation pose en effet un problème politique<sup>64</sup>. La singularisation du chef et la mise en valeur de ses compétences de commandement risquent de personnaliser la victoire et d'attribuer son mérite au seul chef de guerre. Or, dans la perspective de synthèse de l'histoire florentine que tente de construire le programme, le gain symbolique et politique de la victoire ne doit en aucun cas être individualisé, ce qui pourrait expliquer le rôle parfois secondaire des personnages de capitaine dans les scènes de bataille. La disparition du rôle militaire personnel du prince encourage la professionnalisation de la figure du capitaine et le déclin de son héroïsation

---

<sup>62</sup> Le fait qu'il n'y ait pas de musiciens dans la scène de la *Prise des forts de Sienne* démontre également le caractère secret de l'attaque nocturne. Associé au porte-étendard qui exhibe les *palle* médicéennes, le tambour est debout au dessus de la muraille où entre la troupe : le tambour vient seulement marquer le moment de la conquête et n'accompagne pas l'avancée préalable des troupes.

<sup>63</sup> C. De Vita (dir.), *Dizionario terminologico. 3. Armi bianche dal Medioevo all'Età moderna*, Florence, Centro Di, 1983, p. 26, p. 30, tav. 55 et 65-68.

<sup>64</sup> Les commentateurs du décor ont pour cette raison peu analysé les personnages de chefs, à part les articles monographiques de M. Arfaïoli, « Alla destra del Duca », *op. cit.* et H. van Veen, « Antonio Giacomini », *op. cit.*

individuelle. La relative discrétion de la part de Vasari dans le traitement des capitaines peut se comprendre comme une stratégie destinée à prévenir toute personnalisation de l'action : le personnage doit apparaître compétent mais *in fine* la glorification globale de l'armée prend toujours le pas sur la valorisation individuelle. En outre, dans la guerre de Sienne, elle doit indirectement revenir à Cosme lui-même.

Les analyses de Maurizio Arfaioli ont souligné, pour la guerre de Sienne, l'ambiguïté de la représentation des chefs militaires et particulièrement du marquis de Marignan, Giangiaco­mo de Medici (1495-1555), capitaine général des troupes florentine et impériale. Sa présence est très visible dans *La Prise des forts de Sienne* **fig.167a** où il apparaît au premier plan, se retournant pour donner des ordres à l'artillerie ducale brandissant son marteau de commandement<sup>65</sup>. À l'inverse, dans la *Bataille de Scannagallo* **fig.169**, il est discrètement placé à l'arrière-plan<sup>66</sup>, et les personnages qui mènent les troupes florentines ne semblent pas identifiés<sup>67</sup>. C'est leur appartenance au camp florentin qui est indiquée, par la présence très visible des croix de Saint-André de l'infanterie impériale et celle des armoiries médicéennes présentes sur différents supports (boucliers, harnachements de chevaux...).

La politisation du traitement des chefs est également sensible dans la valorisation d'autres capitaines que le marquis de Marignan : dans la *Prise de Porto Ercole* **fig.168**, selon l'hypothèse récente de Maurizio Arfaioli, ce serait Chiappino Vitelli plutôt que le marquis de Marignan qui serait le personnage principal, de dos, à cheval<sup>68</sup>. Il paraît trop jeune pour qu'il s'agisse du marquis et il est figuré sans la barbe blanche qui le caractérise dans la fresque de la prise des forts de Sienne. Le remplacement du marquis, mort peu après la campagne contre Sienne, par Chiappino Vitelli dans la fresque de Porto Ercole pourrait être un hommage

---

<sup>65</sup> La figure est clairement valorisée puisqu'on voit « la fiera­zza del marchese di Marignano nel sollecitare i soldati e comandare a quelli bombardieri ». G. Vasari, *Ragionamenti*, *op. cit.*, p. 233. Pour faire pendant à la figure montée du marquis de Marignan et peut-être pour éviter une trop grande mise en valeur de sa personne, Vasari invente une autre figure de commandant à cheval qui accompagne l'assaut de l'infanterie. Il ne semble pas qu'il faille y voir un personnage précis mais plutôt un contrepoint à la figure du marquis, sur le plan esthétique pour équilibrer le premier plan et politiquement pour éviter qu'il soit le seul personnage de commandant.

<sup>66</sup> Le personnage reste très secondaire. Il n'apparaît d'ailleurs pas dans le dessin préparatoire à côté des rangées de fantassins : cf. A. Cecchi (dir.), *Giorgio Vasari, Disegnatore e Pittore*, *op. cit.*, p. 150-151. Le marquis étant mort en novembre 1555, sa susceptibilité ne pouvait entrer en ligne de compte pour les choix iconographiques de la fresque, réalisée entre 1567 et 1571. D'autres personnages pourraient évoquer d'autres chefs florentins durant le combat, toutefois leurs visages restent génériques (le cavalier assez âgé commandant la cavalerie florentine, les deux cavaliers chevauchant au premier plan au centre, avec à la main le bouclier portant les armoiries Médicis, – celles-ci sont apposées également sur la ceinture de poitrail du cheval blanc).

<sup>67</sup> L. Giannelli (dir.), *La battaglia di Scannagallo, 2 agosto 1554*, Florence, Scramasax, 2004.

<sup>68</sup> G. Vasari, *Ragionamenti*, p. 233. M. Arfaioli, « Alla destra del duca », *op. cit.*, p. 276. Pour Arfaioli, Giangiaco­mo de' Medici serait tout de même présent à pied en armure face à lui avec une courte hallebarde, même si c'est bien lui qui commanda la prise de la ville. M. Arfaioli rappelle que Chiappino vient d'être nommé capitaine général de la cavalerie et que Cosme aurait pu vouloir faire allusion à cette nomination. Identification traditionnelle du personnage de droite à cheval avec le marquis de Marignan chez E. Allegri et A. Cecchi, *Palazzo Vecchio e i Medici*, *op. cit.*, p. 259.

politique rendu à l'action postérieure de cet homme de guerre, ami et homme de confiance du duc qui a contribué, dans les années 1555-1559, à la prise de possession progressive du territoire siennois, d'un point de vue administratif, militaire et diplomatique. Avec l'insertion de ce portrait en position de commandement, à la fois reconnaissable mais relativement discret, car il contrevient partiellement à la vérité historique des opérations dirigées par le marquis, Cosme lui montrerait ainsi sa reconnaissance.

La représentation contrastée et inégale des chefs entre les différentes scènes de la guerre de Pise témoigne de l'importance des enjeux politiques contemporains pour expliquer les choix narratifs dans des scènes de batailles pourtant bien plus anciennes. La *Prise de Pise* **fig.163** met en valeur la personne du *condottiere* florentin Paolo Vitelli<sup>69</sup> : figuré à cheval dans la marge gauche de l'image, il tend son bâton de commandement en direction de la ville et son visage, nettement particularisé, apparaît sans aucune hésitation comme un portrait. Les armes des Vitelli sur son surcot se redoublent sur le bouclier discret que brandissent les troupes qui se lancent à l'attaque de la muraille **fig.163a** et lui attribuent la victoire des Florentins. Cette singularisation étonne si l'on rappelle qu'il fut décapité peu après la prise du fort de Stampace à Pise pour ne pas avoir su exploiter sa victoire, que ce soit par trahison ou bien par impuissance militaire<sup>70</sup>. Sa mise en évidence bienveillante dans la fresque pourrait s'interpréter comme un geste politique destiné à réhabiliter sa mémoire : la glorification du personnage fait écho à celle de Chiappino Vitelli, son petit-fils sur le mur opposé, s'il l'on suit l'identification d'Arfaïoli<sup>71</sup>. Là encore, Cosme donnerait des gages de fidélité à son ami en célébrant une des victoires réalisées sous la direction de son ancêtre.

La scène adjacente de l'échec du siège de Livourne par l'armée impériale fin 1496 **fig.164** montre le même processus de valorisation d'un chef militaire dans la scène historique en fonction d'intérêts politiques contemporains : la composition illustre la retraite de l'armée et l'empereur en personne lance le départ entouré par ses lansquenets<sup>72</sup>. La figuration grandiose de l'armée de Maximilien I<sup>er</sup> de Habsbourg, pourtant défaite, fonctionne comme un hommage contemporain à la famille impériale qui a protégé et accompagné, sur le plan politique et

---

<sup>69</sup> Le premier dessin préparatoire à la fresque (Rome, Farnesina, 124 267) ne comporte pas le groupe du *condottiere* qui est rajouté dans un second temps. Reproduit dans G. Thiem, « Entwürfe für die Gemälde in der Sala Grande », *op. cit.*, p. 123. C'est seulement dans le second dessin préparatoire (Florence, Offices, 631 F) que le groupe apparaît. Reproduit dans E. Allegri et A. Cecchi, *Palazzo Vecchio e i Medici*, *op. cit.*, p. 267.

<sup>70</sup> L. Teza (dir.), *Il complesso di Palazzo Vitelli a Sant'Egidio*, *op. cit.* Cf. *supra*, chapitre 3.

<sup>71</sup> La présence à nouveau individualisée du même personnage de Paolo Vitelli dans la *Prise de Cascina* au plafond renforce encore l'hypothèse d'une ambition de réhabilitation.

<sup>72</sup> M. Rogg, *Landsknechte und Reisläufer*, *op. cit.*



militaire, le retour des Médicis à Florence. Le plafond de la salle est justement décoré pour le mariage en 1565 de Francesco de Médicis, fils de Cosme, avec Jeanne d'Autriche, fille de Ferdinand I<sup>er</sup> de Habsbourg, nièce de Charles Quint et sœur de l'empereur Maximilien II<sup>73</sup>. Maximilien I<sup>er</sup> est son arrière-grand-père. Même si la scène pariétale est réalisée après le mariage et ses cérémonies, la célébration de l'alliance est évidemment toujours pertinente. La scène de défaite de l'armée impériale est renversée politiquement en hommage et efface donc l'idée de défaite ou d'humiliation : le portrait glorieux de l'empereur, figuré majestueusement à l'antique, guidant ses troupes, est en le motif principal.

À l'inverse de ces scènes où un chef est bien singularisé, dans la *Bataille de Torre San Vincenzo* **fig.165**, Vasari montre la victoire comme le résultat d'une action collective puisque les combattants principaux ont des visages typiques et non individualisés : en dépersonnalisant la victoire acquise par les troupes républicaines, sans la rattacher à l'action décisive d'un homme, le peintre permet son appropriation dans la geste globale florentine en lui enlevant le caractère particulier qu'aurait accentué l'insertion de nombreux portraits. La liberté de l'esquisse tumultueuse de Naldini pour la composition de cette fresque **fig.165c** semble d'ailleurs indiquer que les artistes n'avaient pas de contrainte relative à la présence évidente de tel ou tel personnage<sup>74</sup>. Placé dans la marge gauche, le seul portrait repérable est celui d'Antonio Giacomini, bien étudié par Henk van Veen<sup>75</sup>, qui n'est pas un capitaine militaire mais un commissaire politique, et qui souhaitait une réforme de l'armée. Sa présence lors de l'événement, historiquement attestée par Guichardin, renforce la description véridique de la bataille, et permet de valoriser une figure républicaine dans la continuité de laquelle Cosme peut prétendre inscrire son action réformatrice en matière militaire<sup>76</sup>. Assez repérable grâce à son bonnet rouge qui le distingue des combattants, son portrait reste cependant à la marge de la

---

<sup>73</sup> Le message ambivalent que porte la fresque, censée figurer une défaite et adoptant pourtant une rhétorique de gloire, s'appuie sur la polysémie du personnage du premier plan à gauche, qui n'a pas été commenté de manière satisfaisante : Allegri et Cecchi identifient bizarrement ce jeune homme avec l'empereur qui est forcément le personnage de droite, identifié à son casque portant un cimier orné d'un motif d'aigle bicéphale (E. Allegri et A. Cecchi, *Palazzo Vecchio e i Medici*, *op. cit.*, p. 261). Le personnage mériterait davantage d'attention et cristallise le problème de savoir si Vasari singularise un anonyme ou si le décryptage de certains symboles pourrait mener à une identification : plusieurs traits le singularisent : lèvres rebondies, perle sur la cuirasse, cimier à figure allégorique (probablement la Renommée), voire même peut-être des symboles sur ses sandales (étrangement semblables à des *palle* médicéennes).

<sup>74</sup> Dessin préparatoire pour la *Victoire de Torre San Vincenzo*, attribué à Naldini, Florence, Offices, GDSU, n. 652 F. *Ibid.*, p. 265.

<sup>75</sup> H. van Veen, « Un commissario repubblicano.. », *op. cit.* et *Cosimo I de' Medici and his self-representation*, *op.cit.*, p. 68-73.

<sup>76</sup> Guichardin dit qu'il assista à la bataille de Torre San Vincenzo. *Histoire d'Italie*, VI, chap. XIV, p. 479. H. van Veen, « Un commissario repubblicano.. », *op. cit.*

bataille<sup>77</sup>.

Les fresques florentines sont révélatrices d'un changement dans la représentation du pouvoir militaire des capitaines : s'ils sont bien les rouages majeurs d'un nouveau système militaire organisé, ils ne reçoivent pas pour autant des poses de prestige destinées à exhiber leur portrait ou à figurer leur puissance, mais sont figurés dans des poses actives en train d'exercer leur commandement, par la parole et par le geste<sup>78</sup>. La représentation professionnalisée de l'armée, malgré la visibilité des hiérarchies militaires intermédiaires et des personnages-cadres de chaque unité (musiciens, sergents), tend partiellement à atténuer le rôle personnel du grand capitaine.

#### 4) Venise : une communauté en armes

##### La cohésion entre les hommes

Pour des raisons à la fois politiques et esthétiques, la représentation de l'armée apparaît très différente dans le décor vénitien. L'unité de l'ordonnement des troupes florentines se déployait, comme on l'a vu, principalement dans les représentations de batailles terrestres ; les compositions vénitiennes figurent surtout des batailles navales ou des opérations mixtes entre terre et mer, qui sont moins propices à une telle démonstration. Mais surtout, les compositions vénitiennes reposent sur un système figuratif moins descriptif et plus synthétique que les scènes florentines : elles ne mettent pas en jeu des troupes nombreuses disposées en unités ou en groupes, où chaque soldat décrit est un élément au sein d'un ensemble complexe, mais reposent sur des « personnages-symboles »<sup>79</sup> qui, à eux seuls, signifient la présence d'un type de soldat<sup>80</sup>.

Ainsi, l'unité de l'armée que les tableaux vénitiens vont mettre en scène ne se lit pas dans la répétition ordonnée des troupes, mais dans la représentation de leur cohésion, illustrée

---

<sup>77</sup> Les portraits ne sont pas intégrés dans les scènes dramatiques et mouvementées : c'est dans la scène de triomphe, plus que dans les batailles, que sont présentés les portraits de Chiappino Vitelli, Federigo da Montaguto et du marquis de Marignan. Vasari, *Ragionamenti*, p. 232 et E. Allegri et A. Cecchi, *Palazzo Vecchio e i Medici*, *op. cit.*, p. 241.

<sup>78</sup> Voir le volume M. Fantoni (dir.), *Il Perfetto capitano*, *op. cit.*, particulièrement les essais de M. Fantoni, « Il perfetto capitano : storia e mitografia », p. 15-66 et celui de D. Frigo, « Principe e capitano, pace e guerra : figure del politico tra Cinque e Seicento », p. 273-304.

<sup>79</sup> Le phénomène est bien analysé pour les compositions de Tintoret par J. Delaplanche et A. Sanson, *Peindre la guerre*, *op. cit.*, 2009, p. 62-64.

<sup>80</sup> C'est évidemment davantage le cas pour les scènes plafonnantes où l'action est plus condensée, tandis que les scènes pariétales présentent une mise en scène plus nombreuse de l'armée vénitienne. La *Bataille de Lépante* d'Andrea Vicentino (cf. *infra*, chap. 7) et celle de *Punta Salvore* de Domenico Tintoret font ainsi exception.

par les relations entre quelques individus précis. De même, l'efficacité de l'armée n'apparaît pas comme le résultat d'un ordre imposé par la règle, mais comme celui de l'engagement individuel et la collaboration harmonieuse entre les soldats. La condensation narrative favorise cette individualisation du soldat qui insiste sur la transmission efficace des ordres à travers la chaîne de commandement et sur la volonté commune qui les anime. Les figures de musiciens, vecteurs des ordres à grande échelle, sont moins sollicitées dans le décor vénitien, même si on peut en trouver quelques-uns (un tambour debout sur une plateforme de navire dans la *Prise de Constantinople* de Palma le Jeune **fig.178 et 178a**, un autre au centre de la *Prise de Saint-Jean d'Acre* de Francesco Montemezzano **fig.181**, un encore au premier plan de la *Bataille de Casalmaggiore* de Francesco Bassano **fig.195...**) : le décor vénitien tend plutôt à souligner la transmission interpersonnelle des ordres car la cohésion de l'armée est figurée à une échelle bien plus réduite que dans le décor florentin<sup>81</sup>.

Les scènes de bataille montrent la circulation fluide des ordres, grâce au jeu des regards et des gestes entre les hommes. Le relai des gestes et les mouvements des regards révèlent l'implication de chacun des soldats dans l'action et exprime leur rôle solidaire les uns des autres : dans la première scène du *Siège de Venise* **fig.172**, Andrea Vicentino construit une continuité narrative et hiérarchique entre le geste de commandement du chef, le doge Andrea Participazio, relayé par son second, à cheval, puis transmis à l'homme en bonnet bleu, qui, au premier plan, dirige le travail des hommes qui remplissent les paniers de pains, destinés à être jetés dans le camp ennemi pour tromper l'adversaire. Dans les deux épisodes de prise de Constantinople **fig.178 et 179**, les premiers plans sont occupés par des soldats prêts à débarquer qui se concertent : tournés les uns vers les autres, ils semblent tous regarder leurs camarades avant de se lancer dans leur tâche. La *Bataille de Polesella* **fig.196** de Francesco Bassano suggère également la concertation qui précède l'action, avec le personnage du trompette monté à cheval qui tourne la tête vers un des soldats. Parfois même, les regards dessinent un parcours narratif qui implique le spectateur dans la progression de l'action militaire : le compartiment de la *Bataille de Gallipoli* de Tintoret **fig.192** montre le porte-étendard recevant la tête encore tournée vers l'arrière l'ordre donné par le capitaine Jacopo Marcello, placé en retrait sur le pont d'un navire, tandis que le mouvement dynamique du corps du porte-étendard, déjà lancé dans l'ascension de la falaise vers la ville, amorce symboliquement l'assaut de la forteresse.

Les scènes de batailles mettent en scène tant la hiérarchie verticale et la descente de l'ordre, que l'idée de coordination et de complémentarité des actions de tous pour l'obtention

---

<sup>81</sup> Un personnage de tambour apparaît cependant au premier plan de la *Bataille de Casalmaggiore* de Bassano.

de la victoire finale. La différence principale avec le décor florentin est l'absence de représentation de l'armée comme une masse numérique importante de combattants, ce qui permet de mettre en valeur une plus grande force de conviction dans le geste de chaque personnage. Chaque figure est concentrée dans son action, l'accomplissant avec un élan et une énergie qui suggèrent une pleine adhésion morale et tactique à l'ouvrage qui les occupe. Le décor vénitien engage des singularités actives et souveraines où l'individualité ne disparaît pas au profit du groupe, tandis que Vasari tentait de représenter le processus de disciplinarisation de la troupe entière animée d'une détermination professionnelle. La singularisation des personnages-symboles vénitiens permet aux peintres de les investir d'une volonté personnelle, qui porte un message de cohésion. Si le recrutement de l'époque ne permet pas de parler d'une armée de « citoyens » vénitiens, les artistes mettent en scène une cohésion morale, psychologique, au sein de l'armée. Cette cohésion interpersonnelle qui intervient dans le décor doit toutefois se comprendre moins comme un idéal militaire particulier que dans une perspective politique, liée à l'exaltation du patriciat dans le décor, qui permet de suggérer une efficace immédiate de la volonté des chefs, immédiatement traduite dans l'action.

### **Les capitaines patriciens : un héroïsme de classe**

Dans l'ensemble du cycle vénitien, la représentation de l'action de l'armée dans les scènes de batailles est marquée par la présence très identifiable des chefs militaires vénitiens issus du patriciat. Loin de l'ambiguïté florentine, le décor vénitien s'attache au contraire à représenter de manière égale, voire répétitive dans les différentes scènes, le personnage et l'action des différents capitaines ayant conduit les opérations. Dans chaque bataille, les différents peintres identifient systématiquement le commandant vainqueur, généralement présenté en armure dans une des marges de la scène, devant un étendard portant le lion de Saint-Marc associé aux armoiries de sa propre famille<sup>82</sup>. La représentation de ces capitaines s'inscrit, comme à Florence, dans la figuration professionnelle du capitaine qui domine au XVI<sup>e</sup> siècle<sup>83</sup> : généralement placés en bordure de l'action militaire, ils sont figurés en position de commandement, avec à la main un bâton de commandement qui symbolise leur statut. La

---

<sup>82</sup> La *Bataille de Zadar* de Tintoret dans la salle du Scrutin est la seule dans laquelle aucun personnage de chef n'est représenté individuellement. Le peintre place à l'arrière-plan à gauche un drapeau avec le lion de Venise et les armoiries des trois familles des commandants : Marco Giustiniani, Andrea Morosini et Simon Dandolo. La liberté de Tintoret dans cette scène témoigne bien de l'ambition allégorique de la composition, image totale de la guerre, au détriment du rendu plus précis de la *storia* et de ses protagonistes. Cf. *supra*, fin chap. 4.

<sup>83</sup> M. Fantoni (dir.), *Il Perfetto capitano*, op. cit.

similitude de traitement des capitaines dans l'ensemble des scènes de bataille et leur visibilité dans l'épisode militaire laissent penser que les peintres ont reçu des instructions précises à ce sujet<sup>84</sup>. L'importance des mentions des capitaines dans les textes qui décrivent le programme iconographique le confirme : qu'il s'agisse de sa version brève ou du texte de Bardi, pour chaque épisode est bien précisé, souvent en premier lieu, le nom du capitaine vénitien qui a dirigé l'opération, suivi du nombre de ses troupes, de l'identité des ennemis, du lieu de l'affrontement et de l'ampleur de sa victoire (nombre de morts, de prisonniers, nature et quantité du butin).

La valorisation des capitaines introduit un enjeu politique majeur puisque le décor construit un lien systématique entre la célébration des chefs militaires et celle de l'aristocratie de la cité. Quasiment tous les capitaines qui conduisent les armées vénitiennes dans les épisodes du décor font partie du patriciat de la ville tandis que les chefs mercenaires au service de Venise, qui ont pourtant remporté un certain nombre de batailles pour elle, semblent délibérément avoir été minorés par les auteurs du programme. Les batailles du plafond de la salle du Grand Conseil illustrant des victoires du XV<sup>e</sup> siècle, moment d'apogée du mercenariat dans les armées vénitiennes<sup>85</sup>, ne montrent pas les victoires de Gattalemeta ou bien de Colleoni, absents : seule la bataille de Maclodio **fig.189** est remportée par un de ces grands capitaines mercenaires engagés par la République, Francesco Bussone, dit il Carmagnola<sup>86</sup>. L'iconographie privilégie notablement les chefs patriciens aux dépens des *condottieri*<sup>87</sup>, comme le montre dans la *Bataille de Cadore* **fig.190** où c'est bien le patricien Giorgio Corner qui est présenté au premier plan et non Bartolomeo d'Alviano, le chef de guerre à qui il était associé lors de la victoire de 1509. L'iconographie militaire de la bataille est indissociablement liée dans ce décor public, à l'exaltation de l'aristocratie vénitienne, omniprésente dans le palais<sup>88</sup>, mais qui investit également ces scènes historiques de bataille.

Si ces batailles, qui font partie des scènes narratives principales sont censées montrer

---

<sup>84</sup> W. Wolters parle de « poses maladroitement » pour les capitaines chez Tintoret, *Storia e politica, op. cit.*, p. 194. Sa remarque souligne bien que les capitaines ne relèvent pas du même traitement que les autres soldats, présentés de manière dramatique et mouvementée : cette opposition laisse à penser que Tintoret respecte pour eux une consigne particulière.

<sup>85</sup> J. Hale et M. Mallett, *The Military Organization of a Renaissance State, op. cit.*, p. 20-64.

<sup>86</sup> On peut supposer qu'il s'agit du cavalier barbu qui attaque depuis la droite de l'image, il n'est toutefois pas identifié par ses armoiries, ce qui le distingue du mode de figuration des autres capitaines.

<sup>87</sup> Les personnages de *condottieri* reçoivent une certaine valorisation dans des toiles qui sont réalisées plus tardivement dans des salles moins importantes pour la représentation de la République. On peut citer le tableau de Giovanni Contarini, *La conquête de Vérone par les troupes vénitiennes, sous la direction de Gattamelata (1439)*, dans la salle des Quatre Portes (1595) ou celles d'Antonio Aliense pour la Salle de la Boussole représentant les hauts faits de Carmagnola pour la République de Venise : la *Prise de Brescia* et de *Prise de Bergame* réalisées v. 1610. Voir les notices de U. Franzoi, *Storia e leggenda di Palazzo ducale, op. cit.*, p. 71-72 et p. 166-167.

<sup>88</sup> W. Wolters, *Storia e politica, op. cit.*, part. p. 59-76.

les actions publiques de la cité, complémentaires des hauts faits individuels figurés dans les compartiments monochromes adjacents, elles personnalisent l'événement en le rapportant à un individu particulier, mis en exergue dans la scène peinte. Les scènes de batailles proposent au spectateur une série d'hommes illustres, acteurs de la grandeur vénitienne, à qui revient le crédit de la victoire. L'héroïsation de ces personnages est cependant autant individuelle que collective. À considérer la succession de leurs victoires, la valeur et l'intelligence militaire apparaissent comme des qualités intrinsèques à l'aristocratie vénitienne, et la compétence individuelle s'enracine idéalement dans une essence collective. Comme l'a montré Dorit Raines, pour le patriciat vénitien, seul le discours de la réussite permet d'alimenter la légitimité de la supériorité patricienne : c'est pourquoi les moments d'échec sont particulièrement critiques pour la classe dirigeante vénitienne car ils semblent remettre en cause la nature même de son pouvoir, la compétence ne pouvant qu'être synonyme de réussite<sup>89</sup>. L'insistance sur la compétence militaire des capitaines nobles depuis l'origine de la cité et sur leurs constants succès assoit la légitimité politique de cette classe à gouverner. Le triomphalisme militaire exalté par le décor se fond avec la célébration de la classe patricienne qui y trouve le reflet de ses exploits, une preuve de sa valeur et une raison de conserver dans le futur sa position. L'héroïsme de classe présenté dans le décor est destiné tant à ceux qui n'y appartiennent pas qu'à ses propres membres, pour qui elle produit un discours d'autolégitimation.

Les batailles vénitiennes, au-delà du récit historique des scènes, proposent une mise en scène structurelle de la vertu de sa classe dirigeante. Cet héroïsme est autant physique que moral : il comprend la dévotion totale du patriciat au développement de la République et peut également inclure jusqu'au sacrifice de soi comme le suggèrent certaines batailles où le capitaine trouve la mort<sup>90</sup>, comme celle de Gallipoli où Jacopo Marcello, commandant de la flotte vénitienne meurt pendant l'assaut de la ville **fig.192**. L'exaltation du dévouement sacrificiel de la noblesse vénitienne apparaît peut-être d'ailleurs implicitement à travers le choix iconographique fait par Tintoret : le portrait de Marcello debout, se détachant sur le ciel, rappelle la typologie de son effigie sur son monument funéraire, sculpté par les frères Lombardo, dans la basilique Santa Maria dei Frari. Le sarcophage y est surmonté d'une figure

---

<sup>89</sup> D. Raines, *L'Invention du mythe aristocratique. op.cit.*, I, p. 292-362.

<sup>90</sup> Les vingt exemples individuels monochromes, représentés dans les plafonds, comprennent sept épisodes de blessures, ou de morts de plusieurs membres du patriciat vues comme des martyres, durant la bataille mais aussi en dehors : Pietro Zeno tué pendant la messe par les Turcs, Stefano Contarini blessé pendant la bataille du lac de Garde, Albano Armerio tué par les Turcs, Marcantonio Bragadin écorché par eux pendant le siège de Chypre ou encore Agostino Barbarigo blessé mortellement à l'œil pendant la bataille de Lépante. G. Tagliaferro. « Martiri, eroi, principi e beati », *op. cit.*, 2006, p. 337-390. Voir à ce sujet notre analyse de la *Bataille de Lépante* d'Andrea Vicentino, *infra*, chapitre 7, sur la question de la commémoration des défunts.

debout vêtue à la romaine, qui fait office de portrait idéalisé du défunt : Tintoret en lui attribuant le même costume pourrait donner une valeur de mémorial à la scène de bataille. Le caractère stoïque et déterminé des différents capitaines vénitiens prône par moment un héroïsme qui va jusqu'au sacrifice de soi.

L'originalité politique et idéologique de la forme de gouvernement vénitien apparaît donc dans le traitement iconographique des capitaines : contrairement au décor florentin qui professionnalisait la fonction militaire des commandants pour mieux la déconnecter du pouvoir politique, on observe au contraire à Venise une collusion entre les deux. Les chefs militaires vénitiens sont montrés comme des professionnels de la guerre en exercice et comme les membres d'une élite politique légitime. La place accordée à certains personnages dans le décor qui combinent pouvoir politique et militaire en est un indice<sup>91</sup> : certains capitaines sont à la fois chef de guerre et doge. Qu'ils soient déjà doges au moment de l'action ou bien qu'ils le soient devenus ensuite, Angelo Partecipazio dans le *Siège de Rialto* **fig.172**, Andrea Contarini après la guerre de Chioggia, Andrea Gritti dans la *Prise de Padoue* **fig.188**, Sebastiano Venier pendant la bataille de Lépante **fig.272 et 287** sont parmi les chefs militaires les mieux mis en valeur par l'économie de la composition<sup>92</sup>. Toutefois, pour ces portraits qui combinent fonction politique et militaire, les peintres choisissent des poses statiques qui les isolent de la narration et s'apparentent au canon du portrait officiel<sup>93</sup>. Le caractère cérémoniel de leur posture est particulièrement accentué : debout, le corps droit, le visage relevé, présenté de trois quart ou de profil. L'artificialité de la pose accentue le caractère reconnaissable du portrait et glorifie de manière intemporelle le modèle. La fonction politique suprême qu'ils exercent, ou exerceront par la suite, est comme déjà anticipée dans la scène de guerre, où leur geste exprime la majesté. La déférence politique pour la personne du doge influence donc la mise en scène de la bataille, dont la dimension narrative et militaire se trouve contrainte par l'insertion du portrait en gloire.

L'analyse des capitaines dans les scènes de bataille de ces deux décors publics révèle qu'il s'agit d'un point crucial où observer les interactions entre politique et militaire : le degré de personnalisation de la victoire et la nature de la mise en exergue du chef, cantonné à une fonction militaire ou bien présenté selon une iconographie qui célèbre sa personne bien au-delà de sa compétence dans l'épisode en question, permettent de mettre en évidence certaines valeurs

---

<sup>91</sup> Sur l'iconographie des doges et la singularité de leur position politique, voir W. Wolters, *Storia e politica, op. cit.*, « Il Doge », p. 77-92.

<sup>92</sup> Rappelons que la salle comporte également une frise peinte avec la série des portraits de doges.

<sup>93</sup> W. Wolters parle de poses maladroites pour les capitaines, *Storia e politica, op. cit.*, p. 194.

politiques et idéologiques propres à chacun des deux régimes.

## **B. La figure du soldat**

Les évolutions d'ensemble qu'on a esquissées à propos des armées et du groupe combattant, avec le passage du monde guerrier au monde militaire, modifient également la conception individuelle du soldat et déterminent plusieurs changements dans l'iconographie des personnages singuliers de la bataille. La création de la figure du soldat<sup>94</sup> que John Hale a analysée à travers l'apparition d'une iconographie autonome en Allemagne et en Suisse apparaît plus tardivement dans la peinture italienne. Elle contribue à faire évoluer les formes de la bataille monumentale en favorisant les motifs de soldats, caractérisés par une identité militaire particulière, fondée sur la spécificité d'une arme, d'un costume, et d'un type de fonction dans les opérations. Organisés autour d'une ambition quasi encyclopédique, ces décors offrent une représentation complète du personnel guerrier de la Renaissance, indépendamment de leur origine sociale et de leur place dans la hiérarchie militaire.

Les soldats imposent parfois aux peintres un travail d'invention pour mettre en image les protagonistes de la guerre moderne car leur costume ou leur manière de combattre sont parfois irréductibles aux modèles antérieurs, et notamment à l'exemple antique. Les représentations de bataille doivent alors s'analyser en dialogue avec la production contemporaine d'images consacrées au monde militaire, qui se développent et se précisent au cours du XVI<sup>e</sup> siècle : gravures autonomes ou bien sérielles de soldats, livres de costumes qui laissent une large place au champ militaire, ou encore manuels illustrés de maniement d'armes. Les points de convergence avec les scènes de bataille qu'on peut parfois déceler montrent une intégration dans la peinture de célébration politique des évolutions de la fonction militaire.

### **1) Du guerrier au soldat : naissance et évolution de l'iconographie militaire**

La pérennisation des armées et l'augmentation en leur sein de la part de l'infanterie donne lieu à la renaissance de la figure du soldat : de même que celui d'*armée*, le terme de

---

<sup>94</sup> Elle touche également le domaine de la littérature où la figure typique du soldat fait son apparition, reprenant certains modèles antiques. La dimension professionnelle y est moins accentuée et au théâtre, le personnage relève généralement du genre comique (personnage fanfaron, de vaurien...) selon une veine qui apparaît également dans l'iconographie mais de manière moins massive (scènes morales). Le personnage du soldat n'est pas valorisé, car la figure du chevalier occupe déjà cette place dans le registre épique. Cf. F. Verrier, *Les Armes de Minerve*, op. cit., p. 26-31, 174-179.



*soldat* réapparaît logiquement avec la professionnalisation des armées au XVI<sup>e</sup> siècle. Son étymologie renvoie à la solde que touche le combattant pour se battre<sup>95</sup>. Le lexique suppose l'appartenance à une armée pérenne où l'engagement est fondé sur la rétribution par un salaire, et non plus sur une obligation sociale ou ponctuelle de service<sup>96</sup>.

La réforme de la fonction de combattant se lit dans l'apparition, bien analysée par John Hale et Matthias Rogg<sup>97</sup>, d'une iconographie autonome qui témoigne de l'émergence sociale et professionnelle d'un nouveau groupe combattant<sup>98</sup>. Nées au début du XVI<sup>e</sup> siècle, en Allemagne et en Suisse, les premières figures isolées de soldats sont le fait d'une multitude d'artistes dont Dürer, Urs Graf ou encore Niklaus Manuel Deutsch sont les plus célèbres représentants. Ces gravures ou dessins montrent des figures typiques, caractérisées de manière générique, il ne s'agit pas des portraits de soldats<sup>99</sup>. La reconnaissance de leur identité du soldat s'opère grâce à la distinction visible de ces personnages par rapport au monde civil : l'appartenance militaire est marquée par la spécificité du costume. Il ne s'agit toutefois pas d'uniforme, car, à la Renaissance, les États ne fournissent pas un matériel normalisé. Le costume militaire des fantassins relève plutôt une licence et une exubérance vestimentaire qui isole le monde militaire de la sphère sociale commune<sup>100</sup>.

Contrairement à l'uniforme de l'âge classique qui marque l'appartenance à un corps et efface l'identité personnelle, le vêtement militaire de la Renaissance est un « costume – masque »<sup>101</sup>, dont la qualité visuelle est d'impressionner celui qui le regarde. Le costume des lansquenets, avec des manches tailladées et des culottes en rubans, propose une « fanfaronnade

---

<sup>95</sup> P. del Negro, « Una lingua per la guerra », *op. cit.*, p. 316-317.

<sup>96</sup> N. Le Roux, *Le crépuscule de la chevalerie*, *op. cit.*, « La naissance du soldat », p. 93-109. Sur les marques de la professionnalisation : voir schéma à la fin de l'article de R. Quatrefages, « Un professionnel militaire : l'infante du Tercio », G.-A. Pérouse *et al* (dir.), *L'homme de guerre au XVI<sup>e</sup> siècle*, *op. cit.*, p. 204.

<sup>97</sup> J. Hale, « The Soldier in Germanic Graphic Art of the Renaissance », *Art and history : images and their meaning*, R. Rotberg (dir.), Cambridge, Cambridge University Press, 1988, p. 85-114 et ses réflexions dans *Artists and warfare*, *op. cit.*, p. 1-72 ; M. Rogg, *Landsknechte und Reisläufer*, *op. cit.*

<sup>98</sup> Comme le dit M. Rogg, l'iconographie du soldat doit s'analyser au croisement de l'histoire militaire, de l'histoire sociale et des intérêts formels et esthétiques. *Ibid.*, p. 260.

<sup>99</sup> *Ibid.*, p. 243-249.

<sup>100</sup> Sur le costume militaire moderne : J. Hale, *Artists and warfare*, *op. cit.*, p. 60-66 ; F. Cardini, *La culture de la guerre*, *op. cit.*, p. 392-394 et F. Verrier, *Les Armes de Minerve*, *op. cit.*, p. 168-173.

<sup>101</sup> Au Moyen Âge, l'équipement était acheté par chaque chevalier qui fournissait l'équipement aux hommes de sa lance, l'armement pouvait donc être assez diversifié et de qualité inégale. Pendant la Renaissance, la fonction de distinction du costume militaire prévaut par rapport à la fonction assimilatrice d'égalisation, voire de dissimulation de l'individu, que l'uniforme tendra ensuite à gagner. Pour la France, ce n'est qu'au milieu du règne de Louis XIV qu'est mis en place l'uniforme dans l'armée française. « Substituer l'uniforme au masque-guerrier revient à transférer [le sens de l'honneur et de la gloire] de l'individu au groupe ou à la communauté – régiment, État. » (F. Cardini, *La culture de la guerre*, *op. cit.*, p. 394). Cette tension entre ostentation et subordination, qui met l'individu en exergue ou cherche à le dissimuler, se résout au début du XX<sup>e</sup> siècle avec la distinction entre le costume militaire opérationnel, qui sert de camouflage, et la tenue d'honneur destinée à l'apparat. Sur la masculinité du costume militaire, J. Hale, *War and Society in Early Modern Europe, 1495-1715*, Baltimore, John Hopkins University Press, 1986, p. 127.

visuelle »<sup>102</sup> qui affiche leur position sociale comme groupe d'« outsider »<sup>103</sup> dans la société et signale une éthique martiale agressive. Comme l'a montré Daniel Defert, l'habit n'est pas qu'un vêtement, mais le signe social d'un mode de vie : l'habit dit déjà les mœurs de celui qui le porte<sup>104</sup>. La production de gravures autonomes de figures de soldats met donc en exergue la distinction sociale et professionnelle d'une classe d'hommes de guerre nouveaux, et les qualités visuelles du personnage dans l'image expriment leur identité et leurs valeurs. La physionomie musclée du corps, la forme originale du vêtement et la pose adoptée par le soldat<sup>105</sup> – debout, généralement en position de dynamique de marche<sup>106</sup> – fondent l'identité visuelle de la figure.

L'autonomisation du soldat dans les arts figuratifs, ce qu'on pourrait appeler la nouvelle qualité « pittoresque » de la figure militaire, est liée à cette période intermédiaire dans le processus de création d'un monde militaire autonome, entre le Moyen Âge et la période classique. Cet univers social et professionnel est déjà en partie séparé du reste de la société, mais le costume n'est pas encore le signe d'une subordination à un ensemble unique comme dans les armées des XVII<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles : l'éthique guerrière s'exprime encore de façon conquérante et le costume exprime un caractère grandiose et expressif, qui rehausse l'exotisme de la figure du soldat, distinct du monde commun. L'intérêt « pittoresque » de la figure du soldat est donc double, puisqu'à la singularité de l'identité (le pittoresque du caractère) s'ajoute le caractère visuel de son expression (le pittoresque au sens de « digne d'être peint »). La mise en scène de l'identité générique du soldat et la richesse visuelle de son costume justifient donc l'apparition d'images dédiées à cette nouvelle figure, même en l'absence de toute ambition narrative ou morale.

Les analyses de Matthias Rogg portant sur le corpus des gravures allemandes ont alors mis en lumière la spécialisation progressive de l'iconographie du soldat au cours du XVI<sup>e</sup> siècle. Si au début du siècle, les gravures de soldats autonomes étaient en majorité indépendantes et montraient un personnage générique, la production graphique illustrant le monde militaire tend,

---

<sup>102</sup> T. Arnold, *Atlas des guerres de la Renaissance*, op. cit., p. 66. M. Rogg, *Landsknechte und Reisläufer*, op. cit., p. 18-22.

<sup>103</sup> « An outsider class ». J. Hale, *Artists and warfare*, op. cit., p. 65.

<sup>104</sup> La polysémie du mot *habit*, entre costume et coutume, entre l'habit et les mœurs, se conserve en anglais dans le terme *habit*. En français, le vocabulaire des sciences humaines parle d'*habitus*. D. Defert, « Un genre ethnographique profane au XVI<sup>e</sup> siècle : les livres d'habits (Essai d'ethno-iconographie) », *Histoires de l'anthropologie XVI<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> siècles*, colloque Sèvres 1981, B. Rupp-Eisenreich (dir.), Paris, Klincksieck, 1984, p. 25-41.

<sup>105</sup> L'arme joue un rôle déterminant dans la définition de la pose : longueur, forme, direction, modalité de prise en main, position par rapport au corps du soldat. Cf. *infra*.

<sup>106</sup> Le mouvement signale la vie itinérante du personnage, hors des cadres d'une société locale. M. Rogg, *Landsknechte und Reisläufer*, op. cit., p. 248-249. C'est dans la période 1512/1515-1529 que l'auteur situe le basculement vers des poses statiques (*Ibid.*, p. 249-251).

dès les années 1530, à se structurer : apparaissent des séries d'images, où chaque vignette représente un soldat particulier, un grade ou une figure-type au sein de la troupe<sup>107</sup>. Chaque soldat y est considéré comme une partie au sein d'un ensemble plus large. Cette évolution apparaît comme la conséquence de l'évolution interne des armées de la Renaissance. La diversification des armes utilisées à l'époque a imposé, comme on l'a vu, une spécialisation plus grande des soldats dans le maniement de l'une ou de l'autre (artillerie, infanterie et cavalerie, lourde et légères) et les changements tactiques ont donné naissance à une hiérarchie plus articulée<sup>108</sup>.

Le passage d'une iconographie générique du soldat à une iconographie spécialisée témoigne d'une professionnalisation de la représentation : les connotations morales, souvent associées au début du siècle à la figure générique du soldat, diminuent logiquement ; la figure devient plus « neutre » idéologiquement car la mise en scène sérielle de soldats précis relève en partie d'une ambition documentaire ; l'image dit l'intérêt professionnel pour un métier où chaque figure prend une fonction précise. Cette professionnalisation des images de soldat s'accompagne également de l'adoption de poses statiques, plus descriptives, contrairement aux premières gravures génériques de soldats où tous étaient représentés de façon dynamique afin de suggérer leur agressivité et un caractère social nomade. C'est désormais l'identité particulière, d'ordre professionnel, de la figure militaire au sein de l'ensemble de la troupe qui importe<sup>109</sup>. L'armée n'est plus montrée comme un monde autre et indistinct, comme dans les premières gravures génériques, mais comme un monde organisé et professionnalisé, articulé de façon complexe<sup>110</sup>. Comme le montre Matthias Rogg, les légendes qui accompagnent les personnages dans ces séries de gravures évoquent même parfois la discipline du soldat, ce qui confirme l'idée que cette iconographie sérielle s'inscrit dans le processus de rationalisation des armées modernes<sup>111</sup>.

## 2) Le décor comme revue des troupes : figures singulières, figures en série

C'est en ayant à l'esprit cette production iconographique particulière qu'on peut

---

<sup>107</sup> La structure sérielle de certaines productions iconographiques sur le thème militaire n'avait selon M. Rogg pas été assez soulignée. *Ibid.*, p. 252-254 et part. p. 260-272 sur les séries d'images.

<sup>108</sup> *Ibid.*, p. 259.

<sup>109</sup> *Ibid.*, p. 249-251.

<sup>110</sup> L'ambition didactique et militaire de ces séries de dessins ou de gravures juxtaposant différents soldats est d'ailleurs reflétée par leur organisation interne : l'ordre de la série gravée suit le placement des troupes dans la marche, d'abord le porte-drapeau, puis les autres soldats. *Ibid.*, p. 266.

<sup>111</sup> *Ibid.*, p. 262-263.

interpréter l'émergence le renouvellement des premiers plans dans certaines scènes de bataille : loin de toujours figurer le combat lui-même, les peintres construisent leurs compositions autour d'une figure de soldat particulier qui polarise l'attention. Celui-ci devient un motif iconographique autonome qui construit la qualité militaire de la scène : présenté en pied ou bien en train d'agir, le personnage affiche son identité particulière. Il montre l'émergence d'un monde militaire professionnalisé, composé de figures au statut et à la fonction identifiés.

### **Le plafond de Stradano : l'héroïsation du soldat individuel**

L'insertion de personnages individualisés de soldats est particulièrement remarquable dans les huit compartiments de format vertical du plafond de la salle des Cinq-Cents **fig. 153-156 et fig.159-162** peints par Jan van der Straet, dit Giovanni Stradano<sup>112</sup>, l'un des assistants d'origine flamande de Vasari : chaque premier plan de ces panneau est construit de la même façon, autour d'une figure indépendante, présentée à une échelle monumentale<sup>113</sup>. Paola Barocchi a parlé pour ces scènes « de rapides aperçus de batailles avec des acteurs symboliques »<sup>114</sup>. Dans la guerre de Pise, les soldats mis au premier plan reflètent la montée en puissance de l'infanterie à armes longues depuis le début du XV<sup>e</sup> siècle : un hallebardier suisse, au pantalon à crevés et au béret à plume, lance l'attaque de Vicopisano **fig.153**, deux fantassins armés, l'un d'une corsègue et l'autre d'un *brandistocco*<sup>115</sup>, s'avancent vigoureusement vers Barbagianni **fig.155** ; devant Cascina, le capitaine florentin Paolo Vitelli est associé à une figure de piquier **fig.154**. Dans la guerre de Sienne, le peintre varie encore le personnel militaire : un porte-étendard de la cavalerie française devant Monastero **fig.159**, un cavalier en armure armé d'un marteau de guerre à Casole **fig.160**, un servent de canon vu de dos, penché sur son canon<sup>116</sup> dans la *Prise de Monteriggioni* **fig.161** et enfin un rameur turc **fig.162** qui tente d'approcher sa barque de la côte toscane lors du débarquement à Piombino.

---

<sup>112</sup> A. Baroni Vannucci, *Jan Van Der Straet detto Giovanni Stradano, flandrus pictor et inventor*, Florence, Jandi Sapi, 1997 et *Stradanus, 1523-1605, Court Artist of the Medici*, A. Baroni et M. Sellink (dir.), cat. exp. Bruges 2008-2009, Turnhout, Brepols, 2012.

<sup>113</sup> Stradano et Vasari adoptent volontairement une certaine répétitivité des compositions pour les compartiments de même taille et de même nature : la similitude des compositions doit jouer comme un facteur d'unité visuelle du décor et ne doit pas être vu comme un défaut d'invention. « J'ai imaginé la même perspective que dans les précédents : puisque le sujet est identique, j'aurais mal fait de changer ». *Ragionamenti*, p. 216. La seule exception sur les huit scènes est la bataille navale de la guerre de Pise où la bataille est vue dans le lointain, et où le premier plan est uniquement occupé par une allégorie marine de dos sans qu'elle soit associée à un soldat.

<sup>114</sup> « Rapidi scorci di battaglia con attori simbolici ». P. Barocchi, *Vasari pittore, op. cit.*, p. 55.

<sup>115</sup> Sur ces deux armes, voir J. Waldman, *Hafted weapons in medieval and Renaissance Europe, op. cit.*, 2005, p. 177-182.

<sup>116</sup> L'affût à roue du canon permet son déplacement aisé et illustre la mobilité croissante de l'artillerie.

Si le format vertical favorise assurément la condensation du premier plan de l'image, le recours à ces figures exemplaires pour contrôler le premier plan suggère que Stradano pourrait s'être inspiré des séries de gravures nordiques représentant des soldats, individuellement ou en groupe pour nourrir l'invention de ces avant-scènes. La formation nordique de Stradano, à Bruges puis à Anvers, pourrait laisser penser que le peintre ait pu, assez tôt, avoir connaissance de ce répertoire iconographique varié propre à permettre de résoudre visuellement le problème de la figuration d'une bataille dans un format vertical assez étroit<sup>117</sup>.

La vigueur des postures des différents soldats chez Stradano s'inscrit dans la manière de représenter le soldat au cours du premier XVI<sup>e</sup> siècle qu'a analysée Suzanne Walker<sup>118</sup>. L'autonomisation de la figure du soldat repose sur l'expression d'une identité professionnelle à travers le jeu du corps et de l'arme associés en une pose parlante. La valeur martiale de la figure est construite par la capacité du soldat à occuper l'espace de la représentation, en déployant son corps et son arme : la vigueur physique étant mise en valeur par le port ou la tenue de l'arme<sup>119</sup>. L'arme est un « procédé de cadre » (S. Walker)<sup>120</sup> qui matérialise et délimite un espace autour du personnage et rend visible la potentialité agressive de son corps. La réussite visuelle des batailles plafonnantes de Stradano repose sur l'individualisation de figures typiques de la guerre moderne mais également sur la force visuelle du costume et la puissance dynamique du corps, héritée justement de ce genre graphique<sup>121</sup>.

La scène de la *Bataille de Barbaggiani* **fig.155** est un bon exemple de la mise en espace virtuose du corps du soldat : Stradano construit les deux fantassins du premier plan comme des figures dynamiques grâce à un travail subtil d'écho et de contraste entre l'arme et le corps de chacun des personnages, qu'il renforce ensuite par un jeu d'opposition et de ressemblance. Le soldat aux chausses rouges au premier plan présente une pose où le bas et le haut du corps sont opposés : en appui sur la jambe droite, avancée, il tient son épaule et son bras droit en retrait, tandis que sa jambe gauche, reculée, s'oppose à l'épaule gauche, projetée vers l'avant. La

---

<sup>117</sup> S. Janssens, « The Flemish roots of Johannes Stradanus », A. Baroni et M. Sellink (dir.), *Stradanus, 1523-1605, Court Artist of the Medici*, op. cit., p. 9-29.

<sup>118</sup> S. Walker, « Arms and the Man : Constructing the Soldier in Jacques de Gheyn's *Wapenhandelinghe* », *Netherlands Kunsthistorisch Jaarboek 2007-2008*, 58, p. 139-161, part. 143-146. Son analyse comparée de deux images de soldats, l'un du premier XVI<sup>e</sup> et l'autre du second XVI<sup>e</sup> siècle, nous a paru un modèle, notre analyse du premier plan de la *Bataille de Barbaggianni* est inspiré de sa méthode de commentaire.

<sup>119</sup> S. Walker parle de « physical and visual bravado ». *Ibid.*, p. 143.

<sup>120</sup> En anglais « framing device ». *Ibid.*, p. 147.

<sup>121</sup> Paola Barocchi a parlé « de scènes de genre à la dignité vigoureuse ». P. Barocchi, *Vasari pittore*, op. cit., p. 55 « scene di genere di dignitosa vigoria ».

dynamique du torse, pointé vers le côté gauche, contraste avec l'avancée de la jambe, en appui sur le côté droit. La corsèque, arme longue, donne équilibre à cette posture complexe : le bras droit l'enroule et la hampe de l'arme fait écho à la direction du corps, définie par la jambe gauche prolongée par l'alignement du dos. L'homologie de forme entre le personnage et son arme est d'ailleurs suggérée par le traitement du casque, où les plumes, qui s'épanouissent en trois temps, font écho aux trois pointes de la corsèque.

Le second soldat est encore plus intéressant, d'autant qu'on peut suivre les transformations de la figure dans le processus d'invention iconographique en comparant la scène à son dessin préparatoire **fig.155a**<sup>122</sup> : à l'origine, il brandissait une épée et non un *brandistocco* et l'appui de ses jambes était originellement inversé. Les modifications de sa pose montrent que Stradano a souhaité renforcer l'unité dynamique formée par le soldat et son arme, qui manquait dans l'idée première où l'épée brandie avec la main droite était isolée dans l'air. La posture du corps et le geste de l'arme étaient déconnectés, ce qui expliquerait que Stradano ait finalement opté pour une arme longue qui stabilise et dynamise mieux le corps du soldat, permettant d'accentuer la puissance visuelle de la figure. La position de son bras renforce encore la dynamique de marche du corps entier : le bras droit, auparavant brandi latéralement, est désormais pointé vers l'avant et amplifie tout le côté droit du corps, l'extension de la jambe se poursuivant dans l'élan du bras<sup>123</sup>. L'arme longue, portée sur l'épaule<sup>124</sup>, redouble la diagonale du corps, que vient encore souligner l'écharpe blanche<sup>125</sup> qui barre son dos. Les armes d'hast, bien plus que l'épée, permettent en effet de donner une densité visuelle au personnage en instaurant une communion du corps avec l'arme<sup>126</sup>.

Si Stradano réinvestit les évolutions de la gravure individuelle de soldat dans la scène de bataille à la faveur de ces compositions verticales et étroites, qui favorisent une « individualisation » de la scène de bataille, il prend toutefois garde à bien les inclure dans la narration de l'épisode militaire : les figures individuelles dynamiques de soldat qui occupent les premiers plans sont placées de dos si bien que leur regard et/ou leur geste de la main sont

---

<sup>122</sup> Dessin préparatoire conservé au Louvre, département des Arts graphiques, n°20509, reproduit dans G. Thiem, « Entwürfe für die Gemälde in der Sala Grande », *op. cit.*, p. 110.

<sup>123</sup> Un autre tableau attribué à Stradano, conservé dans une collection américaine, montre un chasseur d'oiseau avec la même posture dynamique. Reproduit dans A. Baroni et M. Sellink (dir.), *Stradanus, 1523-1605, Court Artist of the Medici, op. cit.*, p. 81.

<sup>124</sup> Selon une posture plus vraisemblable, l'arme aurait dû reposer sur l'épaule en étant pointée vers l'arrière.

<sup>125</sup> Le bandeau blanc indique qu'il s'agit d'un soldat français.

<sup>126</sup> Si les positions des deux soldats sont en symétrie inversée, la morphologie des deux armes l'est également : la corsèque comporte des ailettes tournées vers l'extérieur tandis que le *brandistocco* les a dirigées vers la lame principale. Le choix des armes et l'agencement des corps des deux fantassins les construisent ainsi comme de véritables pendants.

tournés vers l'action militaire qui se tient à l'arrière-plan<sup>127</sup>. Le personnage singulier présente donc un double avantage : il assure une excellente lisibilité pour ces panneaux de plafond en créant un point de fixation du regard et permet l'articulation avec l'arrière-plan qui figure les principaux traits du fait d'armes (portrait de ville, fortifications, position des batteries d'artillerie et des armées).

Ce transfert de figures venues de l'iconographie militaire influence plus largement le traitement des scènes pariétales, où les personnages indépendants des premiers plans forment une succession de figures juxtaposées. Dans la retraite de Maximilien **fig.164**, la représentation d'une demi-douzaine de lansquenets autour de l'empereur participe à la saveur de la scène : Vasari se plaît à les mettre en scène le costume multicolore à crevés, les chausses larges, les bérêts rouges, les grandes moustaches et larges barbes brunes et rousses, caractéristiques de ces troupes<sup>128</sup>. Paola Barocchi a parlé de ces figures indépendantes de premier plan comme de « photogrammes préparatoires d'un montage complexe »<sup>129</sup>, insistant sur leur usage combinatoire. De nombreuses figures du premier plan des scènes des parois rappellent en effet celles du plafond : devant la *Prise des forts de Sienne* **fig.167**, l'artilleur accroupi près de ses boulets et de son baril de poudre évoque la pose dense et contractée de l'artilleur de la *Prise de Monteriggioni* **fig.161**. Le pas élégant et décidé de l'arquebusier au centre s'apparente à celui du soldat en armure de la *Prise de Casole* **fig.160** ou du Suisse dans la *Prise de Vicopisano* **fig.153**. Un nouveau répertoire de figures dynamiques<sup>130</sup> héritées de l'iconographie militaire du soldat individuel anime donc les premiers plans florentins qui apparaissent comme une collection d'un nombre fini de figures<sup>131</sup>. Stradano et Vasari créent ainsi un portrait varié et

---

<sup>127</sup> Vasari rappelle à plusieurs reprises dans les *Ragionamenti* que les arrière-plans de ces scènes montrent les troupes et les campements là où ils étaient véritablement positionnés. R. Gregg dans sa thèse analyse quelles sont les anticipations et les déformations narratives qui marquent déjà la victoire florentine, *Panorama, power and history : Vasari and Stradano's city views in the Palazzo Vecchio*, *op. cit.*

<sup>128</sup> Leurs poses sont toutefois beaucoup plus mesurées et moins expressives que dans les images individuelles de soldats : le dynamisme dénué de violence qui apparaît dans la scène pourrait s'expliquer par le fait que les lansquenets forment ici l'escorte de l'empereur, ils lui sont donc subordonnés. L'exubérance de leurs poses habituelles issues de la scène générique militaire aurait pu minorer la visibilité du personnage impérial.

<sup>129</sup> « Fotogrammi preparatorii di un complesso montaggio ». P. Barocchi, *Vasari pittore*, *op. cit.*, p. 55.

<sup>130</sup> La représentation dynamisée de chaque soldat individuel, suivant les canons du personnage autonome dans les images du genre militaire, est même appliquée par le peintre à des figures pour lesquelles elle devrait être impossible : les soldats de la marge droite qui portent simplement des échelles se voient dotés d'un geste plein d'ampleur et de légèreté, l'échelle paraissant aussi facile à porter qu'une simple pique.

<sup>131</sup> La récurrence de la structure des huit compositions montre bien l'attachement de Stradano à cette formule plastique pour construire efficacement une scène de bataille selon un format vertical assez contraint. En comparant le dessin préparatoire de la scène du débarquement de Piombino avec le tableau final, on s'aperçoit que Stradano s'est finalement rendu à l'idée d'unifier toutes les compositions, même celle qui met en valeur au premier plan l'armée ennemie turque. Au départ, cette scène ne comportait aucune figure monumentale peut-être parce que le peintre ne souhaitait pas présenter un personnage turc selon une échelle monumentale qui aurait suggéré une héroïsation. Finalement, le peintre introduit une figure imposante de la chiourme turque, comme un point d'appui

puissant de l'armée toscane, que le spectateur recompose à partir de cette série de figures typiques du monde militaire contemporain. La complémentarité des combattants peints dans les différentes scènes – artilleur, cavalier, fantassin, fonctions supports de l'armée – offre une image complète d'une armée moderne<sup>132</sup>. Les compartiments du cycle fonctionnent à cet égard en réseau, comme les séries gravées de soldats indépendants<sup>133</sup>. Le panorama de la guerre présent dans le décor des États s'accompagne d'une revue des figures singulières composant les troupes de l'époque.

### Venise : un répertoire de figures

Dans le décor vénitien, la mise en valeur de figures singulières de soldat au premier plan des scènes de bataille est également sensible, toutefois étant donné le nombre d'artistes qui prennent part à la décoration et la singularité des compositions de chacun, le procédé n'atteint pas le caractère systématique des scènes du Palazzo Vecchio. Les scènes de Tintoret projettent au centre de chaque composition plafonnante de la salle du Grand Conseil une figure particulière<sup>134</sup> : un soldat portant une épée à deux mains dans la *Défense de Brescia* **fig.191**, un porte-étendard dans la *Prise de Gallipoli* **fig.192**, deux estradiots dans la *Bataille d'Argenta* **fig.194**. Dans cette dernière scène, les deux soldats vénitiens en train de combattre évoquent ces troupes albanaises et grecques au service de Venise depuis le XV<sup>e</sup> siècle qui furent décisives lors de cette bataille contre les Este : le soldat du second plan, qui brandit une masse, porte un chapeau de feutre à fond haut caractéristique de ces soldats réputés. L'autre combattant du premier plan est tête nue, toutefois son bouclier, bombé à pointe et décoré de damasquinures, indique, avec l'association à un cimenterre, qu'il s'agit également d'un combattant oriental<sup>135</sup>.

Contrairement aux compositions de Tintoret qui sont construites autour d'une figure principale héroïsée dans sa frappe ou dans son élan, Véronèse n'isole pas au centre de ses scènes de bataille un personnage unique, mais propose une série de soldats-types placés en frise. Dans

---

visuel au reste de la scène. Dessin Stockholm, National Museum, 1953/61. Cf. G. Thiem, « Entwürfe für die Gemälde in der Sala Grande », *op. cit.*, p. 112.

<sup>132</sup> Ce sont bien ces figures individuelles de premier plan qui focalisent l'attention du spectateur : Vasari se vante d'ailleurs dans la bataille de Monteriggioni d'avoir particulièrement mis en valeur les artilleurs : « Ci ho fatto molti che conduchino l'artiglieria con i buoi per batterlo et ho ritratto molti bombardieri ». G. Vasari, *Ragionamenti*, *op. cit.*, p. 231.

<sup>133</sup> M. Rogg, *Landsknechte und Reisläufer*, *op. cit.*, p. 260-273.

<sup>134</sup> Quelques-uns ont cependant des costumes relativement indéterminés ou invraisemblable, comme le soldat vénitien qui se lance à l'abordage dans la *Bataille du lac de Garde* (fig.193).

<sup>135</sup> J. Hale et M. Mallett, *The Military Organization of a Renaissance State*, *op. cit.*, chap. 5, p. 153-180.



la *Défense de Scutari* **fig.198**, il réussit à proposer en une seule scène un portrait des principaux combattants de l'armée turque : au moment où il est contraint de lever le siège infructueux, le sultan Mehmet II, placé au centre, est accompagné à droite par un sipahi et un janissaire. Vu de dos, le sipahi tire les rênes de sa monture pour lancer la retraite : on distingue son arc d'un arc et le carquois brodé qui pend dans son dos. Plus en retrait, un janissaire se reconnaît grâce à son long bonnet blanc retombant en arrière, caractéristique de ces troupes d'élite qui entouraient le sultan<sup>136</sup>. À gauche, on aperçoit également un soldat de la cavalerie légère, très prisée dans l'armée turque, dont on voit la manière particulière de monter à cheval, avec les étriers réglés très hauts et les jambes très fortement pliées – la monte à la genette<sup>137</sup>. Véronèse prend occasion de la représentation du siège pour offrir une évocation synthétique de l'armée turque<sup>138</sup>, glorieusement mise en échec par les Vénitiens retranchés dans Scutari<sup>139</sup>.

Cette image complète, bien que réduite à quelques personnages symboliques, construit un groupe militaire original, qui se nourrit de la représentation des traditions militaires étrangères. L'exotisme du costume étranger se rajoute ici au pittoresque intrinsèque au costume militaire. Le caractère plus statique des soldats dans les scènes de Véronèse et l'attention minutieuse à la description du vêtement, aux dépens du corps comme marqueur de l'identité militaire, évoquent l'intérêt contemporain pour les costumes et les mœurs étrangers, reflétés notamment dans les livres de costumes : en cette seconde moitié du XVI<sup>e</sup> siècle, commençaient à paraître des ouvrages illustrés de gravures de personnages autonomes, qui offraient un savoir historique, géographique et sociale à travers le vêtement. Le livre de Cesare Vecellio des *Habiti Antichi et Moderni* (1590) qui présente différents soldats de l'armée turque révèle ainsi

<sup>136</sup> T. Arnold, *Atlas des guerres de la Renaissance*, op. cit., p. 116-123. Normalement toutefois, les janissaires sont des soldats d'infanterie tandis que Véronèse montre le janissaire à cheval, probablement pour créer une meilleure unité du groupe qui entoure le sultan.

<sup>137</sup> Sur l'art équestre, voir E. Deriu, *Le cheval et la cour, Pratiques équestres et milieux curiaux, Italie et France (milieu XV<sup>e</sup>-milieu XVII<sup>e</sup> s.)*, thèse soutenue à Paris 12 Est Val de Marne, juin 2008. Je remercie A. Fémelat de m'avoir permis de consulter ce travail inédit.

<sup>138</sup> Par exemple, C. Vecellio, *Habiti Antichi et Moderni*, Venise, D. Zenaro, 1590. Voir aussi D. Defert, « Un genre ethnographique profane au XVI<sup>e</sup> siècle : les livres d'habits (Essai d'ethno-iconographie) », *Histoires de l'anthropologie XVI<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> siècles*, B. Rupp-Eisenreich (dir.), op. cit., p. 25-41.

<sup>139</sup> Les commentateurs de ce tableau ont souvent pris cette représentation de l'armée turque comme une licence de la part du peintre, qui aurait pris le point de vue de l'ennemi pour montrer la scène de siège. La logique visuelle des pendants, et donc la figuration du camp turc, est en réalité suggérée par la commande de deux toiles à Véronèse, l'une représentant un siège gagné et l'autre un siège repoussé. L'interprétation du personnage féminin reste à établir : souvent considérée comme une jeune prisonnière vénitienne, il nous semble toutefois que son costume paraît plutôt oriental. Il pourrait s'agir d'une femme appartenant aux populations locales ou bien être d'une femme turque. Le geste de l'homme qui la tient par le bras ne montre pas de façon évidente qu'il s'agit d'une prisonnière. En introduisant une figure de femme orientale, Véronèse compléterait le tableau des mœurs exotiques qu'il a esquissé dans les figures militaires. La présence de cette femme est attestée dès le dessin préparatoire, cf. W. Wolters, *Storia e politica*, op. cit., 1987, p. 193 mais elle n'apparaît pas dans le récit de l'épisode dans le programme. Bardi, *Dichiarazione*, op. cit., f°51-52.

notamment combien ces figures autonomes étaient identifiées<sup>140</sup>.

La scène de Scutari comme portrait succinct de l'armée turque fait pendant dans la scène de la *Prise de Smyrne* **fig.197** à la description de l'armée vénitienne, elle aussi synthétisée autour de quelques figures-types : le capitaine vénitien en armure complète, avec un de ses officiers à ses côtés, à droite, un porte-drapeau, à gauche, un arquebusier et une sentinelle, au loin, les artilleurs.

Au-delà de ces figures particulières, les artistes du décor vénitien sont également attentifs à inclure les autres membres de l'armée qui font partie du personnel militaire moderne : on trouve des personnages isolés de trompettes ou de tambours notamment au premier plan de la *Prise de Constantinople* de Palma le Jeune **fig.178 et 178a**, ou un porte-étendard sur une plateforme au-devant de celle de Domenico Tintoretto **fig.179**. Tout à l'avant de ces deux scènes interviennent également quelques figures de rameurs appartenant à la chiourme, avec des personnages à demi nus, portant un bandeau sur le crâne. Quelques personnages de sapeurs, qui construisent ou attaquent les fortifications, sont également singularisés, comme dans la *Bataille de Zadar (1203)* **fig.177** d'Andrea Vicentino où les soldats vénitiens attaquent la porte de la ville avec des pioches et un bélier ou dans la *Bataille de Zadar (1346)* de Tintoret où un sapeur occupe l'angle inférieur gauche **fig.185 et 185j**. Le décor vénitien propose donc lui aussi une prise en compte totale des figures militaires sans introduire de restriction entre les différentes composantes de l'armée ; les peintres rendent compte de la diversification et de la spécialisation progressive des armées. Toutefois, la mise en scène individuelle des personnages n'est pas marquée par la reprise des motifs individuels du genre gravé militaire, peut-être parce que les compositions restent fortement marquées par les formulations narratives propres à chaque peintre<sup>141</sup>.

L'introduction d'un répertoire de personnages de soldats issus des modèles de l'iconographie spécifique au monde militaire permet de renouveler en partie les formules narratives de la scène de bataille en accordant une place accrue à l'image individuelle des soldats, à la description de leur fonction et de leur costume. La densité de l'image se concentre

---

<sup>140</sup> C. Vecellio, *De gli abiti antichi e moderni di diverse parti del mondo*, Venise, 1590.

<sup>141</sup> Bien que le réalisme des costumes soit souvent respecté, il faut toutefois noter chez les peintres vénitiens, - notamment Tintoret, Palma et Bassano -, une tendance également à prendre des libertés dans l'invention du costume : certains vêtements sont ainsi mixtes (moderne et antique), d'autres associent des éléments d'armures sur un costume qui n'en comporte pas. Bassano dote ainsi de cubitières un arbalétrier dans la *Bataille de Polesella* (fig. 196) dans le but plastique d'accentuer les effets d'opposition entre tissu et métal.

parfois sur cette figure individuelle, dont le statut typique et pittoresque suffit à créer un motif visuel apte à porter l'idée de l'affrontement et de la vertu militaire. Quand le format le demande (format plafonnant, vertical et/ou chantourné), la figure du soldat assume en partie la puissance que doit transmettre la représentation de la bataille, quand le combat se trouve parfois minoré ou mis en retrait au second plan. La figure dynamique du soldat suffit à affirmer une qualité héroïque de la représentation.

### 3) La professionnalisation du geste de combat : la fin de l'héroïsme ?

#### Le corps domestiqué

La disciplinarisation de l'armée, qui a d'abord réformé le placement des soldats et les modes de combat, s'accompagne dans un second temps d'une rationalisation du geste individuel pour le maniement des armes, dont l'usage se voit progressivement codifié. À la fin du XVI<sup>e</sup> siècle et pendant le siècle suivant, cette technicisation de la pratique militaire donne lieu à la parution de manuels de maniement d'armes, qui décomposent le mouvement du soldat en une succession d'images instantanées numérotées et commentées de manière à expliquer la succession logique des gestes<sup>142</sup>. Le *Maniement des armes* de Jacob de Gheyn (1608) en est le plus célèbre exemple **fig.169f**<sup>143</sup> : les manières de combattre avec une pique, un mousquet et une arquebuse y sont déclinées grâce à une série de gravures illustrant chaque étape du geste (une trentaine voire une quarantaine pour chaque arme)<sup>144</sup>.

Ce type de production graphique atteste l'approfondissement du processus de rationalisation militaire qui s'applique désormais au geste individuel : ces images de manuel

---

<sup>142</sup> Voir les analyses fondamentales de S. Anglo sur la codification de la pratique des armes au XVI<sup>e</sup> siècle et la naissance d'une science de traités d'armes qui se distinguent des livres médiévaux des maîtres d'armes. *The Martial Arts of Renaissance Europe*, New Haven Londres, Yale University Press, 2000. Le fait que les légendes soient généralement imprimées en fin d'ouvrage est toutefois peu pratique pour l'apprentissage, mais facilite l'impression du volume en regroupant le texte à la fin. Les dimensions en outre sont également assez imposantes ce qui semblerait supposer une faible maniabilité. Malgré les apparences, le manuel n'est pas directement un ouvrage de poche destiné à l'entraînement.

<sup>143</sup> P. De Gryse, « *The Exercise of Arms* by Jacques (Jacob) De Gheyn : a printed legend », *L'arte dell'incisione e l'arte militare al tempo di Raimondi Montecuccoli (1609-1680)*, E. Fregni et M. Scalini (dir.), colloque Modène 2009, Modène, Artestampa, 2011, p. 24-39 et S. Walker, « Arms and the Man : Constructing the Soldier », *op. cit.*, 2007-2008. Il est immédiatement traduit dans toutes les langues européennes.

<sup>144</sup> Alors que l'épée peut être utilisée de multiples manières, certaines armes modernes obligent à un maniement beaucoup plus contraint : les armes de jet et de trait, comme les armes à feu sont moins polyvalentes. Voir cependant l'apparition des traités d'escrime, S. Anglo, *The Martial Arts*, *op. cit.*, 2000, p. 7-39. Sur la figuration du mouvement du combattant à travers différents systèmes graphiques dans les traités d'armes de la Renaissance, *ibid.*, p. 40-91 et *L'escrime, la danse et l'art de la guerre : le livre et la représentation du mouvement*, Paris, BNF, 2011.

révèlent qu'une docilité complète est attendue du corps du soldat<sup>145</sup>. La représentation de la figure individuelle montre un corps calme et posé, et l'on a quasiment l'impression que c'est l'arme qui commande le geste du soldat plutôt que le soldat qui se sert de l'arme<sup>146</sup>. La rationalisation du geste est concomitante de celle du vêtement, qui subit un assagissement, de même que la posture : l'habit militaire cache davantage le corps, qu'il mettait auparavant en valeur, le soldat et son corps sont comme absorbés dans l'arme comme le dit Suzanne Walker<sup>147</sup>. Ces traités insistent sur la dextérité aux dépens de la force et construisent iconographiquement, par le geste et le costume, des soldats-gentilshommes, qui agissent en mesure et avec mesure selon les mots d'ordres du capitaine<sup>148</sup>. Par rapport à l'iconographie autonome du soldat qu'on a évoquée précédemment, la différence est considérable : alors que cette dernière au début du XVI<sup>e</sup> siècle mettait en avant le caractère viril et exubérant du soldat, de son corps et de son arme, les manuels du tournant du XVII<sup>e</sup> siècle proposent une image normative et domestiquée du corps, obéissant à un maniement prédéterminé de l'instrument<sup>149</sup>.

L'analyse des figures d'arquebusiers<sup>150</sup> dans les scènes de la guerre de Sienne de Vasari **fig.167-169**, et surtout à celle du tireur dans la *Bataille de Scannagallo* **fig.169e**, qu'on analysera en regard de la gravure didactique du manuel de Jacob de Gheyn **fig.169f**<sup>151</sup> permettent de voir comment le peintre adapte le langage grandiose de la scène d'histoire à la représentation d'un geste technique, où le corps n'est pas conçu comme héroïque. Bien que le livre de De Gheyn soit postérieur, il permet de comprendre les tensions présentes chez le peintre toscan au défi d'inventer un nouveau langage du geste, forcément plus technique, demandé par l'arme à feu<sup>152</sup> et de présenter comme noble une arme que son caractère mécanique faisait

<sup>145</sup> S. Walker, « Arms and the Man : Constructing the Soldier », *op. cit.*, p. 268-273.

<sup>146</sup> *Ibid.* L'évolution du costume militaire dissimule davantage le corps du soldat, dont la force physique est désormais masquée au profit de sa compétence technique.

<sup>147</sup> *Ibid.*

<sup>148</sup> *Ibid.*, p. 151. Walker parle même de « military sprezzatura » (p. 153). L'iconographie de ces manuels tend à imposer une nouvelle civilité gestuelle au soldat. Il ne s'agit donc plus de présenter le pittoresque du monde militaire au public civil puisque les gravures sont peut-être en partie destinées aux soldats eux-mêmes mais de rassurer le monde civil en montrant une image domestiquée au soldat.

<sup>149</sup> L'idéal que promeuvent ces ouvrages se fondent en outre sur une nouvelle conception du corps, qui, dans le Nord de l'Europe se renforce par la vogue de la philosophie néo-stoïcienne qui vise à contrôler le corps. T. Schwager, *Militärtheorie im Späthumanismus*, *op.cit.*

<sup>150</sup> Au centre de la *Prise des forts de Sienne*, c'est une figure d'arquebusier, en costume rouge et jaune, qui se détache de la colonne de ses congénères en train de rentrer dans la ville tandis que dans la *Prise de Portoercole*, le discours du chef s'adresse à une compagnie d'arquebusiers. C'est seulement dans la bataille que deux d'entre eux font usage de leur arme. Cette récurrence laisse penser que ces arquebusiers apparaissent comme des signes de la modernité des armées florentines.

<sup>151</sup> J. de Gheyn, *Wapenhandelinghe (Le maniement des armes)*, 1608.

<sup>152</sup> Les nouvelles armes et méthodes de combat demandent aux artistes d'élaborer un nouveau répertoire de poses agressives et défensives pour ces nouveaux combattants, qui ne peuvent s'inscrire dans les modèles iconographiques du combat existant depuis l'Antiquité, c'est le cas de l'arquebuse. Malgré les évolutions militaires, la permanence relative de l'épée et de la lance comme principales armes de combat en Europe ont

considérer de manière ambivalente<sup>153</sup>.

### L'arquebusier de Vasari : imaginer un héroïsme moderne

Les choix iconographiques faits par Vasari face à ce défi de la représentation du tir laissent apparaître une tension très révélatrice entre certaines prémices de disciplinarisation du corps induite par l'usage de l'arquebuse et le caractère héroïque de la narration fondée sur un langage du corps spectaculaire qui passe par l'exubérance et l'expressivité des gestes. La double ambition du peintre de représenter la guerre selon ses modalités contemporaine et de créer des figures héroïques entrent alors partiellement en contradiction, sensible dans le caractère composite de la pose de l'arquebusier.

Par rapport à d'autres soldats du premier plan de la *Bataille de Scannagallo*, l'arquebusier de Vasari **fig.169e** montre plusieurs signes de la disciplinarisation du geste qu'impose l'arme à feu. L'opposition entre le personnage d'arquebusier et le fantassin armé d'une épée placé au centre de l'image fait bien voir le caractère nouvellement contraint du corps du soldat : le fantassin central est présenté en pleine extension, le dos amplifié par une violente torsion. L'arquebusier de Vasari est au contraire ramassé sur lui-même, le corps comme condensé.

L'arme suscite une certaine géométrisation du corps : il est placé selon des axes verticaux et horizontaux particulièrement sensibles. Le personnage est même symboliquement encadré par son arme et celle de son voisin : les deux arquebuses forment quasiment un angle où s'inscrivent les deux arquebusiers. Le parallélisme des lignes entre l'arquebuse de second

---

permis aux formules iconographiques antiques de combat de se perpétuer pendant des siècles. Pour les soldats armés de lances et d'épées, l'épaisseur iconographique et parfois la charge symbolique de certaines poses peut être particulièrement riche. Sur ces poses topiques de la guerre héritées de l'art antique, cf. le répertoire des poses de combat réalisé par Felix Pirson, *Ansichten des Krieges : Kampfreiefs klassischer und hellenistischer Zeit im Kulturvergleich*, op.cit.

<sup>153</sup> L'arquebuse, comme souvent les armes de trait, a mauvaise réputation puisqu'elle permet de tuer à distance, c'est-à-dire de manière vile, sans se mettre soi-même en danger. La même reproche avait été fait à l'arbalète par opposition à l'arc : le caractère mécanique du bandage de l'arme et du déclenchement du tir réduit la compétence individuelle et permet une accélération de la formation du personnel de tir, alors qu'on sait que la formation d'un archer est longue. V. Serdon, *Armes du diable. Arc et arbalètes au Moyen Âge*, op. cit. À cette condamnation intrinsèque aux armes de trait, se surimpose la méfiance envers le feu, condamné par l'Eglise comme diabolique. L'arme pose un problème éthique dans la conception féodale de la guerre dès lors que le tir, apparemment à la portée de n'importe qui, paraît nier le prestige du savoir-faire associé à la fonction combattante et la dignité de son exercice. Cf. la célèbre interjection de l'Arioste « o maledetto, o abominoso ordigno ». Arioste, *Roland Furieux*, IX, v. 91 et suivants. La facilité de son maniement est un reproche topique qui simplifie exagérément l'usage de l'arme à feu individuelle : pendant toute sa première période d'utilisation, l'emploi de l'arquebuse n'est guère aisé, ni d'ailleurs sans risque.

soldat, posée au sol, et l'axe du corps du premier arquebusier accentue le caractère retenu du corps. L'horizontalité de l'arme pointée est soulignée par la disparition des petites pièces du mécanisme au profit de la seule ligne du canon, que le soldat maintient fermement avec l'index tendu le long de celui-ci (alors que l'arme devrait être tenue entre le pouce et l'index)<sup>154</sup>.

Le traitement du costume renforce le caractère discipliné de la figure, structurée par deux légères lignes diagonales qui s'opposent : l'épée du premier, parallèle à l'arme du camarade, fait écho à leurs jambes d'appui, selon une série d'axes obliques qui scandent ces figures. La diagonale de l'écharpe rouge, qui barre le dos du premier personnage, les contrebalance cependant et confère un caractère net et décidé à sa pose. La fonction « structurante » de cette écharpe, utile pour construire l'équilibre mesuré de la figure de l'arquebusier, se trahit par l'invraisemblance de son placement : portée par-dessus les lanières qui tiennent les poires à poudre, elle empêche en réalité l'arquebusier de les utiliser. Il s'agit donc bien d'un motif visuel destiné à cadrer la figure<sup>155</sup>.

Si le caractère contracté et tenu du corps de l'arquebusier ne correspond déjà plus à l'exhibition corporelle exubérante du corps guerrier, Vasari ne va pas jusqu'à techniciser le geste militaire. Il cherche même à conserver une part d'agressivité en inventant une pose de tir dynamique, qui contraste avec la position rigide et stable qu'exige l'emploi véritable de l'arme, comme le montre la gravure de De Gheyn **fig.169f**.

L'arme est d'abord simplifiée : débarrassée de tous les éléments qui composent le mécanisme de sa mise à feu (gâchette, serpentín et mèche), elle est volontairement réduite par le peintre à sa simple forme longiligne et à sa structure de bois surmontée du canon de métal. Cette réduction évite de mettre l'accent sur la mécanique interne de l'arme, au profit d'une mise en scène dynamique de son usage.

Par rapport à la pose « académique » du tir préconisée par le manuel de Jacob de Gheyn, apparaît le fort souci du peintre de dynamiser le personnage<sup>156</sup>. En théorie, le corps doit être droit et ferme afin de maintenir l'arme horizontale et stable pour la visée ; pour cela, la jambe gauche d'appui doit être bien avancée et la jambe droite bien enfoncée dans le sol, en retrait

---

<sup>154</sup> On voit dans l'image du manuel de De Gheyn que l'arme doit être tenue avec le pouce d'un côté et quatre doigts de l'autre. Le poids de l'arme requerrait même parfois l'emploi d'une fourquine (fourche qu'on plantait dans le sol et qui permettait de tenir le canon).

<sup>155</sup> Le détail est en revanche bien représenté dans l'attaque nocturne de Sienne où la poire à poudre est accessible, la lanière était placée au-dessus de l'écharpe. Ce motif qui est simplement descriptif dans la scène nocturne devient dans la scène de bataille un procédé destiné à construire l'héroïsme de la pose de combat de l'arquebusier.

<sup>156</sup> Le seul point commun entre Vasari et le manuel de de Gheyn est que tous deux renoncent à montrer l'action vulnérante de l'arme. Vasari ne représente pas de blessure infligée par cette arme, ni même d'ailleurs la fumée qui s'en échappe au moment du tir. Dans le manuel, l'arme est coupée par le cadre dans le moment du tir.

afin d'absorber le recul du coup<sup>157</sup>. Contrairement à ce nécessaire double point d'appui, dû à la lourdeur de l'arme et au recul, l'arquebusier de Vasari **fig.169e** a la jambe gauche à peine avancée, et sa jambe droite, au lieu d'être au sol en arrière, est levée, évoquant une posture de course. Vasari a donc créé un axe particulièrement dense pour la figure, en le concentrant autour d'une ligne vertical unique, allant de la tête au pied d'appui ; il a raccourci l'amplitude du mouvement et assoupli la figure en supprimant l'ancrage de la jambe en retrait<sup>158</sup>. Le corps du soldat est contracté, les membres relativement proches du corps, contrairement à la pose stable et ample montrée dans le manuel. Le deuxième arquebusier, quoiqu'il soit en train de recharger son arme, a également les jambes encore placées en position du moment du tir<sup>159</sup> : il s'agit donc dans les deux cas de rendre le personnage dynamique même quand il est simplement en train de recharger son arme<sup>160</sup>.

De même, Vasari les dote de vêtements qui, par leurs multiples ornements, - comme les gardes complexes de leurs épées, la bichromie des chausses, le rubans et la passementerie des attaches de fourreau -, évoquent une magnificence militaire et une éthique agressive, qu'on ne retrouve pas dans les gravures des manuels<sup>161</sup>. Vasari semble vouloir prévenir la perte d'héroïsme qui menace l'arquebusier.

#### La comparaison entre l'arquebusier en position de tir de Vasari dans la *Bataille de*

---

<sup>157</sup> 11<sup>e</sup> pose du maniement de l'arquebuse : « Comme il apposera l'arquebuse contre la poitrine, mettra en joue, baissera la tête, haussera le coude droit et tiendra le corps droit et ferme, et pour ne (pas) mettre l'arquebuse contre l'épaule mais (ains) contre la poitrine, se disposera le corps à l'advenant, ensemble tiendra la jambe gauche (qui doit être pliée) en avant, et la droite tiendra ferme, en arrière, afin de régir l'arquebuse, l'enjouer et tirer plus sûrement. ». J. de Gheyn, *Le Maniement des armes, Wapenhandelinghe*, traduction française, 1608, non paginé. Gravure correspondante, f<sup>o</sup>11r.

<sup>158</sup> Le pied est masqué par un personnage blessé à terre. L'effet de légèreté en est renforcé. Vasari a d'ailleurs consciemment raccourci l'arme pour que le corps du soldat puisse sembler plus énergique et ramassé sur lui-même. L'arquebuse que le second arquebusier est en train de recharger est déjà un peu plus longue.

<sup>159</sup> La torsion du buste est heureusement en partie masquée par l'arquebusier du premier plan, car elle serait trop violente.

<sup>160</sup> Le peintre choisit évidemment les deux moments les plus lisibles et les plus dramatiques du maniement de l'arquebuse. Rappelons que Jacob de Gheyn compte quarante mouvements entre deux tirs, et que la plupart d'entre eux sont extrêmement minutieux, car liés au mécanisme de l'arquebuse à mèche. Dans l'arquebuse à mèche, le serpentín dans lequel on calle la mèche enflammée vient s'abaisser, quand le tireur active la gachette, sur le creux de l'amorce, qui enflamme ensuite la poudre. Ce mécanisme est hasardeux car la mèche ne supporte évidemment pas l'humidité et reste dangereuse à manier. Il est remplacé au cours du XVI<sup>e</sup> siècle par la diffusion de l'arquebuse à rouet, plus sûre, dans laquelle c'est le frottement d'une petite roue de métal qui crée l'étincelle qui active l'amorce.

Dans la scène du siège de Sienne, Vasari est attentif à représenter la mèche, indispensable à la mise à feu de l'arme. Elle forme un minuscule point enflammé visible sur manche du flambeau tenu par le soldat, elle constitue probablement l'un des effets les plus subtils du traitement du nocturne : le détail est minuscule, quasiment invisible et pourtant central dans la gigantesque composition.

<sup>161</sup> Vasari aménage à sa guise la représentation du fourniment de l'arquebusier : s'il représente avec justesse les deux hommes coiffés d'un morion, l'épée au côté, une poire pour la poudre de charge, une autre plus petite pour la poudre d'amorce, toutes deux accrochées dans le dos, il omet cependant la dernière la bourse destinée à contenir les balles - peut-être parce qu'elle est moins susceptible que les poires à poudre de devenir un objet décoratif.

*Scannagallo* et le personnage du manuel de maniement d'arme révèle une difficulté naissante dans la représentation des nouveaux combattants : figurer la rationalisation complète du geste individuel mettrait fin à toute expression d'héroïsme de ces personnages. Or l'efficacité de la scène de bataille repose depuis le début du siècle sur le travail de la figure<sup>162</sup>, porteuse à travers son geste d'une valeur héroïque. La technicité contemporaine du mouvement militaire ne peut trouver sa place dans la peinture monumentale car le soldat, conçu selon un nouveau canon physique et éthique qui prône obéissance et la mesure, ne saurait apparaître comme un individu héroïque<sup>163</sup>. Autant la discipline, sous sa forme collective –géométrisation des troupes et synchronisation d'un mouvement d'ensemble – pouvait exprimer la puissance moderne de l'armée dans la scène monumentale, autant la discipline individuelle dans la manière de manipuler l'arme impose une minutie descriptive trop contraignante pour le peintre et une réserve du corps contradictoire avec l'expressivité et l'individualité du geste qui fondent la peinture d'histoire.

Si certains spécialistes, et notamment John Hale, ont pu soutenir qu'il n'existait pas de figuration autonome du soldat contemporain dans l'iconographie italienne<sup>164</sup>, cette position demande à être nuancée : le traitement des figures individuelles de fantassins dans les premiers plans des batailles publiques du Palazzo Vecchio et du Palais des Doges montrent qu'il y a bien une évolution de l'iconographie du soldat dans la peinture italienne : si le soldat ne fait pas l'objet d'une iconographie autonome, il est l'objet d'une attention nouvelle au sein de la scène de guerre. Il en modifie l'équilibre en créant des points de fixations du regard où des figures individuelles pittoresques se détachent de la narration. Les problématiques culturelles et plastiques qui animent la figuration des soldats dans le genre autonome (professionnalisation et technicisation de la fonction militaire) trouvent un écho partiel.

---

<sup>162</sup> M. Cole, *Leonardo, Michelangelo and the art of the figure*, op. cit.

<sup>163</sup> S. Walker, « Arms and the Man : Constructing the soldier », op. cit. 138-161 et A. Guinier, *L'honneur du soldat. Éthique martiale et discipline guerrière dans la France des Lumières*, op. cit.

<sup>164</sup> J. Hale, « The Soldier in Germanic Graphic Art of the Renaissance », op. cit., p. 85-114 et *Artists and Warfare*, op. cit., part. p. 1-72.



## C. Logistique et célébration matérielle : les objets de la guerre

### 1) Pour une iconographie culturelle de l'objet militaire

Les objets de la guerre, - armes, vêtements, instruments, outils - sont généralement considérés comme une partie secondaire de la scène de bataille et la manière de les analyser est souvent partielle : elle se réduit généralement de quelques remarques d'identification et à un commentaire rapide sur leur caractère vraisemblable ou non<sup>165</sup>. Loin d'être de simples accessoires, dont l'unique fonction serait de dater l'événement, les armes et le matériel de la guerre permettent de comprendre certains mécanismes de production et de réception des scènes de bataille ; ils contribuent même de manière déterminante à la construction du propos politique porté par la scène de guerre.

Pour les deux décors qui nous occupent, le foisonnement des objets de la guerre dans les scènes de bataille participe de l'exhibition du pouvoir économique, administratif et militaire de l'État par l'évocation de l'armement et de l'équipement des armées<sup>166</sup>. L'efficacité iconographique des épisodes passe par la richesse descriptive des scènes, où les objets sont plus variés et plus précis que dans d'autres types de décors : la description d'une armée et de sa puissance, outre la célébration des soldats et de leurs différents types, demande une attention à son capital logistique. Les scènes des décors florentins et vénitiens tendent à déployer sous les yeux du spectateur des équipements militaires d'une abondance et d'une qualité exceptionnelles<sup>167</sup>. Il convient dans la lignée d'études qui ont croisé depuis quelques temps

---

<sup>165</sup> La vision un peu réductrice accordée par les iconographes à ces objets peut également s'expliquer par la forte spécialisation des compétences requises pour les étudier. Longtemps l'étude des armes est resté l'apanage du petit nombre de conservateurs chargés de tels objets dans des institutions spécialisées et de quelques historiens militaires. Depuis une trentaine d'années, ces objets ont connu une plus grande audience grâce à des expositions importantes qui ont permis également des collaborations fructueuses entre les spécialistes des armes et les historiens de l'art afin de mettre en relation la connaissance des objets, leur représentation dans des scènes peintes et leur usage symbolique. Cf. les catalogues d'exposition importants sur l'armure maniériste parus ces vingt dernières années : S. Pyrrh et J. Godoy (dir.), *Heroic armor of the Italian Renaissance. Filippo Negroli and his contemporaries*, cat. exp. New-York 1998-1999, New York, MET, 1998 ; J. Godoy (dir.), *Parures triomphales : le maniérisme dans l'art de l'armure italienne*, cat. exp. Genève, Milan-Genève, 5 Continents, 2003 ; A. Soler del Campo (dir.), *El arte del poder : la Real Armería y el retrato de corte*, cat. exp. Madrid, Madrid, Patrimonio Nacional, 2010 et O. Renaudeau et J.-P. Reverseau (dir.), *Sous l'égide de Mars. Armures des princes d'Europe*, cat. exp. Paris musée de l'Armée 2011, Paris, Musée de l'Armée / Nicolas Chaudun, 2011.

<sup>166</sup> Les traités militaires insistent généralement, en complément du discours sur l'entraînement des soldats, sur la nécessité de bien équiper ses troupes et consacrent certains passages à la description de l'armement et de l'équipement. Par exemple, Végèce, *De re militari*, I, 20.

<sup>167</sup> L'allégorie de la guerre de Stradano *Arma* fig.296, qui s'inscrit dans une série de gravures consacrées aux activités du prince, insiste ainsi sur la dimension matérielle de l'art militaire, en plaçant aux pieds d'Athéna toutes les armes mais aussi les instruments, outils et accessoires, que nécessite la guerre à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle. Si une telle profusion matérielle joue évidemment dans ce cas sur la logique de la métonymie propre à l'allégorie (les objets représentent l'activité à laquelle ils servent), la gravure donne une idée de l'incroyable investissement logistique que représente la conduite d'opérations militaires. La gravure suggère également combien les objets,

anthropologie des objets et iconographie du pouvoir<sup>168</sup> de redonner une place plus importante à l'étude de la culture matérielle<sup>169</sup> présente dans la scène de bataille en faisant place au rapport que les commanditaires et les spectateurs entretiennent avec ces objets de la guerre.

Plusieurs témoignages d'époque laissent entrevoir à quel point la richesse matérielle du récit est importante pour les commanditaires. L'une des rares mentions dont on dispose à propos du contrôle exercé par les commanditaires du décor vénitien sur un des artistes engagés concerne justement la description logistique de la scène de bataille : selon Ridolfi, un des provéditeurs à la Fabrique aurait demandé à Palma le Jeune de modifier la composition de sa *Prise de Constantinople* car il n'y avait pas assez de bateaux vénitiens peints autour des murailles de la ville assiégée<sup>170</sup>. L'étendue de la flotte apparaît dans l'image comme le symbole de la grandeur vénitienne et le manquement à cette ambition constitue un motif suffisant pour refuser le tableau. Dans le cas florentin, plusieurs citations des *Ragionamenti* montrent le prince Francesco attentif à la qualité d'abondance (*copia*) des fresques des parois, dont la taille immense permet de déployer « les exploits et les opérations militaires auxquelles ont concouru un bien plus grand nombre d'hommes et de forces matérielles [*fazioni e imprese, dove sia concorso maggior numero di persone e di cose*] »<sup>171</sup>. Dans cette expression, le second terme de *cose* semble bien avoir un sens plein, le commanditaire est sensible à la quantité des articles représentés, tant des soldats (*persone*) que du matériel propre à chaque opération. Dans la scène de la prise des forts de Sienne, le peintre insiste d'ailleurs sur l'équipement lié à l'assaut nocturne : « on voit des provisions de lanternes avec beaucoup d'autres choses pour faciliter la marche dans la nuit »<sup>172</sup> et son ambition de démonstration matérielle et humaine : pour la scène du siège de Pise, il commente « j'ai déployé toute l'armée et tous les moyens des Florentins. »<sup>173</sup>.

Toutefois, la question des objets n'engage pas qu'un examen quantitatif de la représentation matérielle, mais également son appréciation qualitative. La représentation des

---

qui peuvent apparaître secondaires dans une scène narrative, peuvent en réalité être investis d'un capital symbolique important.

<sup>168</sup> Sur le rapport entre armure et portrait du pouvoir, voir également N. Ghermani, *Le Prince et son portrait : incarner le pouvoir dans l'Allemagne du XVI<sup>e</sup> siècle*, Rennes, PUR, 2009, p. 243-298.

<sup>169</sup> Pour une mise au point historiographique sur cette notion, voir D. Poulot, « Une nouvelle histoire de la culture matérielle », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, 44.2., 1997, p. 344-357.

<sup>170</sup> « Con debile apparato di galee ». C. Ridolfi, *Le Maraviglie, op. cit.*, 1648, II, p. 178-179.

<sup>171</sup> G. Vasari, *Ragionamenti*, p. 227. Nous traduisons. Le Mollé ne traduit pas le dernier terme, le reste de la phrase invite à penser qu'il pourrait être signifiant et renvoyer à la puissance logistique nécessaire à la victoire.

<sup>172</sup> « Si vede le provisioni de lanternoni con molte altre cose per facilitare il cammino di notte ». *Ibid.*, p. 233.

<sup>173</sup> « ci ho disteso tutto l'esercito e forze de' Fiorentini ». *Ibid.*, p. 228. Nous soulignons.

armes se comprend dans le contexte renaissant de la culture de l'objet de guerre qui voit se développer la production d'objets d'apparat et la naissance du collectionnisme<sup>174</sup>. Les armureries des grandes puissances européennes de l'époque ont un usage double de ces objets : elles servent de dépôts d'armes pour le matériel de la garde ou de l'armée du souverain ; cependant, elles commencent également à conserver des objets militaires exceptionnels (armes et armures) destinés à affirmer un prestige symbolique et politique. Francesco Sansovino dans sa description des quatre salles d'armes du palais des Doges mentionne à la fois le nombre important d'objets conservés mais aussi leur qualité, sensibles dans les adjectifs : « de très belles cuirasses (...), des armes d'hast (...), des arcs turcs de diverses formes, des flèches et d'excellentes arquebuses ». Ces armes sont d'ailleurs entretenues par un gardien dédié à leur bonne conservation et à leur nettoyage, afin de les garder « brillantes et propres »<sup>175</sup>.

Si beaucoup de ces collections d'armes ont été dispersées depuis la Renaissance, ce qui explique peut-être pourquoi les spécialistes des scènes de bataille ont sous-estimé la dimension matérielle dans l'iconographie, il faut imaginer la familiarité des hommes de pouvoir de ce temps avec ces objets ainsi que la vivacité de l'intérêt qu'on leur portait. Armes et armures faisaient l'objet d'un goût très vif, et elles étaient souvent offertes comme cadeaux diplomatiques. Les armureries pouvaient même servir de lieu de réception et de démonstration de la richesse de leur possesseur. Une visite de l'empereur Charles Quint au palais ducal de Mantoue se conclut par une très longue visite de l'armurerie du duc :

« Il [l'Empereur] voulut voir l'armurerie du susdit seigneur [Frédéric Gonzague], laquelle lui plut beaucoup, et il demeura à l'intérieur plus d'une heure et demie, et voulut voir et toucher de la main chaque chose, ce qui fut possible grâce au susdit Ippolito et à Thomas Misalia, qui montrèrent et expliquèrent tout à Sa Majesté pour son plus grand plaisir. »<sup>176</sup>

La possession d'une belle armurerie est signe de puissance politique et militaire. L'anecdote montre que l'appréciation des armes comporte une dimension intellectuelle (l'empereur se fait

---

<sup>174</sup> La recherche reste particulièrement liée à la conservation des collections et les études transversales sont plus rares. J. Mann souligne combien les ensembles italiens ont subi de dispersion, tandis qu'en Allemagne, ils ont été plus souvent conservés. La *Real Armeria* de Madrid, l'armurerie du palais des Doges ou celle du palais Royal de Turin en sont parmi les exemples les plus exceptionnels. J. Mann, « The lost armoury of the Gonzagas », *The Archaeological Journal*, 1938, XCV, 2, p. 239-336.

<sup>175</sup> « Corsaletti bellissimi (...), armi di hasta (...), archi Soriani in più forme, frecchie, archibusi elettissimi », « lucide e nette ». F. Sansovino, *Venetia, città nobilissima*, *op. cit.*, p. 133. Nous traduisons.

<sup>176</sup> Episode rapporté par J. Koering, *Le prince en représentation*, *op. cit.*, p. 231.

expliquer le mécanisme des armes) et esthétique<sup>177</sup>. Le rapport à l'objet est physique, et sollicite à la fois la vue et le toucher<sup>178</sup>. L'entreprise de Maximilien de Habsbourg, au début du XVI<sup>e</sup> siècle, de faire établir par Jorg Kölderer et son atelier<sup>179</sup> un inventaire illustré de son armurerie témoigne d'ailleurs bien de la conscience de la fonction de prestige de ces espaces et suggère un degré d'appréciation esthétique de ces objets.

La mise en valeur de certaines armes, anciennes, rares ou précieuses, dans les scènes de bataille doit être comprise comme un indice de la capacité d'appréciation de l'arme par les spectateurs contemporains. Dans la seconde *Bataille de Constantinople*, Domenico Tintoretto met étonnamment au premier plan un personnage tenant une arbalète à moufle<sup>180</sup> **fig.179a**. Si l'arme contribue à situer l'action dans le passé médiéval, la pose dynamique du combattant ne correspond à aucune des postures d'utilisation de cette arme de trait, si bien que le soldat semble hors de l'action narrative. Sa position artificielle permet une meilleure présentation de l'arme dont le spectateur peut admirer la construction et le mécanisme de rechargement. Le motif, isolé du reste de la narration, sollicite le regard<sup>181</sup> et l'intérêt technologique, historique, voire collectionniste du spectateur<sup>182</sup>.

Les objets de la guerre sont capables de jouer un rôle décisif dans le propos militaire des deux décors et l'autonomisation du motif matériel dans certains compartiments du plafond vénitien en est le signe le plus visible. Toutefois, les deux ensembles proposent un mode de traitement opposé des *realia* militaires : dans les salles vénitienes, leur traitement en série contribue à accentuer l'orientation logistique et techniciste de la description de la guerre qu'on

---

<sup>177</sup> La dimension esthétique propre à l'objet virtuose et au traitement du métal est redoublé dans la peintures par le plaisir de l'imitation : la figuration des armes permet aux peintres de jouer sur les effets de textures et le miroitement de la lumière sur le métal. La virtuosité de l'illusion visuelle du métal, rendue par la peinture, est un des lieux communs de la *mimésis* à la Renaissance. Les reflets sur le métal font également des armes l'un des motifs privilégiés des tableaux qui s'inscrivent dans le contexte du *paragone*. Vasari rapporte ainsi que Giorgione aurait réalisé une scène virtuose en disposant un chevalier entre plusieurs miroirs et un plan d'eau dans sa composition afin de montrer toutes les faces du personnage. Le *Portrait d'homme en armure* de Savoldo, conservé au Louvre, entouré de deux miroirs, et longtemps attribué à Giorgione, en est un exemple important : il témoigne bien que l'appréciation esthétique des armes pour elles-mêmes est encore renforcé à travers leur figuration peinte. Sur la fortune erratique de cette œuvre et l'identification erronée de son modèle avec Gaston de Foix, voir L. Fagnard, « Le *Portrait d'homme en armure* de Giovanni Gerolamo Savoldo : un portrait présumé de Gaston de Foix », *Voir Gaston de Foix (1512-2012)*, J. Barreto, G. Quaranta et C. Nativel (dir.), Paris, PUPS, 2015, p. 132-151.

<sup>178</sup> On peut ici rappeler que Brueghel en 1617-1618 emploie bien une nature morte d'armes pour évoquer le sens du toucher dans la série des *Cinq sens* conservée au Prado de Madrid.

<sup>179</sup> J. Hale, *Artists and warfare, op. cit.*, p. 100-103.

<sup>180</sup> La moufle est le système mécanique pour tendre la corde de l'arbalète. On trouve également des arbalètes à cric.

<sup>181</sup> D. Arasse, *Le Détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris, Flammarion, 1992.

<sup>182</sup> On sait par ailleurs, par les inventaires de l'armurerie du palais des Doges, que certaines armes de ce type étaient conservées dans la collection du palais, ce qui permet dès lors de penser que le peintre a pu copier l'une des armes qui y était déposées. U. Franzoi, *L'Armeria del Palazzo Ducale a Venezia*, Trévise, Canova, 1990.

a déjà esquissée dans la lecture du programme, tandis que dans le décor florentin, le traitement des armes prend dans la guerre de Pise, une modulation précieuse qui renvoie à la culture de cour du prince.

## 2) Les six monochromes vénitiens : du trophée à l'arsenal

Après 1577, les objets de la guerre se voient accorder une place à part dans l'iconographie du palais des Doges : six toiles monochromes représentant des armes **fig. 205-210** sont placées le long de l'axe central du plafond de la salle du Scrutin et quatre compartiments sur le même thème entourent le sujet central du plafond de la salle du Grand Conseil. Toutefois, les deux ensembles relèvent de deux logiques opposées. Dans la salle principale, les quatre compartiments semi-ovales appartiennent à la typologie du trophée militaire<sup>183</sup> : ils encadrent l'allégorie centrale du plafond en accentuant la clef militaire du décor. Leur iconographie conventionnelle présente un mélange varié d'armes offensives, d'éléments d'armures et d'objets relatifs au champ militaire. Ces *spolia*, butin arraché à l'ennemi, symbolisent le triomphe vénitien<sup>184</sup>.

En comparaison de ce modèle consacré, les six compartiments monochromes de forme ovale qui ponctuent de manière longitudinale le plafond de la salle du Scrutin, font preuve d'une originalité exceptionnelle. Ils rompent avec la logique accumulative du trophée de guerre qui présente un entassement d'armes diverses disposées pêle-mêle ; ces six toiles distribuent les armes selon un classement méthodique rigoureux, fondé sur les caractéristiques morphologiques et fonctionnelles<sup>185</sup>. Le caractère novateur de ces compartiments de natures mortes militaires, en apparence secondaire, est souligné par le fait qu'ils font l'objet de

---

<sup>183</sup> Les objets ramenés en tant que trophées militaires sont nombreux à Venise : cf. W. Wolters, *Storia e politica*, *op. cit.*, p. 186. Voir aussi F. Sansovino signale que les trophées rapportés de la bataille de Lépante sont conservés dans les salles d'armes du palais des Doges. *Venetia città nobilissima*, *op. cit.*, 133.

Sur les trophées et leur origine antique, voir E. Polito, *Fulgentibus armis, introduzione allo studio dei fregi d'armi antichi*, Rome, L'Erma di Bretschneider, 1998. Pour la fortune du thème à la Renaissance, bien que dans un autre contexte, voir G. Conti, *Panoplie e trofei a Genova : un motiva antico per una lingua nuova*, Gênes, Erga, 1995. Les trophées peuvent être présentés verticalement sur un mannequin (comme dans les reliefs du monument sculpté par Bambaia pour Gaston de Foix) ou en frise (un exemple de frise d'armes dans l'ancien salon du palazzo Vitelli alla Cannoniera à Città di Castello).

<sup>184</sup> Les compartiments sont attribués à Antonio Aliense, Marco Vecellio, Camillo Ballini et Giulio del Moro selon les attributions d'U. Franzoi, *Storia e leggenda*, *op. cit.*, p. 330-332.

<sup>185</sup> Ce sont d'ailleurs toujours ces critères qui sont aujourd'hui utilisés par les spécialistes d'héplologie. Chaque compartiment est ainsi marqué par une unité et l'ensemble des compartiments développe un principe de complémentarité. Au Moyen Âge, les armes sont distinguées beaucoup moins finement dans le vocabulaire, les termes génériques « armures », « bâton » et « artillerie » sont employés pour désigner fonctionnellement tout équipement défensif, toute arme offensive, et tout engin de guerre. C. Gaier, *Typologie des sources du Moyen Âge occidental*, *op. cit.*, p. 18-19.

précisions détaillées dans le programme iconographique du décor, alors que les trophées de la salle du Grand Conseil dont l'iconographie reste générique sont mentionnés rapidement sans plus de consignes, étant donné leur nature topique. Selon le texte initial du programme, ces six ovales monochromes de la salle du Scrutin doivent figurer :

« Divers trophées tous différents : dans le premier, tous les types d'artillerie et d'instruments à feu ; dans le deuxième, toutes les cuirasses ; dans le troisième, toutes les salades et morions ; dans le quatrième, des instruments de musique militaire ; dans le cinquième, des armes longues pour attaquer ; dans le sixième, des arquebuses, des trombes et d'autres choses de cette sorte »<sup>186</sup>.

En distinguant artillerie et armes à feu, armes défensives (casques et cuirasses), instruments de musique, armes d'attaques individuelles (armes blanches – ici armes d'hast – et armes à feu), l'équipe des concepteurs du décor propose une nomenclature raisonnée des armes qui s'inscrit dans la culture militaire contemporaine.

Une telle taxinomie des armes de guerre met de l'ordre dans l'amoncellement que constitue généralement le trophée d'armes, mais surtout, elle en modifie la signification. Il ne s'agit plus d'exhiber les armes prises à l'ennemi mais de présenter ses propres armes. L'iconographie humiliante du trophée, qui souligne la dépossession de l'ennemi, se renverse en une célébration de la puissance militaire vénitienne. À ce titre, ces compartiments démontrent la capacité de la République à équiper et à armer ses troupes avec les différents types de matériels en usage dans les armées de la fin du XVI<sup>e</sup> siècle ; cette série de trophées se comprend même comme un aperçu sur les réserves organisées d'un arsenal contemporain puisque la répartition des armes en typologies distinctes fait référence au mode de stockage dans les

---

<sup>186</sup> « Diversi trofei tutti differenti : nel primo tutte artiglierie, et instrumenti di foco ; nel secondo tutti corsaletti ; nel terzo tutte cellade, e morioni ; nel quarto instrumenti bellici da sono ; nel quinto arme lunghe da offesa ; nel sesto arcobuggi, trombe, et simili altre sorte di cose ». Nous traduisons. Tiré de la version abrégée du programme, cité par W. Wolters, *Storia e politica, op. cit.*, p. 304. Voir annexe. Si les compartiments sont tous différents, le terme de « tutti » employé dans la description de chacun d'eux prend un sens énumératif : c'est d'ailleurs dans ce sens qu'on peut interpréter les variations entre le programme court et sa version dans la *Dichiarazione* de Bardi (f°30v-31r) qui les décrit comme suit : « artiglierie, archibusi, et altri instrumenti da fuoco », « corsaletti, et de petti armatura et di maglia », « molte celate et morioni, con alcune spade et pugnali », « un trofeo di trombe, di tamburi, di pissari, e altri instrumenti da guerra di se fatta qualità », « trofeo d'armi lunghe, come lance, picche, et altre simili » et « archibusi, et altre cose simili, conforme al capriccio, et giuditio del pittore ». Dans le programme comme dans les peintures qui furent réalisées à sa suite, la variété interne à chaque typologie renforce le caractère encyclopédique de la description des armes : parmi les armes longues, on trouve mêlés guisarme, piques réunies en faisceaux mais aussi trident, corsèque, hallebarde et hache ; dans le compartiment des armes à feu apparaissent les deux types d'arquebuses qui coexistent au XVI<sup>e</sup> siècle – une arquebuse à mèche et une autre à rouet sont entrecroisées au premier plan ; sur la première, le peintre a pris soin de rendre visible la courbe métallique du serpentín qui, dans ce mécanisme, tient la mèche enflammée et s'abaisse pour mettre feu à la poudre d'amorce. Pour la musique militaire, tambours et flûtes sont bien associés.

entrepôts militaires.

On peut en effet proposer l'hypothèse que ces six compartiments renvoient plus particulièrement à l'Arsenal, symbole de la puissance militaire vénitienne<sup>187</sup>. Celui-ci était considéré, à raison, comme l'un des plus puissants au monde, et sa célébrité était telle que, dès le XVI<sup>e</sup> siècle, il apparaît dans les guides de voyages de la ville comme une de ses merveilles, notamment chez Sansovino<sup>188</sup>. Après sa modernisation à partir des années 1520, encore approfondie par les réformes organisationnelles du milieu du siècle qui créent une « spécialisation fonctionnelle »<sup>189</sup> des espaces, son organisation parfaitement rationalisée permet une exploitation optimale en termes de rapidité et de quantité de production<sup>190</sup>. Des magasins distincts y étaient aménagés pour l'artillerie navale et l'artillerie terrestre, des boulets étant placés en tas ou en pyramide dans des cours attenantes<sup>191</sup>. D'autres salles d'armes abritaient ensuite les arquebuses de différents calibres (individuelles, ou bien plus lourdes et donc fixes), d'autres pièces recevaient les armes blanches et l'armement défensif des soldats embarqués, composé de cuirasses et de casques. Le dispositif iconographique mis en place dans les toiles secondaires de la salle du Scrutin semble directement inspiré d'une telle répartition raisonnée du patrimoine militaire vénitien, qui rassemblait des dizaines de milliers de pièces d'équipement<sup>192</sup>.

Quelle fonction attribuer à ces compartiments d'armes ? Un passage de Botero sur l'Arsenal dans son traité *La Raison d'État* permet de s'en faire une idée ; sa description évocatrice souligne la puissance de suggestion du spectacle des magasins d'armes pour un homme du XVI<sup>e</sup> siècle :

---

<sup>187</sup> E. Concina, *L'Arsenale della Repubblica di Venezia*, Milan, Electa, 2006. Le rapprochement symbolique entre les salles de l'Arsenal et celles de gouvernement du palais des Doges qu'instaurent ces six compartiments pourrait avoir été stimulé par le fait que ce sont justement les salles de l'Arsenal, très grandes, qui purent accueillir les réunions du Grand Conseil pendant les moments où les incendies qui avaient ravagé le palazzo Ducale fin 1577 empêchaient de tenir les conseils dans leur siège habituel. *Ibid.*, p. 146. À l'époque où se décide le programme iconographique, l'Arsenal est donc véritablement le théâtre du pouvoir vénitien.

<sup>188</sup> F. Sansovino, *Venetia, città nobilissima*, *op. cit.*, I p. 80-81. L'auteur commente même : « L'Arsenale per la prima cosa si può chiamare un picciolo mondo ».

<sup>189</sup> E. Concina, *L'Arsenale*, *op. cit.*, p. 138.

<sup>190</sup> Daniele Barbaro en vante la qualité des équipements : « (è) in tanto ordine ridotto, che non meno ci dee meravigliare il numero et la grandezza » ou encore : « (L') ordine meraviglioso delle cose, che ad un mover d'occhio tutti gli armeggi d'una galera, tutti gli instrumenti tutto l'apparato non solamente si vede al luogo suo (..) ma si più prestissimamente por in opera ». Citations tirées de sa traduction et de son commentaire aux dix livres d'architecture de Vitruve, *I dieci libri di architettura*, Venise 1556, p. 163, cités dans E. Concina, *L'Arsenale*, *op. cit.*, p. 130-131 et p. 136.

<sup>191</sup> *Ibid.*, p. 160 est reproduit une partie de la vue perspective de Venise par G.M. Maffioletti en 1798 qui montre une coupe de ces différentes salles d'armes et des magasins d'artillerie. Gravure conservée au musée naval de Venise. Certes postérieure, sa présentation des espaces de stockage en coupe est suggestive.

<sup>192</sup> Pour ces informations sur l'organisation interne de l'Arsenal, *ibid.*, p. 136. Sur l'évolution de ces salles d'armes, p. 156-158.

« Là, dans un espace d'un mille et demi, ou guère plus, ceint de hauts murs, est rassemblée une telle quantité de toutes les matières et de tous les instruments nécessaires à tous besoins et nécessités de la guerre navale et terrestre que, lorsqu'on les voit, on en croit à peine ses yeux. Là sous d'immenses voûtes, on conserve des centaines de galères (...) Là, on voit d'immenses salles remplies de pièces d'artillerie de toutes sortes, d'autres de piques, d'épées et d'arquebuses, d'autres de cuirasses, de morions et de rondache, si bien faits et si bien fourbis que ce spectacle seul suffit à épouvanter les couards et à exciter les braves à la guerre (...) »<sup>193</sup>.

La présentation de l'Arsenal chez Botero peut se lire comme un modèle de la réception de ces compartiments d'armes de la salle du Scrutin : ceux-ci sont susceptibles de produire plusieurs sentiments, à la fois l'admiration pour la rationalité de l'organisation logistique, le sentiment d'éblouissement devant une telle accumulation matérielle, mais encore la crainte que peut inspirer un tel appareil militaire. La fin du passage suggère que les compartiments pourraient même avoir un rôle dissuasif<sup>194</sup>. Il est attesté que le gouvernement vénitien faisait visiter l'Arsenal aux plus prestigieux de ses invités, comme le futur Henri III ; les scènes du Scrutin pourraient constituer un écho de cette pratique contemporaine<sup>195</sup>. Le traitement des objets dans ces compartiments secondaires contribue comme la succession des scènes de batailles adjacentes à exprimer cette autocélébration de la puissance militaire de l'État vénitien.

L'hypothèse de ces compartiments d'armes comme aperçu de l'Arsenal semble confirmée par la réapparition de l'idée de la puissance matérielle de l'État dans les décors d'autres salles du palais des Doges : dans la salle du Sénat, l'épisode mythologique de la *Forge de Vulcain* d'Andrea Vicentino **fig.211** glisse d'une scène mythologique à une allégorie de la guerre qui célèbre la capacité productrice des armuriers vénitiens<sup>196</sup>. Les différents attributs qui renvoient à l'activité de la forge (armures, casques, piques, épées, boulets) se retrouvent finalement associés avec des instruments guerriers qui complètent le panorama de l'armement contemporain (un affût de canon, un tambour et une trompette). La figure de Vénus, blonde et

---

<sup>193</sup> G. Botero, *De la raison d'État, op. cit.*, VII, 1, p. 260. Botero signale sa dimension exemplaire : l'Arsenal et ces compartiments peints qui le reflète peuvent « servir de miroir et de manuel à tout prince sage » pour la constitution de réserves militaires. *Ibid.*

<sup>194</sup> E. Concina parle de ce grand complexe industriel d'État comme « macchina di guerra e di dissuasione armata ». E. Concina, *L'Arsenale, op.cit.*, 2006, p. 140.

<sup>195</sup> *Ibid.*, p. 156. Un parcours cérémoniel était organisé à l'intérieur de l'Arsenal.

<sup>196</sup> *Ibid.*, p. 128-129. Peut-être s'agit-il même d'une évocation plus précise des nouvelles forges qui avaient été installées à l'Arsenal au milieu des années 1520 et qui possédaient le monopole de la fonte d'artillerie en bronze. *Ibid.*, p. 128-129.



au canon véronésien, surveillant le travail de Vulcain et de ses compagnons, peut se comprendre comme une personnification de Venise, qui préside à la constitution de sa propre puissance militaire<sup>197</sup>.

Les six toiles du plafond du Scrutin proposent une description encyclopédique du matériel militaire en associant armes offensives comme défensives, armes blanches et armes à feu, armes courtes et armes longues. L'équilibre choisi entre les différentes armes révèle cependant un message politique particulier qui se lit dans l'insistance sur les armes à feu. Initialement prévues dans deux ovales, elles apparaissent finalement dans trois compartiments sur six, ce qui accentue la part des armes nouvelles<sup>198</sup>. L'une des toiles est réservée de manière inédite<sup>199</sup> aux trombes à feu<sup>200</sup> et aux grenades **fig.208**, et cherche à affirmer la technicité de l'art de la guerre vénitien, qu'on avait décelée au chapitre précédent dans l'analyse du programme<sup>201</sup>. Le déséquilibre introduit au sein de la série des natures mortes d'armes monochromes laisse donc percer une orientation technologique dans le portrait militaire que dresse d'elle-même la République en puissance logistique.

### 3) Florence : de l'arme à la parure

Les deux décors soumettent le spectateur à un émerveillement visuel devant une abondance matérielle exceptionnelle : à l'opposé du décor vénitien qui propose, à travers

---

<sup>197</sup> De manière convergente, un voyageur anglais au XVII<sup>e</sup> siècle qualifie d'ailleurs l'Arsenal de « magasin de Mars » et E. Concina emploie lui aussi la métaphore de « galerie de Vulcain ». *Ibid.*, p. 158. Sur le tableau de Vicentino, notice dans U. Franzoi, *Storia e leggenda di Palazzo ducale*, op. cit., p. 138. L'identification de Vénus à Venise est renforcée à la Renaissance par l'homologie onomastique (Vénus / Venise) et par un rapprochement symbolique : la ville lagunaire, comme la déesse, semble née des flots. D. Rosand, *Myths of Venice, the figuration of a state*, op. cit., *The appropriation of Olympus*.

<sup>198</sup> Répartie à l'origine dans deux compartiments (artillerie et armes à feu ; arquebuses et trombes), destinées à distinguer armes à feu collectives et individuelles, la puissance du feu est finalement déployée sur trois compartiments, puisque les arquebuses sont intégrées de manière assez artificielle avec les objets de la musique militaire ce qui isole la figuration des trombes à feu et des grenades explosives dans un compartiment séparé. Le programme court laissait entendre que les objets des différents compartiments seraient finalement soumis à la validation d'une personne dont l'identité n'était pas précisée (« secondo il parere di chi comandera », W. Wolters, op. cit., p. 304). On peut faire l'hypothèse que la personne consultée pour ces compartiments d'armes ait cherché à donner cet accent technique et moderne au sujet en accentuant la présence des armes explosives.

<sup>199</sup> Les grenades ou projectiles incendiaires apparaissent rarement dans les décors de guerre. À notre connaissance, on en trouve, outre cette salle, dans la frise d'armes du Palazzo Vitelli alla Cannoniera de Città di Castello, ainsi qu'à la Rocca dei Rossi à San Secondo Parmense.

<sup>200</sup> Cette arme apparaît également dans la scène de la *Bataille de Brescia* de Tintoret. Il s'agit d'un artifice de feu, synonyme de guerre rusée, vraiment utilisée surtout pour les sièges, selon une indication d'Emmanuel de Crouy-Chanel. La présence répétée de cette arme dans le décor vénitien, alors qu'elle est quasiment absente des autres figurations de bataille dans le domaine italien, laisse penser qu'elle a fait l'objet d'une consigne explicite de la part des commanditaires afin de promouvoir cette idée de l'inventivité technologique vénitienne.

<sup>201</sup> À l'inverse, on peut noter la part très réduite occupée dans ces médaillons par les armes blanches qui sont cantonnées à un seul compartiment ; les armes de la cavalerie lourde, – lance lourde et épée –, y manquent significativement, puisque la cavalerie lourde n'a pas un rôle décisif dans l'armée vénitienne.

l'image de l'Arsenal, un traitement sériel de l'objet, le décor florentin, particulièrement dans les scènes pariétales de la guerre de Pise, Vasari soumet toutes les *realia* de la guerre à un travail de singularisation et d'ornementation extrême<sup>202</sup>.

Les costumes des combattants et l'équipement de leurs montures apparaissent d'une richesse et d'une complexité toujours raffinées. Les avances et les couvre-nuques des bourguignottes comportent presque systématiquement des motifs repoussés et ciselés **fig.165a**, mais aussi souvent damasquinés<sup>203</sup>. Les cuirasses moulant le torse et les chaussures reçoivent des finitions élégantes, à travers les subtiles variations introduites entre les formes d'échancrures du col, la découpe des manches, le modèle de ceinture, et les différences des couleurs et des matières entre les différentes parties de l'armure et les lambrequins. Le harnachement des chevaux **fig.163**, **fig.163a** et **fig.164** est lui aussi somptueux, les longes de poitrail et les culières, ponctuées de médaillons, particulièrement visibles sur la robe généralement unies des montures, deviennent souvent de véritables bijoux<sup>204</sup>.

Plus étonnamment, cet embellissement, loin de se borner à la mise des combattants, gagne également les armes qui servent au combat, pour lesquelles on aurait pu attendre un traitement plus sobre. Loin de représenter des boucliers communs, aux formes géométriques simples, comme les rondaches ou les targes, Vasari opte souvent pour des découpes chantournées, dont le pourtour s'enroule à la manière des cuirs. Les gardes d'épées, les lanières tenant le fourreau ne sont jamais identiques ; les poignards, armes utilisées en appoint, sont également ouvragés, de même que les poires à poudre sculptées qui pendent à des sangles nouées avec joliesse. Les deux masses d'armes que l'on observe dans la guerre de Pise **fig.165** ont une morphologie et une ornementation remarquables : celle de la *Bataille de Torre San Vincenzo* présente dix pointes tandis que celle du *Siège de Pise* est terminée par des ailes en volute assorties de pointes dorées. L'artillerie elle-même, avec les canons de la prise nocturne de Sienne, devient elle aussi un objet d'ostentation avec la volée cannelée et la culasse ornée

---

<sup>202</sup> Dans la guerre de Sienne, le traitement des accessoires et du costume est toutefois bien plus homogène : on pourrait pour cette paroi parler de réalisme matériel, bien qu'il soit tempéré par une pointe d'idéalisation et de variation qui vient animer la relative standardisation de l'équipement des soldats.

<sup>203</sup> Les avances des casques portent généralement des faces de grotesques, qui sont parfois accompagnées d'un autre élément allégorique sur la crête, sous forme animale ou humaine. Les chaussures, quand elles sont représentées à la romaine, sont toujours soulignées par plusieurs ornements de cuir et de métal, voire par des perles, à l'instar les éperons qui sont minutieusement peints avec des variantes diverses.

<sup>204</sup> Les courroies s'ornent sur le poitrail de figures grotesques, et sur les flancs de médaillons décoratifs. Les rênes, la bride sont également rehaussés par un médaillon ou un élément de passementerie. Les arçons des selles d'armes sont animés par des motifs, peints, brodés, ou en cuir. Le cheval d'un des lieutenants de Paolo Vitelli dans l'assaut de Pise porte de même un superbe caparaçon brodé et la monture du *condottiere* un chanfrein de métal. Les queues des chevaux sont également peignées et coiffées, souvent retenues par des alliances complexes de rubans et de décorations qui mettent en valeur l'abondance du crin de l'animal.

d'une tête de capricorne, qui évoque le signe astrologique du duc Cosme<sup>205</sup>.

Le choix esthétique de représenter des objets de qualité exceptionnelle quant au travail des matériaux, n'est cependant pas le signe d'une invention du peintre ou d'une idéalisation abstraite : de tels objets existent bien au XVI<sup>e</sup> siècle mais il s'agit de pièces de collection et de prestige. La qualité matérielle des armes et des costumes figurés par Vasari et son atelier s'inscrit dans le goût des spectateurs et notamment de Cosme pour ces objets d'art mis en valeur ces dernières années par des expositions sur l'art maniériste de l'armure<sup>206</sup>. L'esthétique ornementale mise en place par Vasari et son atelier dans les scènes pariétales<sup>207</sup> fait écho aux pratiques du collectionnisme des objets militaires dans les cours de la Renaissance<sup>208</sup>. On peut d'ailleurs penser que l'artiste s'est inspiré de certaines armes véritablement possédées par le duc. Les nombreuses badelaires des cavaliers du groupe central de la *Bataille de Torre San Vincenzo*<sup>209</sup> pourraient être une allusion à l'une des armes de la collection de Cosme I<sup>er</sup> puisqu'on sait que celui-ci possédait un fauchon d'apparat qui accompagnait une armure à l'antique, comme en portent les cavaliers au centre de la fresque<sup>210</sup>.

Le peintre organise donc à l'échelle de toute une scène de guerre un émerveillement suscité par la singularité de chaque objet ; il exige du spectateur une appréciation attentive qui sollicite tellement le regard que la scène peut donner l'impression d'une saturation visuelle excessive, qui explique peut-être certains jugements négatifs portés sur ces fresques : le traitement exceptionnel de l'objet n'est pas étendu sans conséquence à l'ensemble d'une scène

---

<sup>205</sup> L'artillerie figure de manière symbolique la puissance du duc et l'iconographie ducale sur la culasse en est le signe explicite. Les accessoires communs nécessaires au fonctionnement de l'artillerie sont pour leur part minimisés : les gabions (panier en osier remplis de terre qui protègent les pièces) et les accessoires pour recharger la pièce sont rarement décrits - chargeoir (pour mesurer et déposer la charge de poudre), écouvillon (brosse à long manche pour nettoyer l'âme), repoussoir (pour tasser ensemble la poudre et le projectile une fois celui-ci chargé) et mèche sont le plus souvent omis.

<sup>206</sup> S. Pyrrh et J. Godoy (dir.), *Heroic armor of the Italian Renaissance. Filippo Negroli and his contemporaries*, op. cit.; J. Godoy (dir.), *Parures triomphales : le maniérisme dans l'art de l'armure italienne*, cat. exp. Genève, op.cit. ; A. Soler del Campo (dir.), *El arte del poder : la Real Armería y el retrato de corte*, cat. exp. Madrid, op.cit., et O. Renaudeau et J.-P. Reverseau (dir.), *Sous l'égide de Mars. Armures des princes d'Europe*, cat. exp. Paris musée de l'Armée, op. cit.

<sup>207</sup> A. Cecchi et E. Allegri ont relevé « un maggior decorativismo di impronta salviatesca », pour la *Bataille de Torre San Vincenzo* qu'ils attribuent à l'intervention de Naldini. *Palazzo Vecchio e i Medici*, op. cit., p. 256.

<sup>208</sup> Cf. M. Scalini, « Armare il Principe, armare lo Stato », B. Tosti (dir.), *Mugello, culla del Rinascimento*, op. cit., p. 285-331.

<sup>209</sup> Le fauchon (*falcione* en italien), appelé parfois badelaire, est une arme attestée au début du XVI<sup>e</sup> siècle dans les armées toscanes. Cf. M.-A. Michaux, *Glossaire des termes militaires français du XVI<sup>e</sup> siècle*, Paris, Champion, 2008. L'arme permet donc dans un premier temps de marquer visuellement une différence chronologique entre la guerre de Pise et la guerre de Sienne, où les épées sont droites. Les caractéristiques morphologiques de l'arme sont également exploitées dans une ambition narrative et plastique : l'arme courbe dynamise la composition et sa lame découpée accentue le caractère agressif de l'action et la violence de la bataille. Sur la référence probable à Léonard, cf. *infra*.

<sup>210</sup> Il est conservé aujourd'hui à la Wallace Collection à Londres. Celui-ci faisait partie d'une armure à l'antique accompagnée d'un équipement complet

monumentale. Cet embellissement décoratif module la manière dont le spectateur perçoit le récit du combat passé : les mises en scène de l'affrontement font déjà apparaître les marques d'apparat qui sont propres à exprimer la victoire<sup>211</sup>. Le traitement des *realia* militaires inscrit l'événement dans un régime triomphal, anticipé au sein-même de l'épisode de bataille.

L'opposition culturelle et politique entre Florence et Venise apparaît nettement entre un traitement aristocratique, et déjà triomphal de l'objet, relevant de l'artisanat de luxe, au Palazzo Vecchio et à Venise une image sérielle de l'équipement militaire, vu comme matériel multiple, produit de façon préindustrielle<sup>212</sup>.

#### **D. L'« erreur » militaire comme stratégie narrative**

À l'aune des précédentes analyses, il faut donc réévaluer le degré d'information militaire des scènes de batailles dans les décors politiques<sup>213</sup>. La professionnalisation des armées demande aux peintres de s'adapter à un nombre bien plus importants de consignes, d'informations et de contraintes descriptives dans la figuration des combattants et de l'action puisque les commanditaires souhaitent retrouver dans l'image les *realia* (personnages, objets, dispositifs tactiques) de la guerre moderne. Articulation hiérarchique et spatiale des armées, représentation des différents soldats, qualité descriptive des objets sont mis en place par les peintres dans de nombreuses scènes de bataille.

Comment expliquer les quelques moments où les peintres semblent faire des « erreurs » militaires flagrantes ? Récemment, Maurizio Arfaïoli a mis en lumière un exemple d'invraisemblance de la part de Vasari dans la *Bataille de Scannagallo*<sup>214</sup>. Le chercheur florentin a montré que le personnage de Pietro Strozzi, le capitaine des troupes siennoises et

---

<sup>211</sup> En 1938, sous le fascisme, une collection d'armes de la Renaissance a été exposée dans le Salon des Cinq-Cents : la muséographie de l'exposition plaçait au centre de la pièce une série de mannequins de cavaliers portant des armures de parades, formant un défilé triomphal. La puissance héroïque des fresques faisait alors écho aux collections militaires présentées au centre. Mostra delle armi antiche in Palazzo Vecchio, Florence, Tipocalcografia Classica, 1938. Reportage d'époque, « Giornale Luce B1382, 29 septembre 1938 », [https://www.youtube.com/watch?v=\\_qzKmXWWIBE](https://www.youtube.com/watch?v=_qzKmXWWIBE) (vue le 9 juillet 2015). Ce type de muséographie dramatique s'observe dans la grande salle du musée Stibbert à Florence, dans une moindre mesure à l'Armeria Reale de Madrid.

<sup>212</sup> Toutefois dans les deux cas, on observe également quelques armes qui font exception à ce système. À Venise, on trouve quelques armes exceptionnelles ou rares, notamment chez Tintoret (cf. supra, chap. 5) et à Florence, dans la guerre de Sienne une tension vers un certain degré de standardisation de l'équipement. Toutefois, Vasari reste attentif à varier les détails des casques, des armures ou des armes, pour unifier partiellement le langage des deux parois et parce qu'une homogénéité complexe de l'armement diminuerait la richesse visuelle des scènes siennoises.

<sup>213</sup> P. Barocchi utilise l'expression excessive de « peintre-stratège » qui apparaît toutefois un peu rhétorique pour les décors du Palazzo Vecchio. *Vasari pittore, op. cit.*, p. 56.

<sup>214</sup> M. Arfaïoli, « The Inconsistent Knight : Iconographic and Military *Maniera* in Vasari's *Battle of Marciano* », *op. cit.*

ennemi principal de Cosme, est placé de manière absurde. Le commandant siennois à cheval, identifiable à ses armoiries, ornées d'un double croissant, est isolé, en armure complète au milieu du choc des piquiers **fig.169d**. À moitié tombé de son cheval, le cavalier est pris entre l'avancée de deux troupes de fantassins qui s'apprêtent à se rencontrer. L'in vraisemblance narrative, qui se fonde sur un décalage avec la norme militaire, est utilisée de manière ironique, quasiment comme une peinture infamante<sup>215</sup>, la position impropre est humiliante, d'autant plus que le personnage est en train de chuter<sup>216</sup>. Cette posture peu flatteuse fait écho aux chansons satiriques florentines de l'époque qui raillaient la couardise de Piero Strozzi<sup>217</sup>. On peut donc supposer que ce motif était apprécié de Cosme et de ses courtisans. Le caractère discret de ce détail risible, important et cependant caché, car il reste mineur dans l'immensité de l'affrontement, lui donne quasiment un statut de « private joke » militaire : le détail nécessite sûrement l'intervention d'un orateur ou d'un guide, – le prince lui-même peut-être –, pour être remarqué<sup>218</sup>, ce qui accentue la joie et le plaisir de le découvrir et de le comprendre<sup>219</sup> mais suppose une culture militaire qui fasse immédiatement saisir l'intention ironique, une fois le détail repéré<sup>220</sup>. Le peintre joue donc de manière complexe avec le savoir militaire et historique du spectateur : il prend en compte à la fois sa culture générale de la chose militaire mais aussi sa capacité à accepter les écarts quand ils sont signifiants. Loin d'être une maladresse, il s'agit

<sup>215</sup> Voir les réflexions classiques de G. Ortalli, *La peinture infamante du XIII<sup>e</sup> au XVI<sup>e</sup> siècle*, *op. cit.*

<sup>216</sup> Le détail pourrait rappeler le désarçonnement de Bernardino della Ciarda dans le panneau des Offices de la *Bataille de San Romano* par Paolo Uccello. La description de la scène par Vasari dans les *Ragionamenti* personnalise d'ailleurs bien la défaite. « Quest'ultimo quadro contiene il fatto d'arme in Valdichiana, nel quale Piero Strozzi ebbe la rotta ali due di Agosto 1554 ». Vasari, *Ragionamenti*, p. 233.

<sup>217</sup> Voir les témoignages littéraires rassemblés dans A. Andanti (dir.), *La Fortuna di Cosimo*, *op. cit.*, p. 69 et ss. C'est de même le sens que pourrait avoir un autre détail intéressant de la fresque de Scannagallo : sur un étendard siennois, présent tout au fond des rangées de fantassins est portée l'inscription « cerca trova », à peine visible par un spectateur placé au pied de la fresque dans la salle des Cinq-Cents. Ce détail apparemment inutile, en tout cas invisible, est véridique puisque ce *motto* apparaissait bien sur l'héraldique d'une troupe siennoise comme l'ont montré A. Musci et F. Savorelli, « Giorgio Vasari : *Cerca trova*, la storia dietro il dipinto », *Rinascimento*. 2. Ser. 51, 62. 2011, p. 237-268. Invisible depuis le sol, la mention « Cerca Trova » pourrait n'être qu'un trait de réalisme, mais étant donné l'exemple ironique de Piero Strozzi, elle pouvait peut-être alimenter également les quolibets ou les jeux de mots cinglants de la part des spectateurs florentins : la formule, « qui cherche trouve », qui vante la valeur de la troupe se retourne contre les soldats qui l'affiche : ils sont défaits par les troupes florentines, - et l'ont bien cherché. Les deux auteurs écartent l'hypothèse de M. Saraceni selon laquelle cette mention serait une invite cryptée à chercher sous la fresque les fragments de la *Bataille d'Anghiari* de Léonard.

<sup>218</sup> Voir les remarques de J. Koering dans « La visite programmée : le rôle de l'orateur dans la réception des grands décors », *Programme et Invention*, M. Hochmann, J. Kliemann, J. Koering et P. Morel (dir.), *op. cit.*, p. 353-370 et dans *Le Prince en représentation*, *op. cit.*, p. 227-239.

<sup>219</sup> Il pourrait d'ailleurs être dû à une suggestion du duc lui-même, intervenue dans un second temps, puisqu'il n'apparaît pas dans le premier dessin préparatoire de la fresque. Dessin Farnesina, 1240264 (fig.169a).

<sup>220</sup> Il n'est pas exclu que dans le décor florentin, d'autres détails nous échappent aujourd'hui, que les spectateurs de l'époque, familiers notamment avec le déroulement de la guerre de Sienne, encore toute récente, devaient saisir ou que les personnes proches de l'invention pouvaient faire remarquer. Francesco affirme à Vasari à propos de la guerre de Sienne : « essendo cose seguite a mio tempo e pochi giorni sono, a un'occhiata sola tutte le comprendo ». Vasari, *Ragionamenti*, p. 233. C'est pourquoi le dernier dialogue est si bref, Vasari ne prend même pas la peine de décrire les différentes actions des épisodes représentés, supposant qu'ils sont déjà connus, ce qui mène aujourd'hui probablement à l'appréciation de ces détails, dont la mémoire est parfois perdue.

donc d'un motif-clef, dont l'in vraisemblance est parfaitement calculée par l'artiste, pour contribuer de manière décisive au sens de la scène.

Cet exemple ponctuel permet de comprendre que le degré de réalisme militaire donné à la scène de bataille est toujours fonction de sa capacité à exprimer de manière adéquate le message de la scène de bataille. Celui-ci a la priorité sur la véridicité du détail et de la description militaire.

Un autre épisode incongru sur le plan militaire, cette fois-ci au premier plan, de la même bataille le confirme. Au centre de la fresque apparaît un duel **fig.169** : un Siennois brandit une immense épée courbe menaçante tandis que le Florentin, signalé par son écharpe rouge, tend son bouclier en opposition avant de porter un coup avec son arme. Le choix des deux armes est absurde : l'épée courbe détonne avec l'ensemble des équipements portés par les autres soldats dans la fresque et le bouclier chantourné est une arme de parade, dont la taille, ici presque égale à celle du soldat, empêcherait qu'on l'utilise lors d'un véritable combat. Le décalage du duel par rapport au reste de la scène trahit son caractère artificiel, hors de la narration : l'arme courbe, brandie comme un signal visuel, est destinée à attirer le regard du spectateur sur le centre de la fresque pour qu'il puisse y découvrir, caché dans l'ombre propre du bouclier, mais en réalité en plein cœur de l'image, le symbole de la famille régnante : le bouclier de parade porte les *palle* des Médicis. Le duel a donc une fonction honorifique de support de l'emblème familial du souverain<sup>221</sup>. Exclu du régime de vraisemblance qui domine le reste de l'image, où Vasari figure avec attention la discipline et le costume militaire contemporains, le duel clarifie la victoire. Pour compléter la réflexion avancée jusqu'ici sur la modernisation de la syntaxe et du vocabulaire de la scène de bataille, il s'agit également de montrer que les peintres s'appuient également sur des formules narratives déjà établies.

## 2. Motifs topiques : les « formules » de la bataille

La modernisation de certains éléments de l'iconographie de la bataille coexiste toutefois avec un large usage de formules narratives récurrentes : qu'il s'agisse de l'organisation générale de l'action ou bien de motifs ponctuels, hérités de l'antique ou bien de la tradition plus récente de la scène de bataille. L'efficacité politique recherchée par la scène de bataille passe par le

---

<sup>221</sup> Le caractère décisif de ce groupe de personnage conduit même le peintre à représenter pour une fois dans un duel un personnage florentin dans une position défensive, moins favorable, alors qu'il les peint normalement toujours en position d'attaque.

recours à des formes visuelles claires et compréhensibles qui soulignent la victoire sans ambiguïté. Comme dans la première partie sur la représentation actualisée de l'armée, l'étude d'exemples significatifs permet de souligner la présence persistante d'éléments communs de syntaxe ou de vocabulaire de la bataille dans des séries de compositions.

Les deux décors doivent être distingués. Pour Vasari, la lisibilité politique de la scène va de pair avec une volonté d'élévation du récit : comme l'a noté Paola Barocchi, les batailles de Vasari associent des logiques différentes entre un arrière-plan souvent descriptif et bien plus naturaliste et un premier plan héroïque rempli de personnages ou du duels formulaires<sup>222</sup>. Le décor vénitien, réalisé par de multiples artistes, est logiquement plus polymorphe et la construction narrative des batailles est moins nourrie de références ; le sujet militaire est traité à partir des structures de composition habituelles des différents peintres.

## **A. Vocabulaires et syntaxes de la bataille**

Dans ces grands décors, la mise en scène particulière de l'épisode représenté adopte deux principaux agencements : de nombreuses scènes sont construites autour de la figuration du choc, avec la rencontre des deux armées au centre de la scène. Dans ce cas, la composition est divisée en deux camps, chaque armée occupant un champ de l'image, et la rencontre, généralement au centre, en est le nœud dramatique, c'est évidemment le modèle privilégié pour les batailles terrestres. L'autre modèle, que nous prenons le parti d'appeler « scène de conquête », propose un point de vue partisan de l'action en plaçant le spectateur au côté d'une des deux armées. Un seul camp est figuré au premier plan, souvent en train d'avancer, et le but de son action (une ville, une armée à combattre) est présenté au spectateur au fond ou bien sur l'autre marge de la composition. Ce second mode de composition tend à se répandre étant donné le grand nombre d'épisodes de sièges qui empêche de représenter le combat par une opposition frontale des armées. Ce type de composition suggère une interprétation aisée en favorisant l'un des deux camps, tandis que dans la structure plus traditionnelle du choc, le peintre doit aménager dans la composition de l'affrontement les marques de la victoire à venir.

---

<sup>222</sup> « Una consumata abilita ingigantisce le aristocratiche figure e si compiace di blasonate tende multicolori. La grandezza, la convenienza, la grazia esaltate nell'umano primo piano cedono, nelle vedute in lontananza, ad una evocazione illustrativa ; ai grandi attori seguono le scenette di genere : gli esercizi delle milizie, i rifornimenti trascinati dai buoi, a navicella in fiamme sopra un mare tempestoso ». P. Barocchi, *Vasari pittore, op. cit.*, p. 56. La réduction des seconds plans à des scènes de genre est exagérée mais elle pointe bien la nature duelle de l'image construite par Vasari.

## 1) La scène de conquête : un dispositif structurellement efficace

Si l'on a parlé, pour les scènes de bataille mettant en scène un personnage particulier, des procédés qui construisaient une efficace immédiate de l'action du héros<sup>223</sup>, cette idée peut être étendue à l'armée toute entière dans les compositions de bataille où c'est la troupe dans son ensemble qui remporte la victoire. Une des deux armées constitue le pôle principal de la scène et une dynamique narrative oriente latéralement le compartiment, en insistant sur sa progression : une des armées chasse symboliquement l'autre du champ de l'image, comme dans les scènes de Bassano de la *Bataille de Cadore* **fig.190** ou de la *Bataille de Casalmaggiore* **fig.195** qui montrent une poursuite. Dans cette dernière, l'armée vénitienne, qui arrive par la gauche, traverse courageusement le fleuve suivant une diagonale qui s'enfonce dans la profondeur : les Milanais s'enfuient par la droite dans le fond de la scène.

Dans le décor florentin, Stradano emploie ce dispositif de la scène de conquête en l'inscrivant dans la profondeur : la projection de l'armée du premier vers le second plan constitue une prolepse narrative où la victoire est suggérée par la structure narrative. L'avancée des troupes joue comme marque anticipée de la victoire puisque le but à l'horizon apparaît idéalement comme déjà atteint. La *Bataille de Monteriggioni* **fig.161** montre ainsi la progression de l'armée florentine, et principalement de son artillerie tirée par des bœufs jusqu'à la ville assiégée : la dynamique de la colonne de soldats qui s'enfonce vers le fond de l'image remplace le combat par la figuration du mouvement des troupes, qui annonce déjà la prise de la cité.

Cette typologie de composition qui place quasiment le spectateur en focalisation interne par rapport à l'action en lui faisant adopter le point de vue d'un des camps, tend à se multiplier : elle est favorisée par les formats et les emplacements originaux de certaines scènes de batailles, auxquelles on réservait auparavant uniquement les grands emplacements pariétaux. Pour Stradano, la nécessité d'inventer des scènes de batailles pour les plafonds, où la narration est plus restreinte, a pour partie dû stimuler ce renouvellement narratif. Elle est logiquement privilégiée par les peintres dans les scènes de siège ou de débarquement, principalement au plafond mais parfois également sur les parois<sup>224</sup> : en présentant un point de vue unique,

---

<sup>223</sup> Cf. *infra*, chapitre 3.

<sup>224</sup> Les grandes scènes pariétales de siège emploient également cette composition dynamique orientée vers la ville présentée au fond à Florence, ou bien sur un côté à Venise. Dans le décor florentin, les compositions restent centrées et symétriques avec la ville présentée au fond de la scène tandis qu'à Venise, les compositions sont plus asymétriques et latéralisées, avec l'armée vénitienne présentée sur un côté et la ville attaquée, peinte de manière partielle, placée dans la marge opposée.



asymétrique, sur l'action, le spectateur se retrouve placé du côté d'un des deux camps, presque toujours celui de l'assiégeant et prend naturellement parti.

Stradano renforce parfois cet effet d'intégration du spectateur par des différents motifs. Les premiers plans de ses huit batailles du plafond de la salle des Cinq-Cents **fig. 153-156 et 159-163** présentent un binôme de personnages complémentaires, de face et de dos : le spectateur s'identifie au personnage de dos, qui fonctionne comme une « figure d'adhésion » comme l'a montré Georges Banu<sup>225</sup>, qui le projette dynamiquement vers l'action. Ces personnages de dos, souvent des soldats<sup>226</sup>, sont associés à des figures d'admoniteurs qui captent le regard du spectateur, qui est souvent une personnification géographique (fleuve ou région). Le spectateur est doublement sollicité par le couple du premier plan. Grâce au point de vue partisan, les scènes plafonnantes suffisent à exprimer la victoire, même si la représentation du combat disparaît quasiment. Les scènes de conquête sont donc particulièrement lisibles par rapport aux compositions fondées sur le choc car leur structure repose sur une inégalité fondamentale entre les deux camps. L'autocélébration s'appuie presque uniquement sur un portrait dynamique de l'armée et la représentation du combat est généralement suspendue<sup>227</sup>.

Cette implication structurelle du spectateur avec le camp qui est le mieux décrit rend particulièrement originales les compositions où elle épouse le point de vue de l'armée ennemie : les scènes de sièges comme celui de Scutari peint par Véronèse **fig.198** et celui de Livourne peint par Vasari **fig.164** montrent l'armée ennemie sur le départ. Le débarquement manqué des Turcs à Piombino **fig.162** est de même vu de leur côté depuis la mer. Si l'on a déjà rappelé que l'hommage à l'armée impériale était un motif politique important pour Cosme, la figuration de l'armée ennemie au premier plan dans les autres cas permet à la fois de suggérer la puissance de l'adversaire et la grandeur de la victoire. Elle permet parfois d'en proposer une image rabaissée et humiliée : le sultan courroucé de Véronèse, les visages grossiers des Turcs noyés chez Stradano et Vasari<sup>228</sup>.

---

<sup>225</sup> Sur cette position et ses implications sémiotiques pour le spectateur, G. Banu, *L'Homme de dos. Peinture, théâtre*, Paris, A. Biro, 2001, p. 69-72, p. 109-113. Sur l'admoniteur : Alberti, *De Pictura*, éd. J.-L. Schefer, p. 179 : « il est bon qu'il y ait quelqu'un qui avertisse les spectateurs qu'il y a là (...) une chose digne d'admiration ». Certaines de ces figures de soldats de face pourraient éventuellement être des portraits, mais cela nous échappe aujourd'hui. Cf. A. Baroni Vanucci, *Jan van der Straet, op. cit.*, p. 113.

<sup>226</sup> Cf. analyse *supra*, chapitre 5 « le plafond de Stradano ».

<sup>227</sup> Cette structure narrative unilatérale de conquête, qui présente le portrait d'une seule des deux armées, minore donc la représentation du combat lui-même en renvoyant éventuellement quelques escarmouches au second plan. C'est dans ces premiers plans que se met en place de manière privilégiée la nouvelle vision de l'armée analysée *supra* « L'invention du soldat moderne ».

<sup>228</sup> Il faut également noter que la scène de conquête vue depuis le côté de l'ennemi fonctionne également comme un effet très ponctuel de variation au sein d'un décor où les scènes de batailles sont très nombreuses. Ce serait moins volontiers le cas pour une scène indépendante.

## 2) La scène du choc et la lisibilité de la victoire

Les compositions horizontales qui occupent les parois ou parfois les plafonds reconduisent en revanche dans les deux décors plus souvent une structure narrative traditionnelle fondée sur l'opposition des deux armées au moment du choc. Appréciée dans les scènes de batailles terrestres, où les deux camps s'affrontent directement dans un grand paysage<sup>229</sup> comme les deux grandes fresques de Vasari **fig.165** et **fig.169**, la bipartition de l'image constitue le moyen plastique de figurer l'opposition et de déployer l'ampleur du combat. À Venise, on la trouve dans la *Bataille de Maclodio* de Francesco Bassano **fig.189** mais encore dans certaines batailles navales, comme dans la *Victoire contre les Pisans à Rhodes* **fig.180** d'Andrea Vicentino<sup>230</sup>.

Toutefois, contrairement à la scène de composition qui porte en elle l'issue du combat, ce modèle suppose, pour être lisible, un aménagement partiel par le peintre afin d'y introduire des marques de la victoire à venir. Le choc, dans sa dimension égalitaire, risque d'entraîner une moindre visibilité de la victoire. Ces compositions fondées sur un parti pris binaire voient les peintres multiplier les procédés ponctuels pour accentuer la clarté narrative ou axiologique de la scène.

### La simplification de la narration

Si la *Bataille de Scannagallo* **fig.** semble à première vue montrer un combat acharné, marquée au centre par le choc des carrés des piquiers, Vasari suggère immédiatement la victoire des Florentins en construisant un mouvement linéaire continu de droite à gauche qui suggère l'avancée irrésistible de l'armée florentine et la débandade des Siennois. Les différents groupes du premier plan, de droite à gauche, composés de cavaliers et d'arquebusiers, montrés

---

<sup>229</sup> C'est justement pourquoi la composition de la *Bataille de Zadar* de Tintoret (fig.185) est si originale, car elle échappe à ce modèle de la narration sous forme de choc unifié entre deux armées : la toile fragmente l'affrontement en une multitude de combats, d'où les ennemis sont quasiment exclus au profit d'une description dynamique de l'armée vénitienne. On pourrait dire que Tintoret transpose audacieusement le modèle de la scène de conquête, unilatérale et dynamique, dans le format horizontal monumental qui est généralement associé à une construction binaire et affrontée des deux armées. Le porte-drapeau qu'il place judicieusement au centre de l'image sert de respiration au centre de la toile et occupe la fonction de nœud dramatique visuel, normalement occupé par le lieu de la rencontre des armées. Ayant supprimé le choc, le centre de la longue composition horizontale aurait pu être affaibli : ce personnage avec son accessoire démesuré le remplace.

<sup>230</sup> Sur l'adaptation du choc à la bataille navale, voir l'analyse *infra*, chapitre 7 de la *Bataille de Lépante* d'Andrea Vicentino.

quasiment de profil, construisent, par la simple direction de leur posture et de leur armes, une dynamique latéralisée qui prépare le motif de fuite dans la marge gauche<sup>231</sup>. La tension dramatique du choc central est déjà résolue, car l'ensemble des motifs, aussi bien à l'échelle de la composition qu'à celle du détail, appellent et justifient la fuite de l'ensemble des cavaliers siennois hors du champ de l'image **fig.169c**. Celle-ci est figurée de façon systématique, par groupes compacts où les poses des cavaliers sont volontairement uniformisées de façon à exprimer une victoire totale. Cette simplification narrative est assumée de la part de Vasari qui préfère ici la lisibilité à la vraisemblance : Vincenzo Borghini avait fait remarquer à Vasari le caractère trop schématique que prenait sa composition dans le dessin préparatoire car une partie de l'armée ennemie semblait ne même pas avoir combattu ; il suggérait alors au peintre de montrer une certaine résistance de la part de la cavalerie franco-siennoise :

« Je me disais que, là où sur un côté vous faites la cavalerie en train de fuir, vous pourriez la faire combattre un peu, par exemple que l'un d'entre eux retourne au moins son visage, alors que ceux-là, de l'autre côté, les attaquent et les envahissent avec les lances abaissées, et que ceux-ci pour la plupart sont déjà tournés vers la fuite. »<sup>232</sup>

On peut penser que Vasari accentue le caractère total de la victoire dans la *Bataille de Scannagallo* parce qu'il s'agit d'une des victoires du règne de Cosme : dans la *Bataille de Torre San Vincenzo*, qui lui fait face, le peintre introduit un motif (même assez minimal) où un Pisan blesse un Florentin. Au second plan, il représente un coup de lance porté par un cavalier pisan contre un Florentin **fig.165a**. Cependant, le motif narratif, qui est une concession minimale à la vraisemblance, ne doit pas pouvoir être interprété par le spectateur comme un signe de force des Pisans. Vasari atténue donc la violence de la frappe en la dirigeant vers le poitrail de l'animal, il minore le diamètre de la lance et ne montre aucune réaction violente de la part de l'animal blessé. Le coup porté par le Pisan entretient une légère vraisemblance narrative de la fresque, tout en étant inoffensif quant à l'économie globale de l'action, qui favorise largement

<sup>231</sup> La construction géométrique passe également par un travail du détail : l'alignement des fourreaux des épées de différents soldats florentins du centre de la scène construit une forte diagonale qui vient appuyer visuellement la fuite des Siennois.

<sup>232</sup> « Io andava pensando che, dove da una parte voi fate la cavalleria che fugge, voi la facessi un poco combattere, cioè che qualchuno pur voltassi il viso et che questi di qua gli assaltassino et con le lanciae basse gli investissino et quelli per la maggior parte fussino già volti in fuga ». Lettre de Borghini à Vasari du 12 janvier 1571, citée par E. Allegri et A. Cecchi, *Palazzo Vecchio e i Medici, op. cit.*, p. 263. Nous soulignons. Il conseille de même à Vasari de montrer « de façon un peu extraordinaire » dans le cœur de la bataille « le massacre fait par l'artillerie », ce dont Vasari n'a visiblement pas tenu compte non plus.

les Florentins<sup>233</sup>.

Si les peintres orientent la narration en la simplifiant, ils renoncent même parfois à peindre le déroulement du combat pour seulement en signifier l'issue par des duels ponctuels à valeur symbolique qui permettent au peintre de s'épargner une description plus minutieuse, dès lors que le message de la victoire est transmis par ce groupe précis.

### **Duels symboliques : la tension vers l'allégorie**

Dans les batailles des deux décors, les premiers plans mettent régulièrement en valeur une paire de combattants qui s'affrontent et dont la scène invite à comprendre qu'il s'agit non d'un combat parmi d'autres mais d'un duel qui prend une valeur paradigmatique et signale l'issue du combat. Ils signalent ainsi une condensation narrative de l'action qui prend une valeur quasiment allégorique : dans différents cas, l'isolement du groupe ou son originalité iconographique invitent à lui donner un statut à part du reste de la narration.

Dans la *Bataille de Torre San Vincenzo* **fig.165**, Vasari recourt à plusieurs reprises à ce procédé car la composition générale est fondée sur l'affrontement de cavaliers, en lui-même indécis<sup>234</sup>. Le groupe de la *mischia dei cavalli*, inspiré de Léonard, est encadré par ces groupes inégalitaires à valeur exemplaire. À gauche, un Florentin debout est prêt à abattre son épée sur un Pisan à terre, vu de dos, qui lève de manière impuissante son bouclier alors que le Florentin va frapper **fig.165a**. La diagonale puissante de son geste condense la défaite à venir du clan pisan, qui occupe la partie droite de la fresque. La manière originale dont le Florentin saisit son ennemi, en lui attrapant les cheveux, reprend un geste de l'iconographie antique qui signale l'humiliation de l'adversaire, présenté comme totalement vaincu<sup>235</sup>. Un autre motif de cavalier

---

<sup>233</sup> Dans la bataille, on peut supposer que le personnage couché sur sa monture au premier plan à gauche est un mort florentin. Toutefois le soldat pisan qui vient de le tuer est lui-même vaincu à son tour. Le personnage joue comme motif pathétique mais non comme signal de défaite ou de faiblesse. On retrouve le même procédé dans la *Bataille de Zadar* de Tintoret, les soldats qui tombent des échelles en tentant d'escalader une fortification sont vénitiens, contrairement à ce que pensait W. Wolters (*Storia e politica, op. cit.*, p. 200). Pour lui, la récurrence des soldats qui chutent prouvaient qu'il ne peut s'agir que de Hongrois qui échouent à prendre une fortification mais le reste de la composition empêche une telle lecture. La force des effets luministes et dramatiques déconnecte ce motif de sa lecture narrative, pour en faire un motif expressif : la chute des assaillants vaut comme motif propre à la bataille et non comme indice d'une faiblesse militaire des Vénitiens. Tintoret s'écarte là encore de manière originale d'une composition trop schématique qui consiste à n'attribuer les échecs dans les duels ou les positions défavorables qu'à l'adversaire.

<sup>234</sup> Le choc entre les armées est fragmenté en plusieurs groupes : au premier plan, l'affrontement de deux groupes de cavaliers, à gauche, un autre affrontement de cavalerie, dans la partie droite, la rencontre des deux infanteries, près de la mer, la charge d'autres forces à cheval. Les Florentins viennent systématiquement de la gauche et les Pisans de la droite.

<sup>235</sup> Le motif suggère peut-être de façon atténuée le geste de tenir à la main la tête coupée de l'ennemi qu'on retrouve à plusieurs reprises sur la colonne Trajane.

blessé agonisant dans l'angle opposé **fig.165** redouble et conclut l'exposition de la défaite adverse<sup>236</sup>.

Alors que le second plan de la fresque décrit de manière complexe les différents lieux et formes de l'affrontement (les différentes troupes sont disposées dans le paysage au naturel), ces deux motifs de premier plan, très visibles par le spectateur placé en contrebas, bornent de manière didactique le choc central, encore indécis sur le plan narratif. Dans ces groupes, le récit du combat glisse vers le motif allégorique de la domination ou de la soumission. Ces formules de duels ou les poses de blessés ou de cadavres renvoient à l'efficacité symbolique du langage antique de la bataille, notamment analysé par Tonio Hölscher. La figuration d'un duel dans le langage artistique antique n'est pas accidentelle, elle caractérise de manière intrinsèque des deux protagonistes<sup>237</sup>. Cosme avait d'ailleurs, dès 1564, acquis le groupe sculpté de la *Victoire* **fig.166** de Michel-Ange, qui représente un jeune homme terrassant un vieillard, pour le placer dans le salon des Cinq-Cents, sous la travée du plafond qui exaltait la guerre de Sienne. Complété quelques années plus tard par un pendant commandé à Giambologna, *Florence victorieuse de Pise*, ces groupes sculptés présentent à travers des postures de domination physique de l'adversaire une allégorie de la victoire. La figure du jeune soldat de Michel-Ange incarne un personnage de combattant que son isolement dote d'une ambition allégorique. Les fresques de Vasari adoptent dans leurs premiers plans une clarté dans l'expression de la domination qui relève quasiment du langage allégorique qu'elles partagent avec l'appareil sculpté de la salle<sup>238</sup>.

Dans le décor vénitien, de nombreux peintres recourent également à ce procédé. Au premier plan de la *Bataille de Zadar* **fig.177**, Andrea Vicentino juxtapose plusieurs duels inégaux entre fantassins et cavaliers : la pose dynamique du fantassin vénitien, qui tient une longue épée, s'oppose à la posture instable et renversée de son ennemi qui brandit sans force un poignard trop frêle. À droite, quatre autres soldats encore debout s'écartent de manière unanime vers la droite, effrayés par l'apparition du cavalier vénitien.

Ce procédé de condensation de la narration dans un groupe signifiant, quasiment allégorique, apparaît également chez Tintoret dans la *Défense de Brescia* et la *Bataille d'Argenta* **fig.191 et fig.194** où des duels victorieux remportés par un Vénitien valent pour la

---

<sup>236</sup> Le personnage de cavalier blessé au premier plan, présentant son dos, fait écho au second plan au fantassin pisan, tombé à terre, qui présente son ventre au spectateur et qui est touché par la lance d'un fantassin florentin.

<sup>237</sup> T. Hölscher, « Images of War in Greece and Rome : Between Military Practice, Public Memory and Cultural Symbolism », *Journal of Roman Studies*, 2003, p. 1-17.

<sup>238</sup> Sur les deux sculptures, cf. E. Allegri et A. Cecchi, *Palazzo Vecchio e i Medici, op. cit.*, p. 268-273.

victoire complète de l'armée. Peut-être la taille des compartiments du plafond incite-t-elle Tintoret à faire alors cette focalisation sur un petit nombre de figures. La violence exceptionnelle déployée dans la *Défense de Brescia* par le personnage principal, prêt à abattre une épée à deux mains sur son adversaire, crée par sa démesure le caractère potentiellement allégorique du groupe<sup>239</sup>. La suraccentuation de la violence dans un duel intervient également dans la *Bataille de Scannagallo* de Vasari **fig.169** : un soldat florentin, à califourchon sur le soldat siennois étendu à terre, l'agrippant par les cheveux, lui plante son poignard dans la bouche, tandis que le Siennois, dans un geste désespéré, frappe avec sa propre arme de poing la hanche de son adversaire. Ce duo fonctionne là encore comme un duel exemplaire, à la cruauté exacerbée. Le choix du geste de frappe, portée à la bouche, introduit une violence qui rompt avec le reste de la scène ; le groupe condense l'idée de la violence et de la victoire, que le reste de la bataille, marquée par la description des lignes de piétons, ne montrait pas de manière détaillée.

À ces couples de combattants font pendant des personnages de blessés ou des figures de cadavres qui sont des figures de la soumission ou de la défaite. Dans le *Siège de Smyrne* de Véronèse **fig.197**, de manière plus explicite, un prisonnier nu au sol incarne la défaite adverse alors que le siège débute à peine : si on peut croire qu'il s'agit d'un véritable prisonnier, sa nudité en fait un personnage topique de vaincu issu des représentations de trophées<sup>240</sup>. Il active donc au sein de la scène de guerre le répertoire allégorique de célébration de la victoire. Sa position aux pieds du commandant vénitien accentue encore davantage cette valeur, volontairement suggérée par Véronèse.

Ainsi, chez Vasari, contrairement aux seconds plans qui relèvent d'un registre descriptif pour le paysage et historique pour la représentation de l'action militaire, les premiers plans s'inscrivent également dans un régime d'expression symbolique ou allégorique. Certains personnages sont des « marqueurs » de la victoire ou de la défaite et sont ainsi sollicités pour baliser la narration et lui donner une plus grande efficacité. Dans le décor vénitien, cette opposition symbolique renforcée entre les deux camps est moins systématique et apparaît ponctuellement.

---

<sup>239</sup> La vue *da sotto in sù* qu'exploite Tintoret dans la scène plafonnante place d'ailleurs le spectateur dans la position de la victime. Le compartiment est justement surnommé au XVII<sup>e</sup> siècle « quadro dello spadone » et reçoit pour son originalité et son caractère dramatique un grand succès. C. Ridolfi, *Le Maraviglie dell'arte*, cité ici dans éd. partielle : « Vità di Tintoretto », Venise, Filippi, 1994, p. 70.

<sup>240</sup> Sur le motif du prisonnier et du vaincu, voir R. Scorza, « Messina 1535 to Lepanto 1571 : Vasari, Borghini, the Cavalieri di Santo Stefano and the Imagery of Naval Warfare », E. McGrath et J.-M. Massing (dir.), *The Iconography of Slavery in Europe, 1500-1800*, Londres, The Warburg Institute, 2012.

## B. La recherche d'un haut langage ?

Comme l'organisation narrative de l'action, le traitement des personnages, des gestes et des costumes montre également la coexistence de plusieurs ambitions : le traitement historique des *realia* du combat se double parfois d'écarts volontaires qui introduisent une connotation héroïque. La recherche d'un langage élevé apparaît surtout chez Vasari, sous l'influence des grands modèles romains, antiques et modernes (Raphaël et son école), et au palais des Doges chez Tintoret qui, parmi les Vénitiens<sup>241</sup>, est celui qui a étudié le mieux ces mêmes modèles, qu'apparaissent particulier ces procédés d'héroïsation des corps et de l'action. Les autres peintres du palais des Doges n'adaptent pas toujours leurs modalités de composition au sujet de la bataille, ni ne recherchent un accent héroïque particulier dans le traitement des corps et des gestes. Le sujet de la bataille peut donc être traité selon une variété de régimes, qui dépend des pratiques de compositions habituelles des différents peintres.

### 1) La peur de la trivialité : le costume antique

Dans les deux décors, Vasari et parfois Tintoret ne traitent pas le costume militaire et des armes de manière homogène. Si tous deux respectent dans l'ensemble une vraisemblance documentaire du costume, ils l'abandonnent ponctuellement sur certains motifs. L'emploi d'un costume anachronique, généralement antique ou antiquisant, permet de relever un motif narratif, trop quotidien, afin d'inscrire immédiatement le personnage ou la scène dans le registre héroïque sensible pour le spectateur.

Ainsi, Vasari dans la *Bataille de Scannagallo*, pour le groupe des cavaliers fuyant le champ de bataille **fig.169c**, associe garnitures modernes des armures et cuirasses à l'antique : un cavalier de dos vêtu à l'antique (seul le bras droit qui tient la lance est protégé par une cubitière et un brassard contemporains) est encadré par un cavalier au costume mixte (épaulières modernes, cuirasse à l'antique) et par les deux cavaliers entièrement armés de façon contemporaine (plastron et dossière, armets). Ce procédé mixte permet au peintre d'éviter une trop grande répétitivité des personnages dont il avait décidé d'homogénéiser les poses afin de mieux figurer la victoire<sup>242</sup>. L'accent antique de la cavalcade introduit une héroïsation légère alors que le motif principal du choc de piquier respecte beaucoup plus scrupuleusement le costume contemporain. De même, Vasari choisit pour tous les cadavres qu'il représente un

---

<sup>241</sup> M. Hochmann, *Venise et Rome, op. cit.*, « Tintoret et la peinture vénitienne des années 1540 », p. 331-360.

<sup>242</sup> Cf. *supra*, la remarque de Borghini sur la trop grande homogénéité des Siennois en fuite.

traitement du costume à l'antique : cuirasse moulante, sandales... Ils sont arrachés au « réalisme » descriptif de l'action, et deviennent des marqueurs du caractère héroïque de l'ensemble de l'épisode. La distance apportée par le costume anachronique empêche une empathie possible à leur égard. Vasari, même dans les scènes où il introduit le plus d'éléments contemporains dans la représentation de l'action, introduit un ennoblissement du récit, qui passe par des écarts par rapport à la description historique.

Tintoret emploie le costume antique principalement pour des personnages isolés au centre de ses scènes plafonnantes : il emploie systématiquement une cuirasse moulante à l'antique, pour le porteur d'épée à deux mains de la *Défense de Brescia* **fig.191** le soldat armé d'une épée qui se lance à l'abordage du vaisseau milanais dans la *Bataille du Lac de Garde* **fig.193**, pour le porte-étendard et le soldat principal de la *Conquête de Gallipoli* **fig.192**. Il est le seul au sein des peintres du palais des Doges à faire ce traitement mixte du costume, seul Andrea Vicentino l'adopte également dans certaines scènes.

## 2) Le registre héroïque et ses marques

La recherche de grandeur de ton dans la figuration de la scène militaire se distingue également dans le recours, particulièrement dans les premiers plans, à des modules iconographiques hérités de l'Antiquité.

Chez Vasari, dans ses deux grandes scènes de bataille terrestres **fig.165** et **fig.169**, se retrouvent toute une série de *topoi* visuels de la représentation de la bataille antique : au sol, le grouillement de personnages de fantassins ou de cavaliers tombés rappelle ce motif caractéristique des sarcophages de bataille **fig.165h**. Entre les jambes des chevaux de la *Bataille de Torre San Vincenzo* apparaissent des têtes grimaçantes de Pisans qui viennent renforcer l'intensité des motifs principaux du combat. Quasiment chaque cavalier représenté par Vasari dans ses deux grandes batailles terrestres voit sa monture « sauter » par-dessus un personnage couché ou recroquevillé à terre, ce qui rappelle les formules antiques où l'empereur ou le général est montré en gloire chevauchant et écrasant symboliquement un vaincu comme c'est le cas dans l'arc de Constantin : c'est le cas du groupe central de cavaliers de la *Bataille de Scannagallo* **fig.169**. Plus ponctuellement à l'arrière-plan de la *Bataille de Torre San Vincenzo*, un cavalier florentin **fig.165a** brandit sa lance comme une arme de jet, à la manière d'un javelot antique, et non comme le ferait un cavalier lourd de la fin du Moyen Âge, en la tenant sous le bras : Vasari accentue son héroïsme en suggérant pour le spectateur la formule visuelle antique de la frappe.



Dans la *Bataille de Torre San Vincenzo*, la reprise du traitement de la bataille à l'antique touche également les visages des protagonistes et pas seulement les costumes ou les gestes : les Florentins présentent des barbes et une physionomie sérieuse et virile qui s'appuie sur l'iconographie des soldats romains tandis qu'à l'inverse, la physionomie sauvage des principaux Pisans s'apparente aux modèles de barbares, tels qu'ils apparaissent sur les sarcophages ou les bas-reliefs historiques romains<sup>243</sup>. Leurs physionomies déformées, voire simiesques, et leurs expressions grimaçantes outrepassent cependant leur modèle et laissent penser que Vasari combine la référence au visage du barbare avec les formes de l'iconographie diabolique issue du répertoire chrétien. Si la caractérisation des « bons » et des « mauvais » à travers la physionomie et l'expression clarifie encore la scène, la reprise extensive d'un répertoire antique apparente la scène vasarienne à l'iconographie politique romaine. Les modèles de Raphaël et de Jules Romain sont ici particulièrement présents. Le langage de Vasari apparaît ainsi composite : l'imitation du langage antique se combine avec les nouvelles ambitions de description de l'action et de l'armée, ce qui explique la coexistence de plusieurs registres de langage dans les scènes de bataille de Vasari.

Dans le décor vénitien, les références antiques sont moins présentes que dans le décor florentin. Le motif principal de la *Bataille de Zadar (1203)* **fig.177** d'Andrea Vicentino paraît particulièrement alors d'autant plus remarquable : l'insertion du motif du cavalier qui vient écraser un fantassin (il y en a même deux) reprend un module expressif antique<sup>244</sup>, qui rappelle ici également l'iconographie martiale de saint Georges. L'insertion de ce motif polysémique densifie la scène militaire en symbolisant la prise de la ville.

Dans d'autres scènes, la puissance de suggestion héroïque du nu est exploitée par Andrea Vicentino pour rehausser ses premiers plans : s'il est assez naturel dans la première scène du *Siège de Venise* **fig.172** que les portefaix qui rassemblent les pains soient à demi nus, dans la seconde scène qui est celle de l'affrontement naval **fig.173**, Vicentino place au centre de la toile un enchevêtrement de soldats ennemis nus, sur quelques tonneaux brisés, qui se font massacrer par les soldats vénitiens arrivant sur leurs embarcations. En présentant au premier plan ces nus monumentaux, il adopte un langage plastique qui ennoblit la scène de bataille et

---

<sup>243</sup> K. Krierer, *Sieg und Niederlage, Untersuchungen physiognomischer und mimischer Phänomene in Kampfdarstellungen der römischen Plastik*, Vienne, Phoibos Verlag, 1995. Les costumes portent également des détails ornementaux qui servent à caractériser de façon négative les ennemis : petites têtes grotesques et grimaçantes se laissent voir sur les sandales, armures, casques, et ornements de selles.

<sup>244</sup> Sur le motif du vainqueur à cheval, voir notamment W. Henze, *Studien zur Darstellung der Schlacht und des Kampfes*, op. cit., p. 217-232.

lui donne une coloration épique. Il utilise d'ailleurs le même motif central dans sa *Bataille navale contre les Pisans* **fig.180**<sup>245</sup>. La coexistence de différents régimes de narration dans la même scène montre que les artistes ont plusieurs ambitions concomitantes : l'action est parfois représentée à l'aide d'un langage noble qui ennoblit le sujet militaire. La combinaison entre représentation des armées modernes et attachement à une expression élevée fondée sur des formules topiques caractérise ainsi les batailles du second XVI<sup>e</sup> siècle.

### 3) La citation artistique dans les batailles de Vasari

Comme le dit le prince Francesco à Vasari, le sujet militaire lui permet de « montrer [sa] capacité d'invention »<sup>246</sup> et de « déployer ses créations »<sup>247</sup>. Si la capacité d'imagination du peintre et d'embellissement du matériau narratif est reconnue, le verbe *mostrare* exprime rappelle que ce droit appelle même une démonstration de talent. Le caractère virtuose de la composition de bataille notamment par le recours à une compilation de modèles selon le goût maniériste d'un art conçu au second degré<sup>248</sup> : plus de la moitié des figures du premier plan de cette *Bataille de Torre San Vincenzo* **fig.165** sont empruntées à Léonard, Michel-Ange<sup>249</sup> et Salviati, faisant de la scène une anthologie savante de la peinture de bataille du *Cinquecento*<sup>250</sup>.

On a déjà noté que le groupe central s'inspire de manière très explicite du motif monumental de la lutte pour l'étendard **fig.20** qu'avait conçu Léonard pour le centre de la *Bataille d'Anghiari*<sup>251</sup>. La présence discrète d'un étendard que se disputent les deux cavaliers à l'arrière-plan du groupe, les mains crispées sur la hampe, dénonce par sa littéralité le modèle

---

<sup>245</sup> Il sera ainsi intéressant de voir qu'il ne recourt pas à ces mêmes procédés lorsqu'il figure la bataille de Lépante, où il adopte une ambition historique beaucoup plus stricte. Cf. *infra*, chapitre 7.

<sup>246</sup> « Mostrare la vostra invenzione ». G. Vasari, *Ragionamenti*, p. 228.

<sup>247</sup> « In queste avrete avuto spazio di potere ampliare le vostre invenzioni ». G. Vasari, *Ragionamenti*, p. 227.

<sup>248</sup> Voir les réflexions classiques de J. Shearman, *Mannerism*, Londres, Penguin, 1962 ; D. Arasse et A. Tönnemann, *La Renaissance maniériste*, Paris, Gallimard, 1997 et P. Morel, « Le maniérisme. Peinture et sculpture », *L'art italien, du IV<sup>e</sup> siècle à la Renaissance*, Paris, Citadelles et Mazenod, 1997, p. 335-527.

<sup>249</sup> Cf *infra*, chapitre 2.

<sup>250</sup> Vasari accentue cette ambition de démonstration artistique dans la guerre de Pise, puisque la guerre de Sienne, plus récente, lui impose d'innover davantage dans les canons narratifs. La rationalisation de l'action dans la guerre de Sienne laisse moins de place à la mise en valeur de figures individuelles et à l'héroïsme personnel qui pouvait privilégier le recours à des citations artistiques. Seul le personnage du nain de cour, en armure en position d'écuyer du marquis de Marignan dans le siège nocturne de Sienne, pourrait rappeler le nain que Jules Romain a ajouté au pied de la scène de la *Vision de Constantin* dans la dernière Chambre vaticane. Le nain qui fait office de page, tenant le casque du marquis, évoque le motif de Jules Romain où le nain essayait aussi un casque richement orné. La figure de Vasari est également exotique mais n'est pas parodique ou grotesque comme l'était son possible modèle. R. Quednau, *Die Sala di Konstantino*, *op. cit.*, p. 338 et 343-344.

<sup>251</sup> Vasari accentue toutefois le caractère d'opposition entre les deux troupes, en privilégiant un pur face-à-face, en enlevant le motif de la poursuite. On pourrait faire l'hypothèse d'une l'influence de la *Bataille d'Héraclius* de Piero della Francesca à Arezzo, ville natale du peintre. Cette structure d'opposition permet d'accentuer la clairement narrative et axiologique du groupe.

du maître florentin : Vasari surenchérit puisqu'il oppose sept cavaliers et pas seulement quatre. Le bouclier d'un des cavaliers pisan orné d'une tête grimaçante, évoque peut-être les boucliers à têtes de Méduses, dont Vasari rapporte justement dans les *Vies* que ce fut une des premières peintures de Léonard<sup>252</sup>. La violence uniforme du motif léonardesque, qui touchait tout le groupe, est transformée par Vasari à une caractérisation négative des soldats pisans, à qui Vasari impose des visages grimaçants. Le choix des armes renforce encore la caractérisation axiologique : les trois badelaires brandies par les Florentins s'opposent à la masse d'arme du cavalier pisan, qui paraît le symbole d'une violence cruelle. La citation est donc soumise à une réélaboration qui clarifie la distinction des groupes.

Juste au dessous, les deux cadavres **fig.165** rappellent quant à eux l'*invenzione* de Francesco Salviati pour la scène de bataille de l'histoire de David **fig.77** du décor du palais Ricci-Sacchetti<sup>253</sup> : couchés l'un face contre terre et l'autre tourné vers le ciel, ils forment une paire de figures symétriques, qui s'apprécie selon une lecture paragonique de la peinture<sup>254</sup>. L'emprunt direct à Salviati<sup>255</sup> se voit dans la reprise des cuirasses à l'antique et dans l'insistance sur la lanière qui barre le dos musclé du fantassin mort, évoquant directement le ruban vert par lequel Salviati soulignait l'anatomie du personnage. Cette paire de figures virtuose, prise chez un collègue admiré<sup>256</sup>, constitue un enrichissement artistique de la scène de guerre. La citation n'a pas pour vocation d'être sensible.

Enfin, le jeune fantassin pisan<sup>257</sup> en cuirasse rouge **fig.165d** montré en pleine course à droite du groupe des sept cavaliers, est une citation à peine adaptée d'une des figures michelangélesque de la droite du carton de la *Bataille de Cascina* **fig.28**. Plus ponctuel que le motif léonardesque, le personnage laisse cependant deviner son origine citationnelle par de nombreuses incohérences narratives : isolé dans l'action, son positionnement incohérent dans l'économie narrative de la scène et l'invraisemblance de son costume le dénoncent comme une

---

<sup>252</sup> La rondache ornée d'une tête de Méduse, plus vraie que nature, qui effraie son père par son incroyable réalisme. Vasari, *Vies*, V, p. 37.

<sup>253</sup> C. Dumont, *Francesco Salviati au Palais Sacchetti de Rome et la décoration murale italienne (1520-1560)*, Rome, Institut suisse, 1973 ; J. Kliemann, « Rome, Palais Ricci-Sacchetti : salle d'Audience », J. Kliemann et M. Rohlmann (dir.), *Fresques italiennes du XVI<sup>e</sup> siècle, op.cit.*, 2004, p. 386-399.

<sup>254</sup> Sur le *paragone*. Voir *supra*, chapitre 2.

<sup>255</sup> Les deux montures au second plan, qui présentent l'une sa tête et l'autre sa croupe, forment un second couple de figures qui réactivent la question du *paragone*. La présence d'un personnage à deux reprises dans l'image, formant une narration continue, déjà rare en ce milieu de XVI<sup>e</sup> siècle, accentue encore ce jeu subtil et varié sur des figures qui se redoublent.

<sup>256</sup> Voir sa longue biographie dans les *Vies*, IX, p. 49-92.

<sup>257</sup> L'incohérence narrative du personnage se révèle encore au fait qu'il est difficile de déterminer s'il s'agit d'un Pisan ou d'un Florentin alors que le peintre distingue nettement les deux camps. Selon l'organisation spatiale rationnelle de la scène par Vasari, il devrait s'agir d'un Pisan, puisqu'il arrive depuis la droite ; toutefois, il ne porte aucun signe négatif de caractérisation, dont Vasari affuble systématiquement les ennemis dans cette scène. Vasari l'exclut donc la citation du système de marquage positif ou négatif des personnages.

reprise. Seul piquier derrière un groupe de cavaliers, et largement éloigné des troupes de fantassins de l'arrière-plan, son rôle militaire n'est nullement évident. Il anime l'espace vide entre le groupe central des cavaliers, le cavalier blessé au premier plan et l'affrontement des troupes de fantassins à l'arrière. Vasari ménage parfaitement l'intégrité du motif michélangesque et renonce à l'insérer dans la cohérence narrative de la scène : sa cape orangée, qui souligne sa course, est évidemment impropre chez un fantassin d'autant qu'il est figé pieds nus. La semi-nudité héroïque de la figure, la cape enroulée qui met en tension sa course et son équilibre précaire<sup>258</sup> révèlent une fascination pour la figure autonome.

Le détail central du *Siège de Pise*, assez énigmatique **fig.163**, qui présente un capitaine, anonyme *a priori*, en train de se faire habiller par son page et son écuyer, pourrait alors se comprendre comme une transposition aristocratique de l'*invenzione* de la *Bataille de Cascina* où les soldats florentins s'habillent pour le combat. Les deux motifs centraux des deux scènes symétriques de la guerre de Pise, la *mischia dei cavalli* de la *Bataille de Torre San Vincenzo* et ce motif de préparatifs dans le *Siège de Pise*, prolongeraient les deux compositions anciennes de Léonard et Michel-Ange, idéalement intégrées ou rappelées dans le nouveau décor<sup>259</sup>.

De même qu'il avait recours aux formules antiques, Vasari utilise donc extensivement les motifs des grandes scènes de bataille de son siècle, et particulièrement celle des grands peintres du XVI<sup>e</sup> siècle pour nourrir son haut langage de la figuration de la bataille. La densité des citations qu'il tisse dans les scènes de la guerre de Pise révèlent qu'il y a bien pour Vasari un répertoire commun de formes de la bataille, composée des modèles antiques et des grandes références toscanes, dans laquelle l'artiste peut et doit puiser. Un tel langage sert aussi les ambitions de son commanditaire, parce que les modèles particuliers que Vasari emploie sont des modèles florentins. Ces emprunts clairs à Léonard et Michel-Ange construisent un réseau d'échos entre les batailles de Vasari et celles qui ont orné le palais florentin : Cosme prétendait avec le décor iconographique de la salle des Cinq-Cents se placer en héritier et en continuateur de la République florentine, Vasari construit logiquement dans son langage plastique cet héritage politique en intégrant dans son propre langage de la bataille des références aux œuvres

---

<sup>258</sup> Le dynamisme de cette figure de Michel-Ange, vue de trois-quart dos, le coude gauche replié en arrière afin de tenir un objet, avait déjà été reprise par Salviati pour un personnage du second plan de la bataille du palais Ricci-Sacchetti. Le personnage avait été adapté par Salviati pour s'inscrire dans l'environnement antiquisant de la scène : un casque empanaché lui avait été attribué mais il conservait un drapé blanc autour de l'épaule qui rappelle directement celui du personnage de Michel-Ange.

<sup>259</sup> Cette logique citationnelle, assez extensive, pourrait expliquer ce motif incompris. Ce détail du chef en train de se parer n'a, à notre connaissance, été éclairé par aucun des commentateurs de la fresque et Vasari lui-même n'y insiste pas dans les *Ragionamenti*. Le « C » tatoué sur la joue du cheval pourrait être un indice destiné à permettre l'identification du personnage, toutefois, sa cuirasse à l'antique et son visage aux traits stéréotypés de vieux capitaine semblent plutôt en faire une figure anonyme qu'un portrait.

visuelles qui ont incarné cet idéal politique.

L'emprunt du motif de la longue encolure de cheval mort au premier plan de la bataille de *Torre San Vincenzo* **fig.165**, à la scène historique peinte par Salviati dans la salle de Camille à l'étage supérieur du palais achève enfin la cohérence interne de l'iconographie cosimienne à l'intérieur du palais en créant des échos entre la salle de l'Audience et la salle des Cinq-Cents.

#### 4) Venise : les manières individuelles

La division du chantier de reconstruction, après l'incendie de 1577, qui commença par le plafond de la salle du Grand Conseil (1579-1584) entre Tintoret, Véronèse, Francesco Bassano et Palma le Jeune a conduit ces différents peintres à rester fidèles chacun à leur propre manière : le décor est polyphonique d'un point de vue stylistique, bien que les peintres intègrent, selon les consignes des commanditaires, les mêmes « ingrédients » dans chacune des scènes de bataille (le portrait du capitaine, les étendards bien visibles des deux armées, la représentation d'un ou deux motifs particuliers du combat). La commande de groupe passée à Venise crée les conditions d'une concurrence entre plusieurs artistes, certes d'une inégale célébrité à l'époque, mais participant tous à la même entreprise. Les différents peintres ont alors traité le sujet de la bataille en restant fidèles à leurs modes habituels de composition : ce n'est donc pas tant, comme l'a pensé Wolfgang Wolters, que chacun des peintres a une vision ou une opinion particulière de la bataille ou de la guerre<sup>260</sup>, mais que chacun d'eux fait entrer le sujet guerrier dans une matrice stylistique déjà constituée qui met donc en jeu un langage visuel propre au peintre. La nécessité pour ces peintres de produire rapidement plusieurs compositions<sup>261</sup> pour ce grand décor les a logiquement conduit à utiliser des dessins qui constituaient leur fonds d'atelier pour composer ces grandes toiles et le emploi de dessins constitue une pratique traditionnelle dans le mode de fonctionnement des ateliers vénitiens, comme dans toute l'Italie d'ailleurs ; toutefois le degré de fidélité de Tintoret, Véronèse et Francesco Bassano<sup>262</sup>, à leurs propres schémas de composition et partis-pris esthétiques laisse

---

<sup>260</sup> W. Wolters, *Storia e politica*, *op. cit.*, p. 186-201.

<sup>261</sup> Parmi les toiles majeures du plafond de la salle du Grand Conseil, Tintoret reçoit la commande de quatre batailles et d'une allégorie, Véronèse et Palma le Jeune de deux batailles et d'une allégorie chacun, Francesco Bassano de quatre batailles.

<sup>262</sup> Nous laissons de côté volontairement Palma le Jeune car les deux compositions du jeune artiste montrent qu'il emprunte largement pour ses compositions aux modèles des autres artistes. Cette recherche d'une position artistique plus affirmée le pousse de manière un peu opportuniste à adopter un style variable selon les compositions : dans sa *Bataille navale devant Crémone sur le Pô*, il reprend un schéma de composition proche de Tintoret – primauté du mouvement, vue par en-dessous, indifférenciation des costumes – au point que le maître se serait plaint qu'il lui ait volé certaines formules (Ridolfi, *op. cit.*, 1648, II, p. 176 cité par W. Wolters, *Storia e*

penser que chacun d'eux comptait bien montrer la singularité de son style à travers ces scènes de batailles dans le lieu principal de la République.

Tintoret insiste sur les effets dramatiques et dynamiques, créés à la fois par le traitement luministe de la scène et par les raccourcis spatiaux. Ses personnages de combattants sont quasiment tous présentés en torsions complexes, selon des poses légères et souples. Pour privilégier ces figures en équilibre instable, Tintoret montre plus volontiers les moments de l'action qui servent son style mouvementé :: l'abordage, l'assaut, la frappe. Par rapport aux autres artistes, il utilise de manière très fréquente l'épée à deux mains, dans la *Bataille de Zadar*, dans la *Bataille de Brescia*, – déjà précédemment dans la *Bataille de Legnano* des *Fastes Gonzague* **fig.133** : pour l'utiliser dans un but expressif, il détourne l'arme de ses emplois militaires habituels. En effet, cette arme servait généralement dans le combat de groupe entre des groupes de piquiers où quelques fantassins l'utilisaient lors du choc pour balayer les piques adverses avec de grands mouvements tournants, ou encore lors des abordages pour renverser les ennemis lors de l'investissement du pont adverse<sup>263</sup>. En la représentant comme une arme de duel, et systématiquement au moment de la prise l'élan, Tintoret en fait un emploi dramatique et pathétique<sup>264</sup>. Dans la *Défense de Brescia* **fig.191**, l'arme brandie par le combattant vénitien derrière sa tête est prête à s'abattre sur l'adversaire milanais renversé à terre sur une pièce d'artillerie<sup>265</sup>. Le caractère à la fois puissant et élancé du guerrier à l'espadon est encore renforcé par la vue *da sotto in sù* qu'exploite systématiquement Tintoret dans les scènes plafonnantes. Il réussit à conserver la virtuosité de son style enlevé en privilégiant les armes longues qui permettent de donner de l'ampleur dynamique aux figures et en saisissant les duels au moment

---

*politica, op. cit.*, p. 194). Palma sait toutefois se montrer plus didactique que Tintoret en indiquant plus lisiblement les éléments de situation historique de l'action : les tours de la basilique Saint-Antoine de Padoue ou le campanile de Crémone apparaissent très lisiblement. Pour la scène terrestre de la bataille de Padoue, le portrait équestre en gloire d'Andrea Gritti au centre, commandant des forces terrestres vénitiennes lors de cette reconquête, et futur doge de 1523 à 1538, donne une connotation bien plus aulique à la scène, qui s'approche davantage d'un modèle véronésien. S. Mason Rinaldi, *Palma il Giovane, L'opera completa*, Milan, Electa, 1983.

<sup>263</sup> L'utilisation très fréquente de cette arme par les Vénitiens dans cette configuration est attestée par le nombre d'épées longues de ce type, plus de 280, conservées dans l'armurerie du palais des Doges, ce qui est tout à fait exceptionnel. U. Franzoi, *L'Armeria, op. cit.* et P. Brioi, H. Drévilion et P. Serna, *Croiser le fer, op. cit.*, p. 31. Il y a donc une certaine convergence entre les armes représentées dans les scènes de bataille et les spécificités d'un art de la guerre « national ». L'arme est quasiment absente du décor du Palazzo Vecchio, quelques unes seulement au second plan dans le *Débarquement des Turcs à Piombino*.

<sup>264</sup> Le remploi des mêmes patrons venus du fonds d'atelier se voit notamment à la reprise de la même pose pour le fantassin du premier plan de la *Bataille de Legnano* et pour le fantassin qui abat les artilleurs hongrois empêtés dans les canons dans la grande *Bataille de Zadar* du palais des Doges.

<sup>265</sup> Dans la *Bataille de Legnano* des *Fastes Gonzague*, l'arme est même d'un emploi assez improbable puisque le personnage affronte un cavalier alors que la lenteur du maniement de l'espadon empêcherait d'être efficace contre un cavalier, mobile et rapide.

de l'élan plutôt qu'au moment du choc<sup>266</sup>. Il ne montre presque jamais de corps-à-corps, mais isole les figures autonomes en mouvement, ou bien les juxtapose pour démultiplier leur dynamique sans jamais les entremêler. L'expression de la bataille et de la violence qui s'y exerce passe donc toute entière par le traitement du corps en mouvement.

Ce procédé d'allègement du geste de guerre pourrait expliquer la reprise de la pose du *Grand Saint-Michel* de Raphaël<sup>267</sup> **fig.185i** pour représenter le geste d'un sapeur armé d'une pioche dans la *Bataille de Zadar* **fig.185j** : la pose de l'archange, louée pour son dynamisme vertical tempéré par une légère rotation, est exploitée par Tintoret pour donner mouvement et noblesse au geste du personnage qui pioche la base d'une fortification : l'expression de l'efficace de la force divine, qui était exprimée dans l'œuvre de Raphaël dans la position de lévitation du personnage, donne au sapeur vénitien une ampleur grandiose<sup>268</sup>. Par cette référence puissante, à la fois masquée et exhibée, Tintoret se présente en virtuose de la scène de guerre, capable d'une invention à la fois érudite et très personnelle<sup>269</sup>. Comme à l'habitude chez Tintoret, les expressions des visages restent neutres<sup>270</sup>. Ces choix narratifs spécifiques permettent au peintre de mettre en valeur les caractéristiques de son style propre et la réussite de cette adaptation se lit dans l'admiration des spectateurs pour la scène de *La Défense de Brescia*, surnommée le « compartiment de l'espadaon »<sup>271</sup> : c'est bien le style plein de tension

---

<sup>266</sup> Les peintres Andrea Vicentino et Santo Peranda qui s'inscrivent stylistiquement dans la lignée de Tintoret pour les scènes de batailles emploient eux-aussi également beaucoup les personnages armés d'épées à deux mains. Il s'agit donc bien d'un motif qui soutient des choix stylistiques spécifiques.

<sup>267</sup> T. Henry et P. Joannides (dir.), *Raphaël, les dernières années*, cat. exp. Louvre 2012-2013.

<sup>268</sup> M. Hochmann, *Rome et Venise, op.cit.*, « Raphaël et Venise », p. 163-192 et « Tintoret et la peinture vénitienne dans les années 1540 », p. 331-359. L'auteur mentionne une étude dessinée par Raphaël pour le tableau du Louvre, qui était dans les collections de Marino Grimani (p. 145). Le collectionneur pourrait l'avoir montrée à Tintoret, à qui il avait commandé plusieurs œuvres: Il en existe également une gravure.

<sup>269</sup> La citation pourrait aussi apparaître comme polémique : le décalage, voire la dégradation du saint guerrier au simple sapeur, suggère la possibilité d'un renversement ironique de la citation. Le guerrier divin est remplacé par le personnel militaire du plus bas rang, et la frappe aérienne de la lance est transmuée en coup de pioche. L'écharpe bleue qui faisait autour du corps de l'archange une aura surnaturelle est remplacée par un habit fruste fait d'un drapé noué de façon précaire et le ruban bleu qui ornait gracieusement les cheveux du saint est remplacé par un bandeau de la même couleur qui empêche la sueur de couler sur les yeux du rameur, qui joue ici le rôle de sapeur. Tintoret s'inspire ici d'un détail du chroniqueur Marcantonio Sabellico qui raconte comment la chiourme a pris part au combat : le choix d'un personnage de rameur-sapeur est donc justifié sur le plan narratif. Cf. P. Lafille, « Nouvelles hypothèses sur le décor du palais des Doges », *op. cit.*, p. 95.

Le fait que la pose réapparaisse encore en 1588-1590 dans *Le Triomphe de Venise, reine des mers* au plafond de la salle du Sénat au sein des allégories tourbillonnantes montre bien que Tintoret a parfaitement assimilé ce modèle précis de pose emprunté à Raphaël.

<sup>270</sup> Le phénomène est bien analysé dans G. Cassegrain, *Tintoret, op. cit.*, p. 84 ss.

<sup>271</sup> Ridolfi témoigne du succès de cette scène particulière : « L'angolo si dice comunemente dello spadone, essendovi un soldato fuori delle mura, che ruota un gran spadone tra' nemici, acconcio in tal maniera, che per la positura diritta e difficile da accomodarsi in soffitto e per la fiera del movimento è figura, che fa stupire ogn'uno ». C. Ridolfi, cité ici dans l'édition autonome de la vie de Tintoret et de ses enfants : *Vite dei Tintoretto, da Le Maraviglie dell'arte*, A. Manno (dir.), Venise, Filippi, 1994, p. 70.

de l'artiste qui est valorisé par les spectateurs<sup>272</sup>.

Contrairement à Tintoret et à ses émules, chez qui la composition reposait sur le mouvement et l'indistinction historique du costume, Véronèse accentue volontairement dans ses deux compositions de bataille **fig. 197 et 198** le caractère statique des compositions, – il est vrai qu'il s'agit de deux scènes de siège. Il reste fidèle à des compositions statiques et équilibrées, animées par des personnages solides, aux costumes complexes et richement décrits. Significativement, il ne tient pas compte de la position plafonnante des toiles pour ces scènes de bataille, contrairement à Tintoret, de manière à insister sur la dignité des personnages de soldats et de leur capitaine. Les deux toiles présentent une frise animée, doucement irrégulière<sup>273</sup>. La beauté des ciels, le caractère exotique des personnages, les étoffes somptueuses des costumes militaires suffisent à imposer un caractère noble à ces scènes de siège, d'où le combat reste absent. Comme le disait Wolfgang Wolters<sup>274</sup>, le fait de renoncer volontairement à montrer des personnages en train de se battre au profit de postures décidées et volontaires des soldats et de leurs capitaines pourrait révéler de la part de Véronèse la volonté de rester fidèle à sa manière, en refusant d'introduire des gestes de violence qui rompent avec l'ampleur retenue de sa manière.

De même, Francesco Bassano, en recevant commande de ces histoires politiques<sup>275</sup>, ne cherche pas à élaborer un nouveau répertoire de poses pour la scène de bataille. Les cinq batailles qu'il réalise pour les plafonds du Grand Conseil et du Scrutin<sup>276</sup> proposent un condensé de la manière familiale : luminisme, *horror vacui*, répertoire de personnages humbles sont les principaux traits stylistiques qui ont fait le succès de la famille depuis la précédente génération<sup>277</sup>. L'invention du peintre pour les scènes de guerre passe par un travail de

---

<sup>272</sup> Les artistes qui se placent en héritiers de Tintoret reprennent ces mêmes stylèmes. Domenico Tintoretto et Sante Peranda également, dans la belle *Bataille de Jaffa* (fig.174), principalement.

<sup>273</sup> D. Rosand, *Véronèse*, Paris, Citadelles et Mazenod, 2012.

<sup>274</sup> W. Wolters, *Storia e politica*, *op. cit.*, p. 186-201.

<sup>275</sup> Le choix de l'engager révèle probablement l'influence de G. Contarini qui possédait plusieurs œuvres de la famille. M. Hochmann, « La collection de Giacomo Contarini », *op. cit.*, p. 468 et suivantes.

<sup>276</sup> J. Habert et C. Loisel, *Bassano et ses fils dans les musées français*, Paris, RMN, 1998. S. Mason Rinaldi, « Francesco Bassano e il soffitto del Maggior Consiglio in Palazzo Ducale », *Arte Veneta*, 34, 1980, p. 214-219 ; R. Fontana, « Dopo Tiziano : La *Battaglia di Cadore* di Francesco Bassano e qualche riflesso delle guerre d'Italie nell'arte cadorina », *La battaglia di Cadore*, L. Puppi (dir.), *op. cit.*, p. 202-215 ; G. Tagliaferro, « Francesco Bassano a Palazzo Ducale », communication inédite, je remercie l'auteur d'avoir bien voulu me la communiquer.

<sup>277</sup> C'est pourquoi les deux batailles peintes par Francesco Bassano et conservées aujourd'hui au musée de Lyon ont un sujet difficile à identifier : la méthode de composition du peintre qui juxtapose les figures reprises de modèles antérieurs ne permet pas de dégager des traits narratifs propres à l'action militaire qui en permettraient l'identification. La présence d'une figure royale dans le premier tableau oriente toutefois les recherches vers une commande française. C. Caramanna, « La precoce diffusione delle opere dei Bassano in Francia », *op. cit.* Je



recombinaison de modèles issus de son propre fonds d'atelier. Sans se préoccuper de créer les figures propres à chaque *storia*, il juxtapose les personnages autonomes, en employant les postures issues de scènes religieuses ou profanes du répertoire habituel de la famille, si bien que ses batailles montrent peu de personnages en train de se battre, sauf dans la *Bataille de Maclodio* **fig.189** où les deux armées sont sommairement affrontées. Il privilégie des structures narratives simples qui présentent une sélection de personnages pittoresques juxtaposés au premier plan et quelques silhouettes d'ennemis disparaissant au fond suffisent à dire la victoire.

Cette accumulation de figures mêle des soldats penchés ou accroupis, parfois de dos, qui reprennent les poses quotidiennes des personnages des scènes de genre ou les scènes religieuses qui composent l'essentiel du répertoire pictural de la famille. L'artilleur penché sur son canon et l'arquebusier qui recharge son arme de la *Bataille de Polesella* **fig.196** ressemblent aux bergers, paysans ou valets qui s'affairent dans les scènes bassanesques<sup>278</sup>. Le travail d'assemblage est surtout sensible dans le traitement du vêtement car Francesco Bassano n'adapte pas toujours les costumes au nouveau contexte narratif et garde parfois les habits du modèle dont il s'inspire : le principal fantassin de la *Bataille de Maclodio* **fig.189**, en culotte orangée et chemise rouge, est figuré de manière invraisemblable avec une épaule nue qui rappelle les personnages similaires du forgeron de dos de la scène de la *Forge de Vulcain* (Madrid, Prado) penché au dessus du feu et pour lequel une nudité partielle se justifie par la proximité de la forge<sup>279</sup>.

Il convient donc de se méfier d'une interprétation morale des styles : si Bassano traite selon des modalités relevant de la scène humble les scènes de bataille, on ne peut parler d'un point de vue empathique du peintre sur l'événement, mais d'une extension au sujet militaire de la pratique picturale familiale, mise au point depuis la génération précédente<sup>280</sup>.

La diversité stylistique qui caractérise le décor est acceptée, voire même encouragée par

---

remercie Mme Ludmila Virassamynaiken d'avoir bien voulu me montrer le second tableau du *Siège*, aujourd'hui en réserve au musée, car en très mauvais état.

<sup>278</sup> Les physiques trapus des figures de Bassano s'adaptent bien aux personnages de fantassins et les visages des personnages restent de même fidèles au canon familial : ovales et doux pour les jeunes hommes ou burinés et barbus pour les vieillards. Sur les débats sur le physique du soldat à la Renaissance, voir F. Verrier, *Les armes de Minerve*, *op. cit.*, p. 135- 179.

<sup>279</sup> Girolamo Bassano reprend ce même personnage de fantassin à l'épaule droite découverte présent dans la *Bataille de Maclodio* pour un des bourreaux dans une *Montée au Calvaire* (conservée à Vienne, Kunsthistorisches Museum, 1592) et Leandro Bassano fait de même dans une toile sur le même thème de 1596-1599, aujourd'hui au musée de Bassano del Grappa. Dans cette toile, Leandro reprend également le personnage du musicien monté à cheval à droite de la *Bataille de la Polesella* pour un cavalier du second plan. Les motifs employés dans les compositions militaires sont donc hérités et ensuite encore réutilisés par les différents membres de la famille dans des sujets multiples.

<sup>280</sup> W. Wolters, *Storia e politica*, *op. cit.*, p. 186-201.

les commanditaires<sup>281</sup> : le fait qu'on ait donné à Francesco Bassano la scène nocturne de la prise de Padoue **fig.184** souligne que les commanditaires prenaient acte des capacités et des qualités propres à chacun des artistes. L'attaque de nuit permet au peintre de faire montre de son savoir-faire luministe : les éclats blancs dessinent les silhouettes des Vénitiens prêts à l'assaut, et le spectateur, à l'instar des Padouans qui n'ont pas vu venir l'assaut, distingue l'approche de la muraille par les soldats vénitiens, à la seule faveur d'un éclair.

Intégrant les éléments iconographiques que les commanditaires ont défini dans le programme, les compositions de bataille du décor vénitien restent donc libres dans leur mise en forme. La participation parallèle de différents ateliers permet à chaque maître de valoriser sa manière personnelle. L'hétérogénéité stylistique du décor, loin d'être un défaut, en devient un ornement, voulu par les commanditaires. La compétition implicite entre les artistes et la singularité et la diversité de leurs styles renforcent la grandeur du décor, en ajoutant l'excellence artistique aux thèmes glorieux que le décor illustre.

### **3. Conclusion : une modernité invisible ?**

Ce parcours dans l'iconographie riche de la chose militaire dans les deux décors florentin et vénitien permet de mettre en avant la complexité de leur langage figuratif. Les œuvres présentent une étrange combinaison de motifs modernes attentifs à la réalité changeante de la guerre moderne et d'autres extrêmement stéréotypés, reprenant le langage symbolique antique ou des formules génériques du répertoire de l'artiste.

Notre regard contemporain repère facilement le caractère topique de ces compositions, tandis que les éléments de modernité présents dans ces scènes de batailles, qui renvoient au contexte militaire contemporain, sont moins familiers et doivent donc faire l'objet d'une reconstruction : la conception unitaire de l'armée, la valorisation nouvelle de la discipline, la diversification des types de soldats et leur professionnalisation, la transformation des gestes et de la conception du combat, l'institutionnalisation de la question logistique trouvent dans

---

<sup>281</sup> La comparaison possible entre les styles conduit à une rivalité qui stimule la qualité de la commande : Ridolfi rappelle que « l'emulation serve di sprone tal'ora e rende il Pittore piu guardingo, per non rimanere inferiore al compagno ». C. Ridolfi, *Le Maraviglie dell'Arte* cité pour cette note dans édition partielle « Vità del Tintoretto », *Venise, Filippi, 1994*, p. 68. Ridolfi souligne dans la vie de Véronèse (éd. Hadeln, vol. 2, p. 326) que les Provéditeurs s'accordent immédiatement sur le fait de s'adresser à Tintoret et Véronèse et que Bassano et Palma furent ensuite rajoutés étant donné le nombre d'œuvres à peindre. La dimension chorale sur le plan stylistique du décor est donc le fruit de la nécessité, mais devait probablement être appréciée par les commanditaires. On sait que Contarini connaissait bien ces artistes et qu'il avait un goût très sûr en peinture (cf. l'analyse de sa collection par M. Hochmann, « La collection de Giacomo Contarini », *op. cit.*).

certaines scènes une visibilité inédite, et parfois une représentation fine. Conçue en réseau dans ces grands décors, la scène de bataille historique est ainsi traversée par ces différents questionnements politiques, idéologiques et culturels.

Cette figuration plus articulée du monde militaire, nourrie d'une connaissance effective des *realia* matérielles et tactiques de la bataille contemporaine, s'inscrit cependant dans un discours politique encomiastique. Les formules stylistiques, les motifs topiques de la bataille offrent une clarté narrative recherchée par les commanditaires ; ils témoignent parfois de la recherche d'un registre pictural noble, notamment chez Vasari, ce qui est moins le cas à Venise.

La complexité de ce langage figuratif de la bataille pris dans une multiplicité d'ambitions, entre professionnalisation de la représentation et recherche d'un grand langage narratif, qui apparaissent à un certain degré comme des ambitions contradictoires, a pu laisser le spectateur perplexe car le langage narratif n'est pas homogène. Ces scènes de bataille impliquent un regard multiple, comme le montre la réaction du prince Francesco dans les *Ragionamenti* devant l'octogone de l'escarmouche dans la Valdichiana :

« J'aime cet octogone, parce qu'on découvre là une grande violence. On voit le massacre des soldats qui provoque l'artillerie et leur combat à pied et à cheval. Avec une grande maîtrise, vous avez étendu beaucoup de morts dans des attitudes variées. Je vois également l'installation des pavillons dans les campements. »<sup>282</sup>.

Dans le regard contemporain se mêlent appréciation militaire (reconnaissance des positionnements tactiques, description des techniques de combat de cavalerie et d'infanterie), appréciation morale de la caractérisation du combat (la *fierezza* florentine) et reconnaissance de la virtuosité du peintre (les cadavres multipliés selon des poses complexes). La qualité d'une scène de bataille repose sur la précision du traitement du sujet militaire mais aussi sur la beauté et l'intelligence de sa mise en peinture. La richesse visuelle de la représentation associe, sans y voir d'opposition, description documentaire et enrichissement narratif et artistique de l'épisode par le peintre. La qualité visuelle de ces décors est d'être à la fois lisibles au premier regard mais également d'être susceptibles de retenir l'œil par des « détails et des éléments précis », qui laissent « se rassasier l'œil autant qu'il le voudrait »<sup>283</sup>.

---

<sup>282</sup> « Questo ottagolo mi piace, perché si scorge in esso fierezza e si vede la strage de'soldati che fa l'artiglieria et il combatter loro a piè et a cavallo, e n'avete messi morti assai in varie attitudini con gran maestria, e veggio ancora la situazione de'padiglioni di que' campi ». G. Vasari, *Ragionamenti*, p. 230. Nous traduisons « Fierezza » par « violence », l'édition Belles Lettres donne « force de caractère », qui est trop précis.

<sup>283</sup> « Particolari e certe minuzie », « pascere l'occhio e intrattenersi quando la vuole ». *Ibid.*, p. 228.



## Partie III. Autour de la bataille de Lépante : peindre l'histoire contemporaine

### *Introduction*

Au XVII<sup>e</sup> siècle, la bataille contemporaine est représentée selon des modes de figurations distincts de la peinture des faits du passé<sup>1</sup>. Une telle distinction n'existe pas encore au XVI<sup>e</sup> siècle : à la salle des Cinq-Cents, Vasari utilise le même régime narratif pour les batailles de la guerre de Pise, terminée depuis plus de soixante ans et celle de Sienne, encore récente<sup>2</sup>. Pourtant, les prémices d'un traitement singulier de la bataille contemporaine apparaissent dans quelques commandes majeures du derniers tiers du XVI<sup>e</sup> siècle, où s'esquissent les questionnements théoriques sur la manière de représenter l'histoire immédiate. En effet, l'actualité européenne donne lieu à un nouvel élan de commémoration : le siège de Malte en 1565<sup>3</sup> et plus encore la bataille de Lépante en 1571<sup>4</sup> font l'objet d'une célébration universelle, dans la péninsule et plus largement en Europe. Considérés immédiatement comme des événements politiques décisifs<sup>5</sup>, ces victoires font l'objet d'une patrimonialisation instantanée qui cristallise dans la peinture victoire politique et espoir religieux.

Les œuvres majeures réalisées sur ces sujets contemporains montrent un renforcement de l'enjeu documentaire pour les artistes et signalent la pression croissante d'une exigence de vérité, au détriment de la possibilité d'invention du peintre dans la mise en scène de l'histoire. La diffusion au même moment des formes graphiques non artistiques de représentation de la guerre, comme les gravures informatives d'actualité, la carte militaire ou le dessin topographique, imposent un impératif de reportage qui force la peinture à exposer l'événement,

---

<sup>1</sup> Pour une analyse de cette problématique dans le contexte français du Grand Siècle, T. Kirchner, *Le héros épique, peinture d'histoire et politique artistique dans la France du XVII<sup>e</sup> siècle*, *op. cit.*, « La politique artistique et l'histoire contemporaine », p. 277-385 et les réflexions déjà formulées dans « Paradigma der Gegenwartigkeit : Schlachtenmalerei als Gattung ohne Darstellungskonventionen », *op. cit.* Voir également les analyses de W. Brassat, *Das Historienbild im Zeitalter der Eloquenz*, *op. cit.*, p. 301-344.

<sup>2</sup> Comme on l'a vu, les deux parois présentent toutefois une différence dans le traitement iconographique de l'armée et de sa qualité disciplinaire, cependant les modalités de narration et d'organisation de la composition sont similaires. Cf. *supra*, chapitre 4 et 5.

<sup>3</sup> A. Brogini, *1565. Malte dans la tourmente*, Paris, Bouchène, 2011.

<sup>4</sup> A. Barbero, *La bataille des trois empires. Lépante, 1571*, Paris, Flammarion, 2012.

<sup>5</sup> F. Dosse, *Renaissance de l'événement. Un défi pour l'historien*, *op. cit.*

plus qu'à en faire une narration (chapitre 6). En s'attachant minutieusement à décrire, plus qu'à raconter, la peinture monumentale renonce à présenter l'histoire comme une *historia* au profit d'un discours graphique de nature documentaire : l'individualisation des soldats, leur échelle, l'idée d'un ennoblissement poétique de l'action propre à la tradition de la peinture narrative italienne sont remis en cause par l'ambition de rendre compte de l'événement militaire.

La recherche d'une qualité strictement historique de la peinture conduit les peintres à innover dans leur dispositif de mise en scène de l'histoire, parfois même à adopter des modes de figuration hybrides, inspirés par la concurrence croissante avec ces autres modes de représentations graphiques de la guerre. L'adoption partielle dans les peintures monumentales de la guerre, du langage emprunté aux figurations techniques de la guerre, entraîne une rationalisation descriptive des scènes contemporaines. Le cas de la bataille de Lépante en est un exemple significatif (chapitre 7). Une étude croisée des fresques de Giorgio Vasari dans la *Sala Regia* du palais du Vatican et de la toile d'Andrea Vicentino dans la salle du Scrutin du palais des Doges de Venise<sup>6</sup> – elle remplace celle commandée à Tintoret juste après la bataille et détruite dans l'incendie de 1577 – montre l'inflexion documentaire que subit la peinture d'histoire quand elle concerne les événements contemporains. Avec la multiplication des sources visuelles et littéraires sur la bataille, probablement l'un des événements les plus médiatisés du XVI<sup>e</sup> siècle, les commanditaires formulent des exigences figuratives inédites accentuant la demande d'une vérité encyclopédique de la représentation.

Confrontés en partie aux mêmes questions, les deux artistes choisissent des réponses fort différentes et la complexité des solutions inventées pour répondre aux enjeux de la bataille contemporaine a souvent dérouté. L'alliance chez Vasari entre allégorie politique et narration en forme de description a paru hétérogène. La « peinture d'histoire documentaire », si l'on peut se permettre ce néologisme, élaborée par Andrea Vicentino, associe justement célébration épique et documentation historique : le recours à un récit individualisé mais composé de personnages de taille plus réduite qu'à l'habitude lui permet justement de répondre aux enjeux politiques de la commande de la République. Ces deux chapitres s'attachent à présenter les expérimentations d'une « peinture d'histoire du présent », terme lui-même hybride qui témoigne d'une tension entre le renforcement de l'impératif de véridicité dans la représentation de l'histoire et la volonté d'ennoblissement de l'événement. .

---

<sup>6</sup> C'est pourquoi nous avons laissé de côté la *Bataille de Lépante* d'Andrea Vicentino dans les deux chapitres précédents, bien qu'elle fasse partie du décor du palais des Doges. La problématique évoquée par ce chapitre permet de mieux faire apparaître sa singularité au sein du programme peint des salles du Grand Conseil et du Scrutin. Sur son inscription au sein du décor, voir *supra*, chap. 4.

## *Chapitre 6. Peindre la bataille à l'âge du dessin militaire*

À partir des années 1560, les nouvelles guerres qui marquent l'histoire européenne amorcent une dynamique de commandes d'œuvres qui illustrent les faits contemporains. Les grands conflits sont appréhendés en Italie de manière immédiate en Italie grâce à l'essor d'un premier système d'information par lequel circulent des formes écrites et graphiques documentaires, qui diffusent les nouvelles les plus récentes sur les guerres modernes. Le dernier tiers du siècle marque à cet égard pour Johann Petitjean<sup>1</sup> un moment politique, où les innovations médiatiques modifient le rapport au temps présent. Les événements politiques et militaires en cours font désormais quasi systématiquement l'objet de gravures descriptives : l'attente des nouvelles et la connaissance documentaire des événements lointains ont pu être qualifiées comme une véritable « invention de l'actualité »<sup>2</sup>, qui change le sentiment du temps et de l'espace pour les contemporains.

Cette appréhension synthétique des conflits dans les feuilles documentaires rejoint les formes graphiques qui durant la première moitié du XVI<sup>e</sup> siècle se sont imposées comme les instruments indispensables à l'activité militaire, la vue topographique, la représentation cartographique ou la schématisation tactique. Marquées par une formalisation descriptive de l'action des armées<sup>3</sup>, les gravures d'actualité, auxquelles on reconnaît une légitimité documentaire, imposent aux artistes de redéfinir le langage visuel employé dans la peinture pour figurer des événements récents et contemporains.

La nouvelle porosité entre les formes du grand récit peint et les formes graphiques de l'information, non artistiques, redéfinit les catégories narratives qu'on a étudiées jusqu'ici : l'accentuation de la nature descriptive du dessin remet partiellement en cause la conception rhétorique de la peinture italienne fondée sur la mise en scène de l'*historia*<sup>4</sup>, où les personnages transmettaient le sens de l'événement à travers leurs gestes. Dans ce chapitre sera analysée

---

<sup>1</sup> J. Petitjean, *L'intelligence des choses : une histoire de l'information entre Italie et Méditerranée (XVI<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècles)*, Rome, EFR, 2013.

<sup>2</sup> Significativement, le terme-même d'actualité n'existe pas dans la langue italienne de l'époque. L'expression d' « invention de l'actualité » est empruntée à J. Petitjean, *ibid.*, p. 13.

<sup>3</sup> L'ouvrage classique de Svetlana Alpers sur la qualité descriptive de la peinture hollandaise a pu servir d'appui à cette réflexion. *L'art de dépeindre, La peinture hollandaise au XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Gallimard, 1990.

<sup>4</sup> Voir *supra* chapitre 2 et W. Brassat, *Das Historienbild im Zeitalter der Eloquenz*, *op. cit.*

l'émergence de cette exigence de vérité documentaire et son influence dans la peinture des faits contemporains : différents degrés d'intégration dans la peinture d'histoire du langage technico-descriptif de la gravure de guerre peuvent être distingués. Si parfois, les peintres créent des narrations marquées par un caractère hybride et expérimental où le langage descriptif vient compléter la peinture d'histoire, on assiste parfois au pur et simple alignement du langage pictural sur celui de la gravure, désormais vue comme un modèle. Dans ce cas, la technicisation graphique des scènes peintes de bataille amène à parler véritablement de « décors militaires » et non plus de « peinture d'histoire », fondée sur des figures individuées en action.

## 1. La guerre moderne et sa rationalisation graphique

Même si cela paraît difficilement concevable aujourd'hui, où les moyens techniques actuels offrent une visibilité quasiment absolue des terrains d'opération (drones, images satellites...) longtemps la guerre s'est faite sans images ou sans le recours au dessin<sup>5</sup>. C'est seulement durant le premier XVI<sup>e</sup> siècle que le dessin acquiert une véritable valeur militaire, quand les nouvelles formes graphiques qui se développent à la Renaissance permettent aux images de jouer une fonction opérationnelle de visualisation et de rationalisation de l'action militaire. Le renforcement de l'outil graphique dans la pratique des hommes de guerre participe pleinement de la théorisation humaniste de l'art militaire, qui s'opère à partir du XV<sup>e</sup> siècle et dont on a déjà retracé certaines facettes<sup>6</sup>. La multiplication des formes de dessin directement utiles à la guerre (schémas, cartes, paysage topographique) conditionne le rapport des contemporains à cette activité et partant, aux images qui la représentent ou qui la célèbrent. En tant qu'outils militaires modernes, ces images descriptives ou schématiques gagnent une autorité documentaire et finalement un quasi-monopole de légitimité quant à la figuration des faits contemporains : leur large diffusion en fait les nouvelles *formae mentis* graphiques de la guerre, elles entrent alors en concurrence avec le langage rhétorique de la célébration de la guerre qui dominait la peinture monumentale.

---

<sup>5</sup> Aujourd'hui on pourrait d'ailleurs dire que la vision suffit même à l'action, puisque les opérations n'ont plus toujours à engager des hommes mais peuvent se faire à distance. Cf. G. Chamayou, *Théorie du drone*, Le Kremlin-Bicêtre, La Fabrique, 2013.

<sup>6</sup> Cf. *supra*, chap. 1 et chap. 4 et 5 sur l'humanisme militaire de la Renaissance.



## A. Le dessin au service de la guerre : nouvelles formes et usages

Pendant la période médiévale et le début de l'époque moderne, le dessin a davantage servi à célébrer la guerre qu'à la faire. John Hale rappelle que même au début du XVI<sup>e</sup> siècle, les outils graphiques restent encore très rares : Charles VIII s'est, selon ses analyses, engagé dans l'expédition de Naples sans carte du territoire dans lequel il s'élançait. La traversée des Alpes, possible selon différents itinéraires, était guidée par les informations recueillies sur place auprès des habitants par des soldats envoyés en reconnaissance ou par les soutiens locaux que le roi pouvait se rallier<sup>7</sup>. De même, Philippe Contamine note que l'on n'a pas conservé de dessin ou de croquis représentant une opération militaire avant le XVI<sup>e</sup> siècle<sup>8</sup> : si les armées médiévales combattaient selon des schémas tactiques organisés, ceux-ci n'étaient pas formalisés par le dessin, ni préparés, ni conservés sous cette forme.

L'instrument graphique devint cependant un outil progressivement indispensable pour la planification et la gestion des conflits durant la première moitié du XVI<sup>e</sup> siècle au point qu'en 1548, Francisco de Holanda place dans la bouche de Michel-Ange les paroles suivantes dans son *Dialogue de la peinture* :

« J'affirmerais qu'un capitaine moderne, qui commanderait une grande armée sans entendre rien à la peinture ni au dessin ne peut accomplir de grandes prouesses ni de geste ni de hauts faits d'armes ; celui au contraire qui la comprendra et l'estimera fera choses de grand renom et longue mémoire, et saura où il va, et comment il peut attaquer ou se retirer, et il saura mieux faire valoir sa victoire et lui donne lustre, et tout ceci parce que, en la guerre, la peinture est non seulement utile mais grandement nécessaire. »<sup>9</sup>

Dans le long éloge en deux temps que Michel-Ange propose de l'utilité de la peinture pour la

---

<sup>7</sup> Les documents utilisés ne peuvent suffire à préparer une opération car ils restent très partiels et simplifiés (absence des routes, des distances...) : Hale cite une carte simplifiée de la Franche-Comté où sont seulement indiquées les vallées et la succession des villages que l'on y traverse. De tels documents devaient évidemment être complétés par les informations de première main que le général collectait sur le terrain en même temps que l'armée progressait. J. Hale, « Warfare and cartography, ca. 1450 to ca. 1640 », *History of cartography*, J. B. Harley et D. Woodward (dir.), 3 vol., 1987-2007, III. *Cartography in the European Renaissance*, part 1., D. Woodward (dir.), Chicago, University of Chicago Press, 2007, p. 719-737.

<sup>8</sup> Cf. P. Contamine, « L'art de la guerre à la fin du Moyen Âge et à la Renaissance : maîtrise et représentation de l'espace », dans *Krieg und Frieden im Übergang vom Mittelalter zur Neuzeit. Theorie. Praxis, Bilder*, H. Duchhardt et P. Veit (dir.), Mayence, Philipp von Zabern, 2000, p. 35-52 et la conclusion de G. Chaix à la fin du même volume, p. 316.

<sup>9</sup> F. de Holanda, *De la peinture, dialogues avec Michel-Ange*, Aix-en-Provence, Alinea, 1984, trad. de S. Matarasso-Gervais, p. 60-64 sur les liens entre la peinture et la guerre, citation p. 61. Nous soulignons. Le reste du texte est en annexe.

guerre, l'artiste démontre de manière traditionnelle les avantages pour le prince d'avoir à son service un peintre dans le temps de la paix, où l'artiste pourra contribuer à la célébration du monarque mais également en temps de guerre. L'utilité désormais directe du dessin à la chose militaire repose dans sa capacité mimétique et didactique comme le rappelait déjà auparavant un bref passage du *Courtisan* de Castiglione :

« Outre qu'elle [la peinture] est en elle-même très noble et digne, on en retire une très grande utilité, et tout particulièrement pour la guerre, pour dessiner les lieux, les sites, les fleuves, les ponts, les montagnes, les forteresses, et autres choses semblables ; lesquels, bien qu'on puisse les conserver en mémoire – ce qui déjà est assez difficile –, ne se peuvent montrer à autrui. »<sup>10</sup>

La paysage topographique permet de rendre présent le lieu, ville ou forteresse, et le regard peut ainsi embrasser de façon immédiate et non discursive un espace donné<sup>11</sup>. Le « pouvoir des images topographiques »<sup>12</sup> repose dans le fait que cette visualisation est déjà une compréhension du lieu et de la situation ; elle permet de juger du même coup d'œil l'ensemble des caractéristiques de la place, leurs rapports internes, points forts et faibles, permettant d'élaborer la tactique adéquate à la spécificité du terrain d'opération<sup>13</sup>. La suite de l'extrait de Francisco de Holanda approfondit les formes et les enjeux de la rationalisation graphique de la guerre :

« Le dessin est d'une extrême utilité en temps de guerre, pour décrire la situation des lieux retirés, la configuration des montagnes et des ports, dans les chaînes de montagne aussi bien que dans les baies et les golfes ; pour fixer l'image des villes et des forteresses hautes et basses, des murs et remparts, des portes, et l'emplacement de ces dernières ; pour indiquer les voies et les fleuves, les plages, les lacs, les marais qu'il faut fuir ou traverser, la direction

---

<sup>10</sup> B. Castiglione, *Il Cortegiano*, I, XLIX : « oltre che in sé [la pittura] nobilissima e degna sia, si traggono molte utilità, e massimamente nella guerra, per disegnar paesi, siti, fiumi, ponti, ròcche, fortezze e tai cose ; le quali, se ben nella memoria si servassero, il che però è assai difficile, altrui mostrar non si possono ».

<sup>11</sup> Même idée chez Paleotti : « toute l'utilité qu'on tire dans la guerre comme dans la paix, de la figuration des sites, des régions, des provinces, des royaumes et des mondes, et de leur mise en dessin et comme sous les yeux de toutes les choses que nous cherchons à accomplir ». *Discorso intorno alle imagini sacre e profane*, I, 12, Delle cause perché s'introducessero le imagini profane : « tutte quelle utilità che si cavano nella guerra e nella pace dal rappresentare i siti, le regioni, le provincie, i regni e mondi, e mettere in disegno e come inanzi agli occhi in opera tutte le cose che cerchiamo di condurre a fine ».

<sup>12</sup> D. Ribouillaud, « Artiste ou espion ? Dessiner le paysage dans l'Italie du XVI<sup>e</sup> siècle », *Les Carnets du paysage*, 24, 2013, p. 168-185, ici p. 173.

<sup>13</sup> *Id.*, *Rome en ses jardins. Paysage et pouvoir au XVI<sup>e</sup> siècle*, Paris, CTHS / INHA, 2013, p. 26 *ss* sur le vocabulaire.

et la longueur des déserts de sable, des mauvais chemins et des forêts et des épais maquis ; tout ceci serait d'une autre façon malaisé à comprendre, et par le dessin au contraire cela devient clair et intelligible, or ce sont toutes choses importantes dans les entreprises de guerre, et les dessins des peintres aident grandement les propos et devisements du capitaine. Que peut trouver de mieux à faire un valeureux cavalier, si ce n'est de placer avant le combat sous les yeux des soldats timorés et inexpérimentés le plan de la ville qu'ils doivent attaquer, ou le dessin du fleuve qu'ils doivent traverser le lendemain, et des routes et des villages ? »<sup>14</sup>

En plus de la vue topographique, le texte évoque l'apparition décisive de la représentation cartographique qui offre une vue synthétique d'un territoire<sup>15</sup>. Cette nouvelle représentation, fondée sur la création de modes de relevés des données spatiales, permet au général d'avoir la mesure de l'espace dans lequel il s'engage. Si le dessin rend partageable un savoir mental, qui reste sinon propriété du seul individu qui connaîtrait la place, la carte permet de créer une maîtrise mesurée du territoire. Fixation du réel et combinaison de données, le dessin, topographique ou cartographique, offre une synthèse visuelle et intellectuelle des connaissances utiles à un repérage dans l'espace et à une maîtrise du territoire, véritable enjeu de la guerre<sup>16</sup>. Or, l'extension des armées à la Renaissance et la complexité des opérations, qui engagent de bien plus nombreuses troupes sur des terrains souvent lointains, rendent nécessaire une préparation plus fine des opérations, qui font du dessin une aide précieuse, si ce n'est indispensable. Plus bas, Michel-Ange attribue d'ailleurs la défaite de Charles Quint en Provence en 1536 au fait que l'empereur ne possédait pas de cartes de la région du Rhône<sup>17</sup>.

Comme le souligne la fin du texte, la mise en forme par le dessin des connaissances sur

---

<sup>14</sup> F. de Holanda, *De la peinture, op.cit.*, p. 61. Nous soulignons. Sur ce texte, voir C. Lucas-Fiorato, « L'art et la guerre en Italie à la Renaissance », *Littératures classiques*, 2010/3, n°73, p. 79-94 et surtout les remarques de D. Ribouillaud, « Artiste ou espion ? Dessiner le paysage dans l'Italie du XVI<sup>e</sup> siècle », *op. cit.*, p. 174 ss. De Holanda a lui-même dessiné des forteresses pour le roi du Portugal. Cf. F. Cobos, « Dessins de fortifications dans *Os Desenhos das Antigualhas* du Portugais Francisco de Holanda (1538-1540) », *Atlas militaires manuscrits européens (XVI<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles)*, actes de la 4<sup>e</sup> journée d'étude du Musée des Plans-Reliefs, I. Warmoes, E. d'Orgeix et C. van den Heuvel (dir.), Paris, Musée des Plans-Reliefs, 2003, p. 117-132.

<sup>15</sup> Si la création des cartes a évidemment de nombreuses fonctions (administrative, géographique, scientifique...), celles-ci possèdent en puissance une utilité militaire : c'est d'ailleurs ce sur quoi repose l'efficacité symbolique et politique des décors géographiques monumentaux. Voir les analyses classiques de J. Schulz, *La cartografia tra scienza e arte : carte e cartografi nel Rinascimento italiano*, Ferrare, Pannini, 1990 et la thèse plus récente de M. Rosen, *The Mapping of Power in Renaissance Italy : Painted Cartographic Cycles in Social and Intellectual Context*, New York, Cambridge university Press, 2015.

<sup>16</sup> Comme l'a bien rappelé le titre provocateur de l'ouvrage de Y. Lacoste, *La géographie, ça sert, d'abord, à faire la guerre* (Paris, Maspero, 1976).

<sup>17</sup> F. de Holanda, *De la peinture, dialogues avec Michel-Ange, op. cit.*

l'environnement géographique de la bataille ou du siège lui ôte une part de contingence : la rationalisation graphique de l'opération rassure le soldat car elle semble pouvoir s'opposer en partie à la toute-puissance de la *Fortuna*. Grâce à elle, le général peut saisir le réel dans sa singularité, le voir à distance et déjà le viser<sup>18</sup> : on a déjà à cet égard évoqué le compartiment de Cosme I<sup>er</sup> préparant la guerre de Sienne **fig.157**, compas à la main, les yeux sur la carte de la ville ennemie, et ayant devant lui une maquette des fortifications siennoises. Cette scène paradigmatique, qui révèle bien le caractère désormais indispensable de ces instruments graphiques pour les princes lors de la préparation de la guerre, montre le regard pointé sur la carte et le compas posé sur le dessin comme une arme déjà plantées dans le corps de la ville ennemie<sup>19</sup>. La forme même de la maquette, à côté des dessins militaires et de ses instruments, souligne la saisie du réel que le dessin militaire permet : la collecte de données documentaires mesurables a bien pour ambition de faire comprendre et voir le réel, même à distance, cependant la maquette offre même cette possibilité non plus en deux mais en trois dimensions.

Dans cet éloge du dessin pour la guerre, Castiglione et De Holanda entretiennent consciemment la polysémie des termes de « dessin » (*disegno, disegnare* chez de Holanda)<sup>20</sup> ou de « peinture » (*pittura* chez Castiglione), dont ils semblent promouvoir une vision unifiée. Tous deux évoquent volontairement pêle-mêle de multiples formes et fonctions du dessin dans le cadre militaire, qui englobent les usages et les pratiques qu'on qualifiera ensuite d'artistiques aussi bien que de techniques. Cherchant à promouvoir la noblesse de la peinture, ils tendent volontairement à ignorer la spécialisation naissante entre les praticiens du dessin utilitaire et ceux du dessin artistique, qui réduirait d'autant l'utilité et la grandeur du peintre. Ils se placent dans la continuité de la conception de la première Renaissance où les figures d'ingénieur, d'architecte militaire, de peintre d'histoire voire de géographe n'étaient pas dissociées<sup>21</sup> : le chorographe, depuis Ptolémée était d'ailleurs simplement appelé « peintre » (*graphics*)<sup>22</sup> et Léonard, Dürer ou encore Michel-Ange dans une moindre mesure, ont été des exemples de

---

<sup>18</sup> Avoir sous les yeux une ville ou un paysage par la vue directe ou par le plan, c'est le saisir, mais aussi déjà le viser comme l'analyse bien D. Ribouillaud : les artistes qui dessinaient des paysages ont été accusés d'espionnage. D. Ribouillaud, « Artiste ou espion ? Dessiner le paysage dans l'Italie du XVI<sup>e</sup> siècle », *op. cit.*, part. p. 169-173. Sur l'homologie du regard et du « tir », p. 183-185.

<sup>19</sup> Cf. *supra*, chap. 4, au sujet du compartiment de Cosme préparant la guerre de Sienne.

<sup>20</sup> S. Alpers, *L'art de dépeindre, La peinture hollandaise au XVII<sup>e</sup> siècle*, *op. cit.*, p. 234-263 et part. p. 234 et 243 sur le vocabulaire.

<sup>21</sup> L. Nuti, « Le peintre et le chorographe : deux regards différents sur le monde », *Le Peintre et l'arpenteur*, cat. exp., V. Van De Kerckhof (dir.), *op. cit.*, p. 21-27.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 21.

dessinateurs maîtrisant toutes les formes de ce médium<sup>23</sup>. Léonard de Vinci offre d'ailleurs au duc de Milan à la fin du siècle précédent ses talents d'ingénieurs plus que ceux de peintre<sup>24</sup>. Un partage des tâches commence à s'introduire au milieu du XVI<sup>e</sup> siècle avec une professionnalisation des pratiques du dessin qui distingue dessin artistique et technique. De manière stratégique, et déjà légèrement anachronique, De Holanda attribue ces divers talents et fonctions au peintre : celui-ci apparaît indispensable au prince, puisqu'il peut exécuter aussi bien des peintures d'histoire que des dessins militaires (géographique, stratégique ou architectural). Si le dessin et les affaires militaires paraissent désormais indissociables en ce milieu du XVI<sup>e</sup> siècle, la spécialisation professionnelle croissante du dessin technique dissocie progressivement la pratique du dessin utilitaire de celle du dessin artistique.

## **B. La bataille comme « ordine » : la figuration tactique du combat**

Si les dessins servent désormais directement à apprécier le cadre dans lequel se déroule la guerre (géographie, paysage, architecture), les troupes elles-mêmes et l'action militaire dans son déroulement font également l'objet d'une rationalisation par le dessin. Dès lors que l'art de la guerre se codifie selon des règles et des stratégies déterminées, la compréhension d'une bataille et le savoir stratégique militaire suscitent l'apparition de formes graphiques qui permettent de comprendre et de décomposer la bataille selon une schématisation tactique. On a déjà évoqué le rôle du diagramme dans les manuels militaires pour penser les différentes formations de combat et le positionnement géométrique des troupes<sup>25</sup>. Logiquement, la bataille devient elle-même un événement que l'on peut structurer en phases rationnelles et schématiser par le dessin. Selon l'expression de Guido Beltramini, l'art de la guerre de la Renaissance suppose bien une « architecture de la bataille »<sup>26</sup>, déterminée par l'ordre des troupes et la manœuvre des capitaines respectifs.

Sous la mêlée informe de la bataille existe bien une structure sous-jacente, un squelette tactique que l'on peut dégager, et qui, s'il a valeur de connaissance historique d'un cas particulier, peut aussi servir de leçon et de guide, ou au contraire d'avertissement dans un art de la guerre qui désormais s'apprend à partir d'une série d'exemples et de grands récits,

---

<sup>23</sup> Voir les analyses de D. Buisseret, « Art and Cartography as Two Complementary Means of Description in Central Europe 1400-1700. », *ibid.*, p. 12-19. Sur la profession d'arpenteur : voir L. Janssens, « Cartographie picturale ou cartographie enrichie d'éléments picturaux », *ibid.*, p. 29-37.

<sup>24</sup> Cf. chapitre 1 et P. Briost, *Léonard, homme de guerre, op. cit.*, p. 53-56. La lettre réactive le balancement de l'utilité de l'artiste en temps de guerre comme en temps de paix qu'on retrouve dans l'éloge de De Holanda.

<sup>25</sup> Cf. *supra*, chap. 1.

<sup>26</sup> G. Beltramini (dir.), *Palladio and the architecture of battle, op. cit.*

enseignés et expliqués en partie grâce au dessin. Les projets d'éditions illustrées des *Commentaires* de César et des *Histoires* de Polybe, portés par Palladio apparaissent comme un des meilleurs exemples de cette tentative, à partir de la Renaissance, de comprendre et de diffuser l'art militaire antique grâce au dessin. Dans ces ouvrages, la présence abondante de dizaines de gravures **fig.229**, devait permettre de visualiser les nombreux événements militaires décrits par les deux auteurs antiques et de saisir le savoir militaire des anciens à travers cette schématisation graphique. Fruit d'une reconstruction philologique faite à partir du texte, le dessin constitue à la fois un complément à la lecture, mais aussi un outil propre de compréhension, voire d'apprentissage et d'enseignement de la bataille. Les régiments sont placés par type dans le paysage, selon le positionnement que leur attribue le texte de l'historien. Voir la position initiale de chaque armée, son ordonnancement tactique et son mouvement, suggéré parfois par des lettres ou explicité dans la légende attenante, apparaît comme le mode d'appréhension rationalisé de la bataille, qui devient une norme intellectuelle au cours du XVI<sup>e</sup> siècle. Cette décomposition des exemples les plus célèbres de l'Antiquité **fig. 40** répond aux pratiques contemporaines : les hommes de guerre dessinent les lieux sur lesquels ils se trouvent et placent les troupes sur les dessins de manière à schématiser les opérations et les envoient à leurs supérieurs.

La rationalisation de la guerre par ses acteurs entraîne un bouleversement de l'appréhension intellectuelle de la bataille par ses spectateurs, qu'ils soient militaires, érudits ou non : un homme du second XVI<sup>e</sup> siècle à propos d'une bataille souhaite désormais la *voir* et la *comprendre*. Afin d'embrasser une vision à la fois précise et synthétique de l'action, la figuration d'un fait d'arme doit localiser précisément le combat au sein de la topographie particulière du lieu et résumer la manœuvre tactique qui a défini les modalités de l'affrontement entre les deux forces armées.

C'est sous cette forme qu'apparaissent dans la galerie des Cartes du Vatican de multiples batailles **fig.230-240** qui viennent ponctuer le territoire italien<sup>27</sup>. Ces batailles, qui contribuent à construire le sens politique du décor<sup>28</sup>, illustrent parfaitement la nouvelle prégnance des

---

<sup>27</sup> On trouve à la fois des batailles antiques (bataille du lac Trasimène - 217, bataille de Cannes - 216 ...), médiévales (Léon le Grand arrêtant Attila 452, Charlemagne vainqueur des Lombards à Piacenza 774, bataille de San Rufillo 1361..) et modernes (Fornoue 1495, Ravenne 1512, Cérisoles 1544 notamment). Sur ces dernières, voir *supra*, chapitre 1. Au sujet de ces épisodes, voir L. Gambi et A. Pinelli, *La Galleria delle Carte geografiche*, *op. cit.* et P. Morel, « Raconter et décrire. La cartographie, l'histoire et le paysage entre le XVI<sup>e</sup> et le XVII<sup>e</sup> siècle », *op. cit.*

<sup>28</sup> Sur le sens politique de ces représentations de batailles, M. Milanese. « Le ragioni del ciclo delle carte geografiche », *ibid.*, I, p. 97-123. Voir récemment M. Rosen, *The Mapping of Power in Renaissance Italy*, *op. cit.*,

formes rationnelles et schématiques de figuration de la guerre : disposées tactiquement dans le « paysage cartographique »<sup>29</sup> – car la carte est subtilement transformée en paysage – les batailles sont figurées comme vues à vol d’oiseau, mais le groupement homogène des troupes, peintes très sommairement et rassemblées en groupes (cavalerie, infanterie, artillerie), leur confère le caractère schématique propre aux représentations didactiques d’un traité militaire<sup>30</sup>.

Cette forme de figuration technique de la guerre, qui fait la part belle à la localisation géographique précise et la structuration tactique détaillée, devient un nouveau paradigme privilégié du récit militaire, et ce d’autant plus que l’évolution du système médiatique qui émerge au XVI<sup>e</sup> siècle, décompose de la même façon les événements contemporains.

## 2. La révolution de l’information et l’image descriptive

Outre la rationalisation graphique, la peinture monumentale va également être influencée par la révolution médiatique qui prend place dans ce second XVI<sup>e</sup> siècle. L’émergence d’un système médiatique global, dont les canaux et les formes se mettent en place progressivement, va diffuser beaucoup plus largement les informations sur les guerres contemporaines, dont les peintures ne pourront faire l’économie. Les analyses de Mario Infelise et Johann Petitjean, sur lesquelles nous nous appuyons ici largement<sup>31</sup>, esquissent l’apparition théorique mais aussi pratique de l’histoire contemporaine vécue comme *actualité*, saisie à travers de nouvelles formes écrites et graphiques qui vont amener des profondes modifications dans le travail des peintres pour la représentation de la bataille contemporaine.

---

p. 5 : il ne s’agit pas « de pures représentations géographiques, mais de définir une région comme un lieu d’action politique, militaire, spirituel dans le passé, le présent et le futur ».

<sup>29</sup> D. Ribouillaud, *Rome en ses jardins. Paysage et pouvoir au XVI<sup>e</sup> siècle*, *op. cit.*, p. 204-208.

<sup>30</sup> Par exemple, la bataille de Charlemagne contre les Lombards à Piacenza en 774 est figurée avec des armées représentées comme deux demi-anneaux affrontés : la forme des troupes ne correspond pas ici à une forme historique, il s’agit d’une forme tactique fascinante par sa clôture et sa symétrie, employée pour donner du corps à une bataille médiévale. L. Gambi et A. Pinelli, *La Galleria delle Carte geografiche*, *op. cit.*, I, notice 220.

<sup>31</sup> M. Infelise, *Prima dei giornali. Alle origini della pubblica informazione (secoli XVI e XVII)*, Rome / Bari, Laterza, 2002 et J. Petitjean, *L’intelligence des choses : une histoire de l’information entre Italie et Méditerranée (XVI<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècles)*, *op. cit.* L’histoire de l’information, encore récente mais en plein essor, cherche à dépasser une approche du seul contenu de ces documents pour s’intéresser au système même de leur production et de leur circulation, ainsi qu’à la morphologie propre à ces documents. Elle mêle les apports de l’histoire politique, économique, militaire, intellectuelle et culturelle. Pour des études de cas, J. Foa et P.-A. Mellet (dir.), *Le Bruit des armes. Mises en forme et désinformations en Europe pendant les guerres de Religion, 1560-1610*, Paris, Champion, 2012.

## A. L'invention de l'actualité : la nouvelle comme valeur

Auparavant transmise principalement par les échanges privés, notamment par les marchands, dans le système souvent réticulaire de l'entreprise privée familiale, l'information politique et militaire se fait au cours du XVI<sup>e</sup> siècle plus systématique : elle emprunte désormais des canaux officiels avec l'instauration de relations diplomatiques pérennes à la faveur de la création des États modernes qui appointent des ambassadeurs. La régularité croissante des durées de transport entre les grands centres européens, suite aux progrès en sûreté et en rapidité des voies de communication, permet une maîtrise médiatique de l'espace politique européen. La transmission de nouvelles se standardise sous la forme écrite de l'*avviso*<sup>32</sup>, c'est-à-dire de recueils d'abord manuscrits puis d'« opuscules imprimés pour faire connaître un événement précis »<sup>33</sup> qui compilent et transmettent les derniers événements d'importance.

L'Italie, en raison de sa géographie et de son polycentrisme politique, mais aussi de la vigueur de ses réseaux diplomatiques, économiques et de sa place dans l'industrie de l'imprimerie, est au centre de ce marché de l'information principalement dédié à l'échange de nouvelles sur la question militaire<sup>34</sup>. Elle en « structure » même « le marché », bien qu'elle ne soit évidemment pas leur seul lieu de production<sup>35</sup>, car le déplacement des conflits<sup>36</sup>, aussi bien vers le nord de l'Europe que vers l'aire méditerranéenne, éloigne de l'Italie « les théâtres des faits »<sup>37</sup> mais renforce la demande pour les nouvelles des événements extérieurs. La mise à distance des lieux de combat, qui concorde avec un déclin relatif des puissances italiennes, crée en Italie les conditions d'« une spécificité dans (l') approche de l'actualité »<sup>38</sup>, où l'information politico-militaire internationale devient un objet de désir et de consommation de la part d'un public qui *attend* véritablement l'information, devenue bien plus régulière. Certes plus tardives, les gravures ironiques de Giuseppe Maria Mitelli, réalisées à Bologne dans le dernier tiers du

---

<sup>32</sup> J. Petitjean, *L'intelligence des choses : une histoire de l'information*, op. cit., p. 2-5 et p. 77-125 et id., « Mots et pratiques de l'information : ce que *aviser* veut dire », *Mélanges de l'École française de Rome, Italie-Méditerranée*, 122/1, 2010, p. 107-121.

<sup>33</sup> J. Petitjean, *L'intelligence des choses : une histoire de l'information*, op. cit., p. 109.

<sup>34</sup> Le sujet militaire domine dans les *avvisi*, particulièrement quand ils concernent le domaine turc. *Ibid.*, p. 133-136..

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 111. On en trouve par exemple qui sont produits à Constantinople ou encore en Espagne.

<sup>36</sup> Tandis que les enjeux géopolitiques du premier XVI<sup>e</sup> siècle étaient dominés par la rivalité politique et militaire entre Habsbourg et Valois pour la domination en Italie, synonyme de suprématie européenne, les quarante dernières années du siècle voient intervenir une seconde vague de conflits européens, marqués par un éclatement spatial des théâtres de guerre. Si les puissances italiennes sont toujours partie prenante des conflits majeurs en Méditerranée, les nouveaux terrains de conflits révèlent la gestation des puissances, politiques et économiques, qui structureront l'équilibre européen pendant le siècle suivant (France, Espagne, Angleterre, Pays-Bas, Empire ottoman). Cf. J.-P. Bois, *Les guerres en Europe, 1494-1792*, op. cit.

<sup>37</sup> D. Boillet et C. Lucas (dir.), *L'Actualité et sa mise en écriture dans l'Italie des XV<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècles*, op. cit., p. 2.

<sup>38</sup> *Ibid.*



XVII<sup>e</sup> siècle, dénoncent même avec vigueur comment l'information militaire suscite un désir quasiment pathologique chez ceux qu'il nomme les *appassionati di guerra* **fig.215** : le graveur imagine un groupe d'hommes présenté dans une perpétuelle tension de l'attente de la nouvelle, guettant avec impatience, munis de longues vues l'arrivée du courrier militaire, lisant ensemble à haute voix la feuille à peine arrivée<sup>39</sup>. L'accélération particulière des temps de circulation des nouvelles en temps de conflit, où le délai de transmission de l'information est décisif, crée une étonnante condensation, une « contraction (de) l'espace et du temps »<sup>40</sup> propre à combler, mais aussi à renforcer les attentes des lecteurs/consommateurs d'*avvisi di guerra*.

Avant Mitelli, un extrait de *La Raison d'État* de Botero laisse entendre combien, à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle, l'actualité suscite déjà un large engouement, et bien au-delà du cercle des seuls gouvernants ou élites :

« Mais bien plus grande est la distraction qu'apportent les entreprises militaires, parce que rien ne tient plus en suspens l'esprit des gens que les guerres importantes que l'on entreprend, soit pour garantir la sûreté des frontières, soit pour étendre l'empire et pour acquérir justement richesses et gloire, soit pour défendre ses alliés, pour aider ses amis, ou pour conserver la religion et le culte divin, parce que de telles entreprises voient concourir tous ceux qui ont quelque valeur, par le bras ou le bon conseil, et déchargent là leurs humeurs contre les ennemis communs, le reste du peuple suit l'armée pour la ravitailler ou pour tout autre service, ou bien reste chez lui, soit pour prier le Seigneur et faire des vœux en vue d'obtenir la victoire, soit pour attendre avec impatience les nouvelles de la guerre et de son issue ; si bien qu'il ne subsiste dans l'esprit des sujets aucune place pour les révoltes, tant ils sont occupés, dans l'action ou dans la pensée, par cette entreprise »<sup>41</sup>.

Cette médiatisation inédite des guerres contemporaines, qui ébauche les structures d'un proto-journalisme, inclut également une composante iconographique grâce à la gravure : de manière significative, le vendeur d'*avvisi di guerra* représenté par Mitelli **fig.216** est également appelé

---

<sup>39</sup> M. Infelise, *Prima dei giornali*, *op. cit.*, p. 207-220. Ces gravures font écho aujourd'hui à la frénésie de l'information « en continu », permise par les chaînes de télévision entièrement dédiées à l'information et le développement d'internet et des réseaux sociaux.

<sup>40</sup> Expression de Jean Delumeau reprise dans J. Petitjean, *L'intelligence des choses : une histoire de l'information*, *op. cit.*, p. 64. Les statistiques des durées de parcours des nouvelles en ces moments de crise montrent parfois le gain d'un tiers, voire d'une moitié sur le délai habituel de parcours. *Ibid.*, p. 63-64.

<sup>41</sup> G. Botero, *De la Raison d'Etat*, « Des entreprises de guerre », *op. cit.*, trad. R. Descendre p. 175. L'argument de Botero prend place dans une réflexion sur la manière de détourner le peuple de toute velléité de révolte.

vendeur de *carte di guerra*<sup>42</sup>, montrant bien en quoi le système de l'information repose à la fin du XVII<sup>e</sup> siècle tant sur l'écrit que sur l'image. Les mains pleines de feuillets de nouvelles, il propose des gravures géographiques (vues topographiques de paysages ou de villes, cartes), des scènes descriptives montrant les derniers faits d'armes eux-mêmes et des portraits des principaux protagonistes (chefs politiques ou capitaines) impliqués dans les opérations et la conduite politique de la guerre. Le développement de l'image descriptive, comme vecteur de l'information militaire, prend son essor à partir de 1550 avec la création quasi systématique de gravures d'actualité.

## B. L'information par l'image : l'exemple de Lépante

Au début du XVI<sup>e</sup> siècle cependant, bien que les guerres et leurs principaux faits d'armes aient fait l'objet de productions de textes d'actualité<sup>43</sup>, les poèmes de circonstances, pamphlets ou textes de déploration (*lamenti*) au sujet des guerres n'étaient pas systématiquement accompagnés d'images. Parfois illustrés d'une gravure reprise de livres d'histoire ou même de fictions (romans de chevalerie)<sup>44</sup>, l'image sommaire d'une petite armée ou d'une ville assiégée suffisait à évoquer, sans l'illustrer précisément, l'événement qui faisait l'objet de la feuille : le support graphique, souvent de remploi, permettait simplement d'inscrire l'événement dans un registre particulier ou bien d'en suggérer le contenu de manière générique, sans vocation documentaire<sup>45</sup>.

Une tentative exceptionnelle pour la fin du Moyen Âge de décrire précisément un événement militaire est constituée par la série de représentations du siège de Rhodes de 1480 que les Chevaliers de l'Ordre de Saint-Jean de Jérusalem soutinrent victorieusement et qui furent réalisées peu après<sup>46</sup>. Trente-deux scènes racontaient très en détail le déroulement du

---

<sup>42</sup> M. Infelise, *Prima dei giornali*, op. cit., p. 207-220. Gravure reproduite, p. 208.

<sup>43</sup> D. Boillet et C. Lucas (dir.), *L'Actualité et sa mise en écriture dans l'Italie des XV<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècles*, op. cit.

<sup>44</sup> Sur le remploi des bois représentant des événements militaires, voir L.-G. Bonicoli, *Jules César à la conquête des éditions parisiennes et vénitiennes*, op. cit., p. 125 ss.

<sup>45</sup> Si certaines batailles avaient été commémorées par l'édition d'une gravure, il ne s'agissait pas d'en donner une image précise. P. Benedict, *Graphic history, The Wars, Massacres and Troubles of Tortorel and Perissin*, Genève, Droz, 2007, trad. partielle en français : *Le regard saisit l'histoire. Les Guerres, massacres et troubles de Tortorel et Périssin*, Genève, Droz, 2012 ici p. 117-119. Voir également M. Pouspin, « Les 'pièces d'actualité' politique françaises. Événements, représentations et mémoire », op. cit.

<sup>46</sup> Le vice-chancelier de l'Ordre, Guillaume Caoursin, rédigea un opuscule en latin, l'*Obsidionis Rhodie urbis Descriptio* accompagné, de manière très originale, dans son manuscrit le plus soigné (BnF, Lat. 6067) d'une série de 32 miniatures pleine page illustrant le siège. L. Vissière, « Le Siège de Rhodes par les Turcs et sa médiatisation européenne (1480-1481) », dans *S'exprimer en temps de troubles*, L. Bourquin et al. (dir.), Rennes, PUR, 2011, p. 159-178 et pour une étude complète des sources et des témoignages relatifs au siège : J.-B. de Vaire et L. Vissière (dir.), *Tous les diables d'enfer : relations du siège de Rhodes par les Ottomans en 1480*, Genève, Droz, 2014.

siège, formant une sorte de « reportage visuel »<sup>47</sup> : toutefois il s'agissait de miniatures pleine page illustrant un manuscrit du récit du siège. Le choix du médium peint sur un ouvrage manuscrit interdisait leur large diffusion, même si on peut supposer que des copies en ont été faites : comme l'a montré Laurent Vissière, ces images documentaires s'inscrivaient dans une stratégie ciblée de médiatisation de l'événement destinées aux souverains européens. Les Chevaliers comptaient sur le manuscrit et son appareil iconographique pour toucher les dirigeants et appuyer leur demande de subsides pour continuer la résistance contre les Turcs. Le régime informatif de l'image n'était ainsi pas purement journalistique, mais destiné à attirer la bienveillance du public restreint des gouvernants européens envers l'Ordre qui venait les solliciter.

C'est seulement à la faveur du développement des réseaux, des besoins et du marché de l'information que la production des représentations gravées d'événements d'actualité tendra, à partir du milieu du siècle, à se multiplier et à adopter un registre vraiment informatif<sup>48</sup> ; selon Philip Benedict, « le récit visuel d'événements d'actualité (est) intégré dans l'économie de l'information dès les années 1560 »<sup>49</sup>. Ce sont d'abord dans les espaces germaniques (avec les *flugblätter*, feuilles volantes d'actualité)<sup>50</sup> et italiens que les images de batailles ou de sièges récents sont produits, avant de se généraliser ensuite en France et aux Pays-Bas. Ces « gravures journalistiques »<sup>51</sup> apparaissent comme des équivalents figurés des textes des *avvisi* manuscrits ou imprimés. Particulièrement célèbre est le cas du siège de Malte qui est gravé cinquante-cinq fois l'année de son déroulement pour intégrer les nouvelles informations militaires qui arrivent au fur et à mesure de l'été 1565, particulièrement à Venise et Rome, les deux centres majeurs de l'information et de la gravure en Italie<sup>52</sup>. Mais surtout c'est avec la bataille de Lépante qu'on peut parler d'une couverture médiatique exceptionnelle de l'événement, où le système médiatique européen naissant donne sa pleine mesure.

---

<sup>47</sup> L. Vissière, « Le Siège de Rhodes par les Turcs et sa médiatisation européenne (1480-1481) », *op. cit.*

<sup>48</sup> Les étapes de l'apparition dans la gravure d'une représentation de plus en plus fréquente des faits contemporains, jusqu'à être quasi systématique, reste assez mal connue, même si Philip Benedict a tenté d'en livrer une première synthèse. *Le regard saisit l'histoire, op. cit.*, chap. 3 « Les faits d'actualité en gravure en Europe avant 1570 et le langage pictural des *Quarante tableaux* », p. 103-167. Il nous semble qu'il n'est pas possible comme il le fait de présenter les gravures des hauts faits de Charles Quint par Martin van Heemskerck comme précédent principal puisque, même s'il s'agit d'événements relativement récents, ces gravures ne sont pas documentaires, mais participe d'un projet laudatif, qui s'apparente à la peinture d'histoire.

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 134.

<sup>50</sup> D. Landau et P. Parshall, *The Renaissance Print, op. cit.*, p. 226-231.

<sup>51</sup> P. Morel, « Raconter et décrire. La cartographie, l'histoire et le paysage entre le XVI<sup>e</sup> et le XVII<sup>e</sup> siècle », *op. cit.*, p. 48.

<sup>52</sup> Le siège est gravé vingt-neuf fois différemment, cinquante-cinq si on compte les différents états retouchés d'une même plaque. P. Benedict, *Le regard saisit l'histoire, op. cit.*, p. 133 et D. Woodward, *Maps as Prints in the Italian Renaissance. Makers, Distributors and Consumers*, Londres, The British Library, 1996, p. 93-99.

Alors que la bataille a eu dans au large de la Grèce le 7 octobre 1571, dès les mois de novembre ou décembre, plusieurs *avvisi* illustrés diffusent en image les informations essentielles sur la bataille : les envois de lettres ou de récits faits par les capitaines de l'expédition<sup>53</sup>, puis le retour de certains combattants, dans leurs différentes villes ou pays d'origine, alimentent les parutions de gravures qui décrivent le déroulement de la *giornata* en détail car le désir est fort de tout connaître de la bataille : Girolamo Diedo au seuil de son récit se vante d'avoir « recueilli une information meilleure que qui que ce soit d'autre »<sup>54</sup>. Comme l'a dit Rick Scorza, un *avviso*, écrit comme illustré, sur Lépante doit comporter, pour répondre pleinement à la demande d'un public contemporain, « tout ce que l'on a besoin de savoir à propos de la bataille : la date, sa localisation exacte, le nombre de navires, leurs capitaines, leur formations de bataille respective et leurs stratégies »<sup>55</sup>. La représentation figurée de l'*avviso* **fig. 252-254** offre une évocation militaire relativement précise, bien que synthétique de la bataille, où s'associent la localisation de la bataille dans son environnement géographique (maritime et terrestre) et une décomposition temporelle et tactique de l'événement, qui identifie les protagonistes et décrit leurs principales actions.

Pour les besoins de notre démonstration ultérieure, rappelons simplement les informations partagées par les *avvisi* contemporains à propos de la bataille<sup>56</sup>: la bataille eut lieu dans le golfe de Patras, et la flotte turque, venue de l'est, était placée du côté de l'entrée du golfe, tandis que la flotte chrétienne, qui s'était réunie à Messine fin août et avait ensuite cheminé jusqu'aux côtes grecques, entra dans le golfe par le nord-ouest, et vint se placer du côté de l'île d'Oxia (Curzolari). Selon les consignes de son commandant, Don Juan d'Autriche, la flotte chrétienne s'organisa en trois segments et devant chacun d'eux fut placée une paire de galéasses vénitiennes<sup>57</sup>; à l'arrière, une partie de la flotte formait une arrière-garde. En face, la

<sup>53</sup> La lettre du 31 décembre 1571 de Girolamo Diedo à Marc'Antonio Barbaro, baile à Constantinople est célèbre et fut publiée : *Lettera del clarissimo Girolamo Diedo, Nobile Venetiano, (...), nella quale cosi fedelmente che particolarmente, et à pieno si describe la gran Battaglia Navale seguita l'anno MDLXXI a' Curzolari*, Venise, Ziletti, 1588.

<sup>54</sup> *Ibid.*, f°3v : « (havendo) sottrato la miglior informatione, che ne potesse havere havuto alcun'altro ».

<sup>55</sup> R. Scorza, « Vasari's Lepanto frescoes : apparati, medals, prints and the celebration of victory », *Journal of the Courtauld and Warburg Institutes*, 75, 2012, p. 141-200, part. p. 154 : « everything one needs to know about Lepanto, from the date of the conflict and its exact location to the number of ships, their captains, their respective battle formations and their strategies ».

<sup>56</sup> Les *avvisi* illustrés publiés en 1571 et 1572 se divisent majoritairement en deux types : l'un présentant l'ordre de bataille au matin du 7 octobre et l'autre la bataille elle-même. Certaines gravures d'actualité, plus ambitieuses, ou plus synthétiques, comportaient même dans la même image les deux moments, notamment celle de M. Tramezzino sur laquelle R. Scorza a attiré l'attention, le *Disegno dell'armate, Chritistiana, et Turchesca, nel quale si rappresenta l'ordine tenuto da ambedue nell'andarsi ad incontrate et il conflotto istesso*. *Ibid.*, p. 154 ss.

<sup>57</sup> La flotte chrétienne comptait six immenses galéasses (*galeazze*), de hauts navires remplis d'artillerie, lents mais dont la puissance de feu fit des dégâts importants dans la flotte adverse. La galéasse, mue par 50 rames lourdes,

flotte turque présenta une unique ligne de bataille continue sans renfort. Les *avvisi* schématisent différemment et parfois de manière fantaisiste cette disposition initiale des flottes, mais elle est systématiquement clarifiée par des cartouches placés latéralement à la hauteur de chaque segment de l'ordre de combat, ou bien par de brèves indications rédigées, placées directement sur l'image à proximité des différents navires : ces éléments textuels dénombrent et répertorient les bâtiments principaux et le nom de leurs commandants en chef<sup>58</sup>. Cette insistance sur les chiffres de la bataille, avec le compte des navires de chaque flotte, voire même de chaque aile, s'explique aisément par la démesure militaire de ce combat qui rassembla quasiment la totalité des forces maritimes que comptaient alors les puissances chrétiennes et ottomanes, ce qui en fait sans conteste le plus grand affrontement du XVI<sup>e</sup> siècle : la connaissance des chiffres et des données brutes – proprement formidables – de la bataille (environ 200 navires côté chrétien et 300 côté turc, près de 100 000 combattants, 30 000 morts turcs et 8000 chrétiens)<sup>59</sup> apparaît décisive pour saisir la nature hors norme de l'événement.

Quant au combat lui-même, les *avvisi* en montrent les traits les plus marquants<sup>60</sup>. La tripartition du combat due à l'ordre de bataille initial de la flotte, amène souvent les graveurs à distinguer le combat en trois zones : le combat central, où le cœur de l'ordre de bataille chrétien prit finalement le pas sur les galères d'Ali Pacha et celui mené par les deux ailes des flottes. Le combat de l'aile gauche chrétienne, dirigée par le Vénitien Agostino Barbarigo se déroula au nord du golfe et malgré un combat difficile, l'escadre chrétienne réussit à acculer l'ennemi contre la côte si bien que certains soldats turcs tentèrent de s'enfuir à pied. Pour l'aile droite, l'issue du combat est ambiguë : en prenant une position excentrée au sud, Gian Andrea Doria,

---

nécessitant chacune 5 à 7 rameurs, porte 36 canons de fort calibre sur le gaillard d'avant surélevé et des dizaines de petites coulevrines réparties sur les bastingages.

<sup>58</sup> Agostino Barbarigo et Giovanni Andrea Doria, capitaines respectivement de l'aile gauche et l'aile droite de la flotte chrétienne sont généralement identifiés ; au cœur de l'alignement, la galère capitane de Don Juan d'Autriche encadrée par celles de Sebastiano Venier et de Marcantonio Colonna, respectivement à la tête des flottes vénitienne et papale forment le centre politique et militaire de l'ordre de bataille. En face, les *avvisi* signalent généralement la place d'Ali Pacha au centre de l'ordre de bataille turc, qui ne comportait pas d'arrière garde, avec pour commander les ailes : Uluch Ali face à Gian Andrea Doria et Mehmet Sirocco face à Agostino Barbarigo.

<sup>59</sup> On estime qu'entre 80 et 90% de ce que la Méditerranée comptait de navires de guerre combattit ce jour-là dans le golfe de Lépante. La flotte chrétienne, réunissant les capacités navales des principaux États chrétiens, alliés dans la Saint-Ligue, comptait plus de 200 galères (*galea sottile*), et six immenses galéasses. La flotte était complétée par des navires plus frêles (galiotes, frégates et fustes), navires d'appoint qui permettaient de transmettre des informations ou de transporter quelques troupes de renfort. L'armée turque était supérieure en nombre et comptait plutôt 300 vaisseaux, en comptant galères (env. 215), galiotes (env. 60) et fustes (env. 60). Voir A. Konstam, *Lepanto 1571*, Londres, Osprey, 2003 ; N. Capponi, *Victory of the West : the story of the Battle of Lepanto*, Londres, Macmillan, 2008 et A. Barbero, *La Bataille des trois empires. Lépante, 1571*, Paris, Flammarion, 2012.

<sup>60</sup> G.-F. Le Thiec propose de voir dans ce second type de composition gravée une influence de la peinture, toutefois sans proposer de démonstration. « Enjeux iconographiques et artistes de la représentation de Lépante dans la culture italienne », *Studiolo*, 5, 2007, p. 29-45.

coupé du centre de l'ordre de bataille, avait fragilisé son aile et ouvert une voie de sortie au centre de la ligne chrétienne qui permit à quelques navires turcs de l'aile opposée menés par Uluch Ali, de s'échapper. Cette fuite, seule ombre à la victoire totale des Chrétiens, est abondamment commentée et le comportement de Doria fait l'objet de critiques<sup>61</sup>.

De même que Johann Petitjean a défini pour l'écriture des *avvisi* manuscrits et imprimés un « langage de l'information (...) régi par le souci d'en dire le plus possible en en disant le moins possible »<sup>62</sup>, grâce à « une logique d'efficacité » maximale, l'expression convient également pour qualifier le même régime iconographique descriptif des gravures d'actualité, où le narrateur, origine de la nouvelle, disparaît au profit du contenu qu'il transmet. L'information écrite comme dessinée se donne comme « transparente »<sup>63</sup> évitant une pollution du matériau, présenté comme le seul et véritable enjeu de la représentation, par l'intervention d'un narrateur ou d'un auteur<sup>64</sup>. Les titres donnés aux gravures d'actualité *delineazione*, *disegno* ou encore *ritratto*<sup>65</sup> insistent sur la qualité de vérité de la représentation, vantant l'immédiateté de la transmission du contenu documentaire, de la source au consommateur<sup>66</sup>.

Cependant, étant donné la nature religieuse du conflit et l'ampleur de la victoire militaire, évidemment lue comme providentielle du côté chrétien, la médiatisation documentaire de l'événement ne peut se départir d'une valeur de glorification idéologique de l'événement. La technicisation militaire du récit de la bataille dans l'*avviso*, à partir des formes graphiques de dessin à usage militaire, se double d'une fonction commémorative<sup>67</sup>. Au XVI<sup>e</sup>

---

<sup>61</sup> Les six tapisseries que Gian Andrea Doria fait réaliser dans les années 1580 d'après des dessins de Luca Cambiaso déploient une véritable ambition de réhabilitation personnelle, notamment par la cinquième scène du cycle qui montre comment la tombée de la nuit aurait permis à sept galères de la flotte turque d'Uluch Ali de s'enfuir. La transformation des faits et des chiffres est patente : Doria s'exonère de toute faute et minore ses conséquences en réduisant le nombre de navires échappés. La tenture est composée de six scènes qui font une chronique militaire de la campagne : le rassemblement de la flotte à Messine, la navigation de la flotte, l'ordre de bataille le 7 octobre, la bataille elle-même, la fuite de la flotte d'Uluch Ali et enfin le retour de la flotte à Messine. Voir L. Stagno, « Le *Tapessarie dell'Armata disegnate da Luca Cambiaso : gli arazzi della Battaglia di Lepanto per Giovanni Andre I Doria* », *op. cit.* Sur la 5<sup>e</sup> scène du nocturne, p. 72.

<sup>62</sup> J. Petitjean, *L'intelligence des choses : une histoire de l'information*, *op. cit.*, p. 41-49 sur le langage de l'information. Ici, p. 42.

<sup>63</sup> *Ibid.*, p. 46.

<sup>64</sup> *Ibid.*, p. 45.

<sup>65</sup> On observe dans le vocabulaire français de ces gravures le même lexique : « description » « portrait », « dessin ».

<sup>66</sup> Parallèlement, on voit également apparaître dans les textes historiques relatant des batailles le vocabulaire symétrique de la « relazione », issu du latin *relatio*, qui désigne le récit sous sa forme la plus neutre, celle qui s'apparente à un rapport. Ces textes se veulent des reportages des faits de guerres, réduisant l'activité de composition de l'auteur à une simple consignation des faits.

<sup>67</sup> La production d'actualité contribue à créer la bataille comme un événement. S. Hanß, *Lepanto als Ereignis. Dezentrierende Geschichte(n) der Seeschlacht von Lepanto (1571)*, thèse Freie Universität Berlin, 2014, en ligne.

siècle, les formes analytiques de représentation de la bataille vont progressivement se doter d'une force commémorative. Les analyses de Jean Kaempfer dans son étude sur le récit de bataille aident à le comprendre<sup>68</sup> : les formes de la glorification militaire se rapprochent de celles de sa compréhension descriptive parce qu'entre les deux existe une transativité idéale. Une bataille réussie est – du moins en théorie – la mise en œuvre du plan de bataille initial. La décomposition didactique de l'action en aval, dans le récit écrit ou dessiné de la bataille, n'est que le reflet de la clarté de la conception tactique qui y a présidé en amont. Le récit analytique du combat, répétant le schéma proposé par le commandement, peut alors parfaitement assumer, en plus de sa fonction pédagogique d'explication de la bataille, une mission de célébration de la victoire.

### **3. Les formes graphiques descriptives dans la peinture monumentale : inflexion ou assimilation ?**

L'instauration de ce système médiatique européen, où l'image d'actualité de la bataille contemporaine revêt une forme descriptive, en transformant les désirs des commanditaires, va en partie redéfinir les ambitions des peintres dans la peinture monumentale<sup>69</sup>. L'autorité documentaire attribuée à ces formes visuelles, issue du dessin à usage militaire, les fait apparaître comme légitimes pour figurer le récit de la bataille contemporaine. La structure typologique et le langage figuratif des décors peints figurant des scènes de guerre tendent à évoluer, en se rapprochant, voire en s'alignant pleinement sur la gravure d'actualité. Deux modalités de réception principales doivent être distinguées : d'une part, l'intégration partielle des formes documentaires dans la scène d'histoire, ce qui mène à un langage pictural hybride ; d'autre part, l'apparition de décors entièrement fondés sur des gravures militaires contemporaines, où le récit pictural n'est plus une *historia* avec des personnages autonomes mais une application stricte du registre documentaire. Dans ces derniers cas, l'adoption des formes visuelles spécialisées, qui insistent sur la nature tactique de l'action, technicise la scène de batailles si bien que nous proposons ici de parler dans certains cas de l'émergence de *décors*

---

Mise au point historiographique sur l'événement dans F. Dosse, *Renaissance de l'événement. Un défi pour l'historien*, op. cit.

<sup>68</sup> J. Kaempfer, *Poétique du récit de guerre*, op. cit., chapitre 1. Double récit (César).

<sup>69</sup> De même aux XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles, la représentation des scènes de bataille en peinture ne peut se comprendre sans étudier la concurrence à laquelle est soumise la peinture à cause de l'apparition d'autres médiums comme la photographie et le cinéma qui offrent une nouvelle mise en image de l'événement militaire.

*militaires*, tant s'affirme une proximité de structure et de langage entre dessin militaire, gravure d'actualité et peinture monumentale<sup>70</sup>.

## A. La légitimité descriptive : la peinture en procès

Revenons un instant dans la Galerie des Cartes Géographiques du Vatican car les deux scènes du *Siège de Malte* et de la *Bataille de Lépante* **fig. 237-240** qui prennent place à une des extrémités de la galerie posent de manière exemplaire la question du rapport entre peinture et gravure d'actualité à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle. L'une des originalités de ce décor repose dans le fait que ces deux scènes sont figurées dans un dispositif en trompe-l'œil **fig.238-239**, qui imite une feuille de papier accrochée au mur<sup>71</sup>. La bande blanche qui entoure chaque bataille, imitant les bords d'un papier qui se replie, fait de chacun de ces deux épisodes un document autonome. Ce procédé de présentation permet évidemment de juxtaposer ces deux épisodes aux cartes géographiques de Corfou et de Malte **fig.237** dont elles viennent constituer la partie inférieure, à hauteur des yeux du spectateur ; mais surtout, il révèle que la figuration de ces deux batailles récentes s'inspire directement des documents graphiques existants sur l'affrontement, voire même que ces représentations s'y identifient. En s'affichant comme de « véritables » cartes, accrochées au mur, ces scènes montrent combien l'appréhension de l'événement contemporain passe désormais par un circuit médiatique qui en propose une description rationnelle : la mise en scène réflexive de la carte joue de la proximité entre les types descriptifs de la carte et de l'*avviso*.

Sur le modèle de certaines feuilles de nouvelle, la scène de Lépante propose d'ailleurs une narration continue qui juxtapose l'ordre de bataille et la bataille elle-même sans aucune séparation : les galéasses apparaissent toutes deux fois, ce qui ne serait pas accepté dans une scène peinte, qui depuis le XV<sup>e</sup> tend à privilégier une narration unifiée dans le temps et l'espace. Des légendes, peintes en doré, indiquent dans les deux scènes le nom de certains lieux ou de certains personnages<sup>72</sup> : la combinaison du dessin et de l'écrit, comme dans les feuilles d'actualité, cherche à transmettre en une seule image le maximum d'informations factuelles (chiffes, personnes, localisation) sur l'action. Le dispositif de présentation met en abyme la

---

<sup>70</sup> S. Alpers a pu parler pour la peinture hollandaise d'un « appel de la cartographie ». *L'art de dépeindre, op. cit.*, chap. IV, p. 209-290.

<sup>71</sup> Plusieurs spécialistes l'ont déjà fait remarquer : P. Morel, « Raconter et décrire. La cartographie, l'histoire et le paysage entre le XVI<sup>e</sup> et le XVII<sup>e</sup> siècle », 1995, p. 45-62, part. p. 48, ou D. Ribouillaud, *Rome en ses jardins. Paysage et pouvoir au XVI<sup>e</sup> siècle, op. cit.*, p. 206-207.

<sup>72</sup> C'est bien le cas également de la fresque *du Siège de Malte* qui combine l'emplacement des différentes forces ottomanes sur l'île en faisant fi de l'unité temporelle de la scène. Cf. *infra*.



source médiatique (*avviso*) des deux scènes et les offre au spectateur avec sa légitimité documentaire<sup>73</sup>. La nature descriptive de ces représentations, explicitement présentées comme non artistiques, non issues de l'invention d'un peintre, fonctionne comme gage de leur vérité factuelle<sup>74</sup>.

Cet exemple particulier illustre combien la production dessinée ou gravée, qui documente les faits d'armes contemporains selon un langage géographico-tactique, s'impose en pratique comme modèle pour la représentation des événements contemporains, mais aussi d'un point de vue théorique comme paradigme de vérité. Les gravures d'actualités, fondées généralement sur des témoignages de survivants, ou bien des lettres envoyés par des témoins, parfois même avec l'envoi d'un peintre sur place pour dessiner la ville ou le lieu de l'affrontement possèdent, par cette relation directe et en amont avec l'événement, une forte légitimité. L'existence de ce corpus iconographique antérieur à la peinture oriente le travail des peintres vers la recherche de la « vérité » historique, factuelle et militaire de l'événement. La représentation picturale, puisqu'elle peut être désormais comparée à la gravure, voire à plusieurs, ou bien à des dessins faits sur place, entre dans une « ère du soupçon »<sup>75</sup> : les qualités d'objectivité et de neutralité (apparentes) dans la représentation descriptive de l'action appuient une autorité iconographique qui est déniée à la *storia* inventée par le peintre, qui relève d'une *mise en scène* de l'action.

Ce quasi-monopole de légitimité documentaire gagné par le dessin militaire est bien illustré par l'exemple de la galerie des Batailles de l'Escorial, peinte pour le roi Philippe II d'Espagne dans la seconde moitié des années 1580 par une équipe de peintres génois<sup>76</sup>, et particulièrement par les neuf fresques qui représentent la campagne militaire menée contre le roi de France Henri II en Picardie en 1557-1558 **fig.293 et fig.294**. Lors de la guerre, le roi, qui était présent lors de cette campagne, avait emmené avec lui Antoon van den Wijngaerde pour suivre l'armée et représenter d'après nature les lieux des principaux affrontements<sup>77</sup> : sur une

---

<sup>73</sup> Selon les typologies établies par P. Morel, ces scènes relèvent d'une mise en page réflexive. La nature même du document comme dessin ou comme imprimé, – carte, schéma militaire, ou *avviso* – est affirmée par la visibilité de son cadre. P. Morel, « Fonction des systèmes décoratifs et de l'ornement dans l'*invenzione* maniériste », *Programme et invention dans l'art de la Renaissance*, M. Hochmann *et al.* (dir.), *op. cit.*, 2008, p. 285-306.

<sup>74</sup> L'*avviso* est cependant bien d'une taille monumentale : la notice indique 298 cm x 144 cm pour la bataille. L. Gambi et A. Pinelli (dir.), *La Gallerie delle Carte*, *op. cit.*, 1996, I, notice 432.

<sup>75</sup> Expression reprise à l'essai sur le roman de Nathalie Sarraute, paru en 1956.

<sup>76</sup> Pour la bibliographie, cf. *supra*, chap. 2.

<sup>77</sup> M. Galera i Monegal, *Antoon van den Wijngaerde, pintor de ciudades y de hechos de armas en la Europa del Quinientos*, Madrid, Fundación Carlos de Amberes, 1998. Imitant son père Charles Quint qui avait emmené le peintre Jan Cornelisz Vermeyen lors de l'expédition de Tunis en 1535, auteur ensuite des cartons de la tapisserie. Voir H. Horn, *Jan Cornelisz Vermeyen, Painter of Charles V. and his conquest of Tunis*, *op. cit.*, 1989.

vue topographique du paysage, qui plante le terrain d'opération, l'artiste dispose les troupes selon leur ordonnancement. Les dessins produits à l'époque par ce peintre, qui ont valeur de reportage sur l'événement, ont été ensuite reproduits sur toile par le peintre Rodrigo de Holanda : ces *vedute* des faits, réalisées sur place par un artiste subventionné par le monarque, deviennent la forme iconographique privilégiée de la mémoire de l'événement grâce à leur authenticité documentaire. Il n'est pas étonnant que, même trente ans après les faits, les artistes génois engagés par le roi pour la galerie aient eu la consigne de reprendre fidèlement l'iconographie des scènes de la guerre de Picardie aux représentations « véridiques » d'Antoon van den Wijngaerde, à travers les peintures de Rodrigo de Holanda<sup>78</sup>. Si ces scènes ne mettent pas directement en scène le roi, mais proposent une version documentaire de l'événement, où les acteurs sont miniaturisés et non individualisés, la qualité de véridicité de la représentation (peut-être illusoire, mais admise comme telle) glorifie le roi davantage qu'une représentation imaginée par un peintre qui aurait mis en image l'action. L'équipe des peintres génois qui travaille dans la galerie modifie à la marge les modèles originaux, en ajoutant une animation pittoresque du premier plan. Le passage du format initial horizontal du modèle peint par Rodrigo de Holanda à la composition en hauteur de la fresque de la galerie demande de meubler le devant de la scène : chevauchées de troupes, description de village, combat d'arquebusiers font partie de ces rares espaces dédiés à l'invention au sein de la scène documentaire.

La célébration iconographique d'une guerre, qui passait dans la peinture monumentale par la mise en scène d'une *historia* peinte conçue selon l'*invenzione* du peintre, va donc être dorénavant nourrie par le langage visuel documentaire, mimétique ou bien schématique, issu des représentations graphiques à usage militaire. La coexistence entre production gravée et peinte à propos des mêmes événements va créer les conditions non d'une complémentarité, mais d'une concurrence directe, qui tend à aligner les ambitions de la peinture sur les formes et les fonctions de l'image documentaire : l'autorité portée par la représentation schématique, « vraie » de la gravure, contraint les peintres à abandonner une large part d'invention dans la mise en scène de l'action.

---

<sup>78</sup> A. Bustamante Garcìa, « De las guerras con Francia. Italia y San Quintín (I) et (II) », *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, (I.) 2009.21, p. 47-68 et (II.) 2011.23, p. 47-84 ; G. Parker, « Philip II : Maps and Power », dans *Empire, war and faith in Early Modern Europe*, G. Parker (dir.), Londres, Allen Lane, 2002, p. 96-121.

## B. L'hybridation de la peinture d'histoire : le siège de Malte de Matteo Perez da Lecce

Le cycle peint par l'artiste italien Matteo Perez da Lecce (dit aussi Matteo Perez d'Aleccio ou da Leccia)<sup>79</sup>, entre 1577 et 1581 dans la salle principale du palais du Grand Maître de l'Ordre des Chevaliers de Saint-Jean à La Valette représentant le siège de Malte à l'été 1565 **fig. 217-228** est un exemple paradigmatique pour comprendre la façon dont la peinture d'histoire change de forme, dans le dernier tiers du XVI<sup>e</sup> siècle, en intégrant progressivement une description militaire bien plus précise de la guerre. Bien que le peintre ait été formé à Rome, notamment auprès de Michel-Ange, à peindre des *historie* monumentales, comme en témoigne sa fresque de la *Défense du corps de Moïse* (1574) dans la chapelle Sixtine, le récit du siège adopte un langage visuel hybride qui alterne de véritables scènes d'histoire et d'autres où la schématisation graphique déploie une narration informative : il associe donc fonds cartographiques ou paysages topographiques et personnages miniaturisés ou bien personnages de taille monumentale selon les différentes scènes, renouvelant les modes de narration d'un cycle de grand format. Déroutant dans sa variété, mais efficace justement grâce à l'alliance complémentaire de différents langages visuels, le cycle parvient à proposer une chronique militaire précise du Grand Siège<sup>80</sup> qui réussit à donner une évocation émouvante de l'affrontement de l'été 1565.

---

<sup>79</sup> Matteo da Lecce est peintre officiel de l'Ordre entre 1576 et 1581 et réside sur l'île. Il hispanise probablement son nom en M. Perez da Leccia ou d'Aleccio lors de son voyage à Malte ou ensuite lors de son transfert en Espagne et en Amérique latine pour éviter l'homonymie entre le nom de sa ville d'origine et le mot espagnol *lecce*. Sur le cycle de Malte, voir A. Palesati et N. Lepri, *Matteo da Leccia, La vita e le opere, Manierista toscano dall'Europa al Perù*, Pomarance, Associazione Turistica Pro Pomarance, 1999, p. 67-77 et 115-125 ; L. Maiorano, *Matteo Perez d'Aleccio Pittore ufficiale del Grande Assedio di Malta*, Alezio, Lupo, 2000 ; I. Lochhaed, *The Siege of Malta 1565, Matteo Perez d'Aleccio's frescoes in the Grand Masters' Palace, Valletta*, Sliema, Salesians Don Bosco et Heritage Malta, 2009. La célébration en 2015 du 450<sup>e</sup> anniversaire du Grand Siège a donné lieu à de nouvelles commémorations.

<sup>80</sup> Le caractère statique du siège, ponctué par des combats, préparés à chaque fois pendant des semaines, favorise évidemment la décomposition chronologique de l'action, sous forme d'une chronique militaire, forme paradigmatique du récit guerrier déjà dans la Colonne Trajane. Sur la chronique à la Renaissance, voir les réflexions de J. Kliemann, *Gesta dipinte, op. cit.*, p. 7-34 et J. Barreto, *La Majesté en image, op. cit.*, p. 162-170. Un précédent encore récent est la tapisserie exceptionnelle de la *Conquête de Tunis* sur la campagne de Charles Quint de 1535. Voir H. Horn, *Jan Cornelisz Vermeyen, Painter of Charles V. and his conquest of Tunis, op.cit.*, et O. Tostmann, « Plus Oultre : Gedanken über die Tunis-Teppichserie nach Jan Vermeyen », *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 71.1, 2008, p. 73-100.

## 1) Pluralité et combinaison des langages figuratifs

La première scène du cycle signe cette ambiguïté fondamentale puisqu'il s'agit d'une carte géographique de Malte **fig.217** présentée comme base d'une scène narrative qui montre l'approche de la flotte turque le 18 mai 1565. Matteo da Lecce « narrativise » cependant la carte puisque le titre qu'il donne à la scène est bien l'« arrivée de l'armée turque » [*venuta dell'armata turchesca*]<sup>81</sup> où l'action prime sur la description géographique. L'alliance entre description et narration amorce efficacement le récit en présentant le lieu géographique comme la « situation initiale », si l'on emprunte la terminologie de l'analyse littéraire du récit, et son « élément perturbateur », l'approche de l'ennemi. La carte est dramatisée par la taille surdimensionnée des navires et le mouvement de la flotte : l'invasion de l'île est présentée comme une proie attaquée par un prédateur. Malgré sa forme narrative sommaire, apparemment descriptive mais en réalité hybride, la scène introduit un jugement implicite qui permet à la représentation de *commenter* l'événement<sup>82</sup>. Le fait que l'île soit présentée avec le sud en haut permet d'ailleurs de placer au premier plan la baie où se passera l'essentiel du siège, annonce déjà l'action militaire à venir<sup>83</sup>.

Les 2<sup>e</sup>, 10<sup>e</sup> et 11<sup>e</sup> scènes du cycle **fig. 218, 226, 227**, qui montrent respectivement le débarquement des Turcs puis leur départ trois mois après, suite à l'arrivée de troupes de secours, combinent elles aussi un support cartographique et des personnages dessinés sur la carte : là encore, le peintre y emploie volontairement une disproportion notable d'échelle entre les personnages et le cadre cartographique afin de donner, en plus des informations militaires sur l'action, une interprétation de l'épisode.

Dans la deuxième scène **fig.218**, l'accentuation de la taille des Turcs sur la carte lors de leur débarquement suggère leur puissance militaire et présente la démesure des forces humaines et matérielles déchaînées contre la petite île. Symétriquement, dans l'une des dernières scènes, l'arrivée des renforts chrétiens tant attendus (épisode dit du Grand Secours, scène 11) en septembre **fig.227** juxtapose des troupes surdimensionnées sur un environnement géographique

---

<sup>81</sup> Les titres que l'on donne pour les fresques sont ceux des cartouches placés en dessous des scènes du cycle dans la salle du palais. Dans la série de gravures que le peintre fait faire d'après son propre cycle peint en 1582, il met au contraire en avant la dimension documentaire : « Disegno dell'isola di Malta et venuta dell'armata turchesca a di 18. Maggio 1565 ». La série gravée se présente davantage comme descriptive.

<sup>82</sup> Comme l'ont bien montré J.B. Harley et M. Rosen, l'objectivité de la carte n'est qu'apparente, il s'agit d'une représentation construite qui exprime un pouvoir. Voir J.B. Harley, « Maps, Knowledge and Power », dans *The New Nature of Maps*, P. Laxton (dir.), Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2001, p. 51-81.

<sup>83</sup> L'insistance sur Mdina, ancienne capitale historique de l'île placée en son centre, annonce en creux le changement de capitale qui interviendra après le Siège et le déplacement du centre de gravité urbain et politique de l'île sur la côté nord, avec la zone urbaine développée sous l'impulsion des Chevaliers, composée de Senglea, Birgù et de la ville nouvelle de La Vallette.

qu'elles semblent traverser à pas de géants. Le peintre exprime le caractère providentiel de l'intervention chrétienne : l'in vraisemblance revendiquée de l'échelle des personnages traduit avec une grande expressivité le soulagement des Chevaliers devant la rapidité du dénouement du siège, une fois le secours arrivé. L'efficacité graphique du cycle maltais repose dans la capacité du langage mixte des scènes à associer le bénéfice informatif de la carte à la puissance suggestive des figures dont la taille est volontairement exagérée par rapport à la carte, même si elle reste évidemment miniaturisée.

Le registre cartographique est donc toujours nuancé par un autre régime de l'image : le peintre juxtapose souvent devant le paysage cartographique un premier plan avec des personnages – souvent des Turcs étant donné leur position d'assiégeant – qui construisent une narration : ainsi, dans les 2<sup>e</sup> et 3<sup>e</sup> scènes, des groupes de janissaires, de cavaliers, ou bien de sapeurs en train de défiler, forment au premier plan comme des grossissements des colonnes de soldats et de sapeurs dont on voit le déploiement dans toute la partie supérieure où est montrée une vue cartographique de l'île. Ils constituent au sein même de l'image une zone de transition qui adoucit la présentation frontale de la carte du territoire à l'arrière. Bien que statiques dans ces premières scènes, ils dégagent une impression de nombre, de puissance et de détermination, qui suggère l'état d'esprit de confiance des assiégeants<sup>84</sup>.

La présence de ces personnages individualisés au premier plan contribue à amorcer une transition de la narration cartographique à la scène d'histoire située dans un paysage topographique. La grande similitude visuelle entre les 2<sup>e</sup> et 3<sup>e</sup> scènes joue comme un zoom progressif sur la zone principale du siège : de l'une scène à l'autre, la narration passe de la vue cartographique (2<sup>e</sup> scène) au paysage topographique (3<sup>e</sup> scène). Le point de vue, désormais en perspective, se rapproche de la zone d'opération principale. Les six scènes centrales (scènes 4 à 9 sur les 12 scènes) **fig. 220-225**, qui suivent, se présentent ensuite comme de véritables *histoire* avec un point de vue perspectif précis (et non abstrait comme dans les scènes cartographiques) et des personnages individualisés de taille appréciable.

La *Prise du fort Saint-Elme* **fig.220** (4<sup>e</sup> scène)<sup>85</sup>, après un long mois de résistance héroïque des Chevaliers, place le spectateur du côté turc, –évidemment privilégié puisque le regard de l'assiégeant embrasse toute la disposition tactique de l'opération. La vue en forte

---

<sup>84</sup> Ces personnages fonctionnent en écho avec les personnifications de vertus qui flanquent les scènes du cycle peint, et représentent les valeurs dont étaient animés les Chevaliers assiégés à chaque moment du siège : *Felicitas*, *Prudentia*, *Justitia*, *Fortitudo*, *Temperantia*, *Fides*, *Spes*, *Charitas*, *Religio*, *Nobiltà*, *Perseveranza*, *Patienza*, *Virtù*, *Vittoria* et *Fama*. Le placement à côté de l'arrivée de la flotte turque en mai 1565 de *Felicitas* pourrait étonner : il s'agit probablement d'une anticipation qui désigne immédiatement l'issue heureuse du siège, dont la menace est désamorcée dès la première image du cycle.

<sup>85</sup> Le fort Saint-Elme abrite aujourd'hui le musée de la guerre, qui constitue un véritable mémorial du Siège.

contre-plongée sur le fort chrétien, justifiée par le fait que la péninsule est occupée en son centre par le mont Xiberras, d'où l'on est en surplomb par rapport au fort situé au bout de la péninsule, permet de montrer la domination numérique et matérielle des Turcs et de connoter, par le plongeon du point de vue, la chute imminente de la forteresse et la mort cruelle de tous les combattants qui s'y trouvent encore<sup>86</sup>.

Un vrai rôle rhétorique est assuré par les personnages du premier plan dans la scène de l'échec de l'assaut du fort Saint-Michel le 15 juillet 1565 **fig.224** (scène 8) que déplorent les Turcs désespérés au premier plan, levant les bras au ciel<sup>87</sup> : la violence du sentiment exprimé rompt avec l'assurance déterminée des troupes turques auparavant présentées au premier plan et annonce l'issue prochaine du siège. L'action du Grand Maître La Valette, engageant ses troupes à repousser l'assaut sur le poste de Castille **fig.225** (scène 9), au premier plan de la scène de guerre renoue avec une composition monumentale plus traditionnelle de l'*historia* où les personnages et leurs actions sont bien décisives dans le récit militaire<sup>88</sup>.

L'hybridation des formes narratives que pratique Matteo da Lecce est encore sensible avec la 10<sup>e</sup> scène du cycle intitulée significativement la *Dimostrazione di tutte le batterie*, qui offre une figuration synthétique de l'ensemble des positions de tir des Turcs pendant le siège<sup>89</sup>. Basée sur une carte, où les éléments sont ensuite localisés de manière schématique, cette « démonstration », purement descriptive, ressaisit sur un même espace les différentes informations militaires présentées dans le reste du cycle et condense des opérations distinctes dans le temps. Apparemment redondante, elle témoigne du goût des contemporains pour la représentation technique et synthétique des batailles et des opérations militaires. Elle révèle bien d'une apparition directe du dessin militaire et de la gravure d'actualité dans le cycle monumental<sup>90</sup>. Le peintre fait entrer l'*avviso* dans le cycle d'histoire en animant le premier plan de Turcs, campements et troupes, affichant leur optimisme (marqué par leurs doigts pointés vers

---

<sup>86</sup> C'est de même depuis le camp turc que sont figurés le siège mis devant le fort Saint-Michel sur la péninsule de Senglea (sc. 5) et le bombardement du Poste de Castille à Birgù (sc. 7) non décisifs, mais éprouvants pour les Chevaliers. Cf. remarques sur le point de vue dans le chapitre 5, *supra*.

<sup>87</sup> L'insertion pathétique de ce personnage introduit une ponctuation forte : à partir de cet échec, les trois scènes suivantes montrent le renversement de tendance menant à la victoire finale (sc. 9 résistance du fort de Castille grâce au Grand Maître, sc. 11 le Grand Secours, sc. 12 la fuite).

<sup>88</sup> Certains participants sont effectivement individualisés dans le cycle : Dragut, l'un des capitaines turcs, mort lors de la prise du fort Saint-Elme, est représenté dans la 4<sup>e</sup> scène. I. Lochhaed, *The Siege of Malta 1565, op. cit.*, p. 56-61.

<sup>89</sup> Titre dans le cartouche accompagnant la fresque. Dans la série gravée de 1582, elle est intitulée « Dimostrazione di tutta la guerra ». C'est cette image qu'on trouve reproduite dans la fresque de la Galerie des cartes du Vatican. L. Gambi et A. Pinelli (dir.), *La Gallerie delle Carte, op. cit.*, I, notice 434.

<sup>90</sup> On voit à la fois les batteries mises devant le fort Saint-Elme (mai-juin), celle mises en haut des forts de Senglea et Birgù (juillet et août).

la baie assiégée, leurs trompettes levées retentissantes, et le grand nombre de lances suggérant leur nombre, leur agressivité et leur bon espoir de réussite). Enfin, la carte de synthèse est utilisée comme une ponctuation narrative forte au sein du cycle : placée en dixième place et non tout à la fin – comme devrait l’être une synthèse – elle fonctionne comme une somme des épreuves endurées et rappelle combien la victoire turque paraissait inéluctable étant donné les forces déployées. Les deux dernières scènes de l’ensemble avec l’arrivée du Grand secours **fig.227** et la fuite des Turcs **fig.228** viennent renverser cet affichage de puissance, impressionnant mais vain, et valoriser d’autant plus, en creux, la résistance de l’Ordre, proprement inespérée.

Le caractère hybride des langages visuels employés par Matteo da Lecce pour la narration du cycle du Grand Siège traduit donc une tentative d’intégration du documentaire (cartographique, tactique) au sein du langage de la peinture d’histoire : la dénomination que le peintre donne au cycle, dit le « *vero ritratto dell’assedio* »<sup>91</sup> traduit bien ce renforcement de la documentation. La part des personnages dans l’*historia* tend nettement à diminuer, même si le peintre fait attention à la préserver.

## 2) La pertinence politique d’une « géo-histoire » peinte

Ce langage mixte peut se comprendre comme une élaboration iconographique complexe destinée à répondre aux ambitions politiques des commanditaires de l’Ordre à propos de la mémoire du Grand Siège. Comme l’a montré Anne Brogini, « par l’investissement politique, par le travail de mémoire et de glorification du siège qu’il déploie, l’Ordre a créé une *géo-histoire à Malte et de Malte, le lieu s’associant définitivement avec l’événement* »<sup>92</sup>. Le cycle peint par Matteo da Lecce dans la grande salle du palais du Grand Maître joue alors un rôle décisif dans la mise en mémoire de l’événement et sa construction hybride mêlant géographie

---

<sup>91</sup> La série de gravures qu’il en tire en 1582 s’intitule significativement : « I veri ritratti della guerra e dell’assedio, et assalti dati alla Isola di Malta dall’armata Turchesca l’anno 1565 sotto il felice governo del vittorioso Capitano, et gran Maestro di Malta Fra Giovanni Parisotto di Valletta, fatti già in diversi quadri di pittura dal Magnifico M. Matteo Perez d’Aleccio nella gran sala del Palazzo dell’Illustrissimo Gran Maestro in Malta, e ridotti con accuratissima diligenza dal medesimo in questa forma ». La mention que les gravures sont parfaitement semblables aux peintures, sans qu’il y ait dénaturation dans le changement de médium, révèle que le langage documentaire des scènes et leur localisation originale dans le palais du Grand Maître jouent comme garants de la véracité de l’image. Le fait que le peintre, auteur du cycle, soit également celui des gravures est encore une preuve supplémentaire de la fidélité de l’image à l’événement, qui apparaît comme l’argument commercial que M. da Lecce met en valeur auprès du public. J’ai pu consulter la version gravée du cycle dans sa réédition de 1631 à la Bibliothèque de l’Ordre de Malte à Rome grâce à Mme V. Guillot que je remercie pour son aide et sa disponibilité.

<sup>92</sup> A. Brogini, *1565. Malte dans la tourmente*, op. cit., 2011, p. 237. Nous soulignons

et histoire est apte à porter les enjeux idéologiques propres à l'histoire des Chevaliers.

L'île, qui leur avait été donnée en fief par Charles Quint en 1530, après le départ de Rhodes (1522), avait tout d'abord fait office de refuge pour l'Ordre et les chevaliers s'y étaient installés de façon précaire<sup>93</sup> : après cette période difficile, la victoire contre les Turcs marque un nouveau baptême, presque une refondation symbolique de l'Ordre. Les chevaliers changent alors de nom et créent une identification nouvelle entre l'Ordre et l'île : fondé en 1048 comme Ordre de Saint-Jean de Jérusalem, dit ensuite Ordre des Chevaliers de Rhodes après leur installation sur ce territoire, la communauté des Chevaliers prend après 1565 le nom d'Ordre de Malte, indexant leur identité selon leur nouvel ancrage géographique.

La politique édilitaire lancée par le Grand Maître La Valette juste après la victoire associe encore davantage le territoire de la baie touchée par le siège à l'Ordre : c'est sur la péninsule du Mont Sciberras, la plus grande de la baie, qui avait connu les assauts des Turcs contre le fort Saint-Elme<sup>94</sup>, qu'il ordonne la création, *ex nihilo* de la future capitale<sup>95</sup>. Entièrement bastionnée, construite selon un plan régulier en damier (exemple de portée européenne d'un urbanisme moderne, tant sur le plan civil que militaire), celle-ci reçoit son nom du Grand Maître vainqueur : La Valette. En transférant leur implantation territoriale de l'autre côté de la baie, en passant de Birgu et Senglea à la toute nouvelle La Valette, les Chevaliers se connectent donc intimement au territoire précis de leur victoire, où ils réinvestissent symboliquement et politiquement le gain de leur résistance armée. Le cycle peint par Matteo da Lecce, cœur politique du palais du Grand Maître, lui-même au centre de la ville, est le lieu de peinture qui vient parachever l'adéquation symbolique entre l'Ordre, son action et le territoire maltais à travers la célébration d'un territoire désormais conquis par le sang et habité par une mémoire active de l'histoire récente.

L'alliance entre scènes d'histoire et description cartographique et tactique permet à l'Ordre d'associer définitivement ses membres à leur nouvelle base insulaire : la visibilité du territoire maltais, dans les cartes et dans les vues topographiques, valorise ce petit territoire qui est devenu après le Grand Siège sur le plan géopolitique et symbolique un véritable rempart de

---

<sup>93</sup> Sur les conditions de l'installation à Malte, voir *id.*, *Malte, frontière de Chrétienté (1530-1670)*, *op. cit.*, p. 58-164.

<sup>94</sup> A. Brogini, 1565. *Malte dans la tourmente*, *op. cit.*, « Les incidences du siège », p. 189-231.

<sup>95</sup> A. Brogini, *Malte, frontière de Chrétienté (1530-1670)*, *op. cit.*, « La construction d'une ville-symbole : La Vallette », p. 205-223. La construction de la ville, conséquence pratique mais aussi symbolique du Grand Siège, fait que le plan de la ville est associé de manière quasiment systématique aux scènes peintes du Siège : c'est le cas notamment dans la galerie des Cartes au Vatican où une carte de la ville est collée en trompe-l'œil sur une autre carte du Siège. L. Gambi et A. Pinelli (dir.), *La Galleria delle Carte*, *op. cit.*, I, notice 434. C'est aussi le cas à la villa Arrivabene à Florence (cf. *infra*).



la Chrétienté<sup>96</sup>. Certes, la petitesse du terrain insulaire de Malte, île de poche (30 x 20 km), est évidemment propice à une vue synthétique et cartographique. La chronique des étapes et des lieux du combat constitue par ailleurs un hommage aux morts du Siègle et une réaffirmation des valeurs de résistance et de dévouement dans lesquelles les Chevaliers doivent puiser les forces nécessaires à leurs missions futures.

La variété des échelles de cadrage entre les scènes instaure intelligemment un jeu d'appel entre le déroulement local du siège et la dimension globale de ses implications : la récurrence des représentations cartographiques suggère la dimension géopolitique internationale dans laquelle la bataille s'inscrit. La forme même de la carte ancre l'action dans un jeu politique à l'échelle méditerranéenne, où s'exerce la vocation militaire supranationale des Chevaliers.

Enfin, le langage tactique et synthétique du cycle, qui s'approche parfois des *avvisi*, rappelle les formes-mêmes par lesquels l'événement fut diffusé et connu. L'analogie entre certaines scènes du cycle et les gravures d'actualité de l'époque rappelle que le siège a bien été au centre de l'actualité européenne pendant les mois de l'été 1565 : des gravures sur le siège ont commencé à être produites dès le premier mois du siège et étaient actualisées par les graveurs au fur et à mesure que de nouvelles informations parvenaient en Italie<sup>97</sup>. Les fresques donnent corps à l'idée que l'actualité a fait Histoire, dès lors que l'événement a été vu dès l'automne 1565 comme une étape décisive de la résistance chrétienne à l'avancée turque ininterrompue depuis le premier XVI<sup>e</sup> siècle. Malgré le talent relativement médiocre de Matteo da Lecce, la réussite du cycle tient à la richesse sémantique des combinaisons visuelles créées par l'artiste : l'association entre scène d'histoire, vue topographique et dessin cartographique illustre l'histoire et les ambitions de l'Ordre et fait de la chronique historique du cycle un récit fondateur à destination de la communauté des Chevaliers et à afficher face aux puissances européennes<sup>98</sup>.

L'exemple du cycle de Malte illustre comment la seconde moitié du XVI<sup>e</sup> siècle voit se

---

<sup>96</sup> Voir le titre d'A. Brogini, *ibid.*

<sup>97</sup> Sur les gravures réalisées « en temps réel », pendant l'été 1565, sur le siège de Malte, D. Woodward, *Maps as Prints in the Italian Renaissance, op. cit.*, p. 93-99.

<sup>98</sup> Ces fresques et les gravures qui en furent tirées servent de modèle officiel aux versions successives de peinture de l'événement (par ex. au château de la Cassagne dans le Gers au début du XVII<sup>e</sup> siècle, cf. C. Chaplain, « Le cycle peint du Grand Siègle de Malte au château de La Cassagne ou l'émergence d'un modèle iconographique », *Cahiers de la Méditerranée*, 83, 2011, *Guerres et guerriers dans l'iconographie et les arts plastiques*, p. 51-60, en ligne). On connaît également huit toiles conservées au National Maritime Museum de Greenwich qui reprennent également les mêmes dessins, toutefois de manière simplifiée ou plus grossière. Elles sont attribuées sur le site du musée à Matteo Perez d'Aleccio et parfois identifiées comme ses cartons. Étant donné leur qualité très moyenne et leur faible précision, cela semble peu convaincant. Ces toiles semblent plutôt une dérivation de moindre qualité de l'ensemble original.

mettre en place un nouvelle peinture de la guerre où la part de l'information s'accroît fortement : la mise en scène de l'action comme *historia* est déjà en partie remise en cause au profit d'une représentation descriptive appuyée sur les formes graphiques particulières du dessin que sont la cartographie, la vue topographique ou le schéma militaire. La capacité d'invention du peintre, bien que restreinte par cette inflation documentaire, est réinvestie dans la recherche d'un nouvel équilibre entre ces différents régimes de l'image. Cependant, dans de nombreux autres cas, liés à la commande privée, le rapprochement entre peinture et dessin militaire ne se conçoit plus comme un dialogue fécond mais aboutit à un alignement complet de la peinture sur le modèle gravé, qu'elle reprend littéralement.

### **C. Le décor de guerre peint d'après gravure : la victoire du descriptif ?**

L'apparition de cycles peints entièrement d'après gravure marque l'aboutissement de la concurrence entre peinture et gravure par une apparente défaite de la peinture, au profit de l'image documentaire. Si plusieurs décors de ce type existent<sup>99</sup>, c'est à travers quelques réflexions autour d'un exemple particulier, celui de la villa Arrivabene à Florence, décorée de frises de bataille au début du XVII<sup>e</sup> siècle, que nous étudierons les enjeux politiques et esthétiques de ces cycles véritablement « militaires », qui reposent sur un langage visuel entièrement issu de la gravure descriptive et non plus sur une mise en scène artistique et inédite de l'action militaire par une *historia*.

#### **1) Une nouvelle typologie de décor ?**

Comme l'a montré Julian Kliemann, qui fait une place à ces exemples à la fin de son

---

<sup>99</sup> Nous avons essayé de réfléchir à partir d'une série de décors, mais celui de la villa Arrivabene est le seul que nous ayons pu visiter et c'est pourquoi nous le prenons comme exemple principal. Les exemples que nous n'avons pu approfondir sont les décors tirés de gravures qui se trouvent dans le palais Angelo Giovanni Spinola à Gênes (aujourd'hui Deutsche Bank, Strada Nuova / Via Garibaldi, 5), dont l'entrée nous a été refusée ; celui de la villa Lodron de Noarna dans le Trentin où nous n'avons pu nous rendre. Les fresques de la villa Da Porto, tirées elles aussi de gravures sont déposées, et bien que nous ayons pu les voir au Municipio de Vicence (Palazzo Trissino Baston), où elles étaient déposées au moins en 2012, leur étude reste incertaine.

Sur ces cycles, nous nous fondons sur les références suivantes : E. Gavazza, *La grande decorazione a Genova*, op. cit. ; P. Torriti, *Tesori di Strada nuova*, Gênes, Sagep, 1982, chap. 6 ; sur la villa Lodron à Noarna, J. Kliemann, *Gesta dipinte*, op. cit., 1993, p. 163 ; sur la villa da Porto a Torri di Quartesolo, voir G. Pavanello et V. Mancini, *Gli affreschi nelle ville venete. Il Cinquecento*, op.cit., 2008, Notice p. 511 ss. La Villa Margone à Trente, bien étudiée par Julian Kliemann, ne relève pas selon nous de la même catégorie car, si elle repose sur l'utilisation de gravures, celles de van Heemskerck, illustrant les guerres de Charles Quint, celles-ci relèvent d'un langage visuel qui est celui de la scène d'histoire, fondée sur les personnages et non celui de la description documentaire. J. Kliemann et M. Lupo, *Villa Margone a Trento e il ciclo affrescato delle vittorie di Carlo V*, Trento, Temi, 1983.

étude sur les décors privés<sup>100</sup>, les décors peints réalisés d'après gravure, presque sans transformation, apparaissent comme une forme nouvelle du décor historique familial : plus que de l'invention d'une typologie de décor, il faudrait donc parler d'un renouvellement partiel du décor d'histoire privé grâce aux formes visuelles documentaires. Au sein de ces ensembles, le recours à la gravure comme source iconographique unique de ces décors peints impose des transformations nettes de leur structure et leur fonctionnement. D'une part, le thème militaire y devient exclusif, puisque ce sont des séries de gravures documentaires, parfois basées sur les dessins d'opérations faits par les hommes de guerre eux-mêmes, qui servent de modèle : les scènes de batailles n'alternent donc plus, comme dans les décors historiques précédents, avec des scènes d'investiture ou des scènes politiques à fonction honorifique<sup>101</sup>.

L'adoption de la gravure comme source iconographique tend à modifier la morphologie de ces décors, tant le format des scènes que leur positionnement dans les salles : le plafond et la frise en deviennent des formes nouvelles, privilégiées par rapport aux emplacements pariétaux. Selon une typologie de décor assez fréquente à Gênes, au palais Angelo Giovanni Spinola, c'est dans des compartiments de plafond que viennent s'intégrer des scènes de bataille, présentées comme des *quadri riportati* sans déformation perspective, où le modèle gravé est recopié directement<sup>102</sup>.

À la villa Arrivabene à Florence comme à la villa Lodron à Trente, les décors peints d'après gravures forment quant à eux des frises<sup>103</sup>, dont les épisodes successifs sont séparés par des cadres faits de trompe-l'œil architecturés. Le format médian et horizontal des scènes d'une frise facilite le transfert de l'iconographie de gravures militaires au décor peint par simple agrandissement d'échelle, sans qu'un travail d'adaptation iconographique due aux différences de format soit nécessaire, comme cela avait été le cas pour la galerie des batailles de l'Escorial. La segmentation des compartiments de la frise permet en outre d'adapter très facilement des scènes individuelles issues des séries de gravures. La faveur inédite de la forme de la frise pourrait se comprendre comme une manière d'adapter le format de destination de l'œuvre à la

---

<sup>100</sup> J. Kliemann, *Gesta dipinte*, *op. cit.*, « Cicli del tardo Cinquecento. Orgoglio fiorentino e guerre europee », p. 159-172.

<sup>101</sup> Nous renvoyons ici à notre réflexion du chapitre 3, *supra*.

<sup>102</sup> P. Torriti, *Tesori di Strada nuova*, Gênes, Sagep, 1982, chap. 6 et E. Gavazza, *La grande decorazione a Genova*, *op. cit.*

<sup>103</sup> La multiplication de ces décors militaires au sein de la commande privée répond à la standardisation du décor palatial dans les traités de peinture et d'architecture contemporains. Sur les frises, voir comme source contemporaine le traité d'Armenini, *De' Veri precetti della pittura* (1587), *op. cit.*, p. 209-214. Les intuitions de A. Booschloo, « Il fregio dipinto nei palazzi Romani del Rinascimento : forma e funzione », *Mededelingen van het Nederlands Instituut te Rome*, 8, 1981, p. 129-141 ont été approfondies dans le volume *Frises peintes dans les décors romains du Cinquecento*, actes colloque Rome 2011, A. Fenech-Kroke et A. Lemoine (dir.), Rome, Villa Médicis, 2017.

structure (album, gravures en séries), au format (horizontal, petit), et au langage (documentaire, précis, donc à voir de loin), de la gravure que prennent pour modèle ces peintures de guerre. Le caractère à la fois continu et compartimenté de la frise permet également de s'adapter aisément aux formes de publications des séries gravées, qui forment des albums d'images à propos d'un événement ou d'une guerre<sup>104</sup>. L'unité thématique du projet éditorial correspond à une unité historique, militaire ou géographique, que la salle, unité spatiale, va pouvoir en partie refléter. Par un simple travail de sélection, les commanditaires peuvent construire des ensembles iconographiques qui offrent une certaine homogénéité. La villa Arrivabene à Florence, propriété de la famille Bourbon del Monte<sup>105</sup>, présente au bel étage une succession de quatre pièces ornées de frises militaires qui présentent un programme iconographique cohérent, bien que non systématique **fig. 241**. La salle du Levant est réservée aux guerres en Méditerranée avec quatre compartiments encadrés de trophées en trompe-l'œil : trois scènes illustrant le Grand Siègle de Malte de 1565 auquel prit part Camillo Bourbon Del Monte **fig. 245-247** et la bataille de Lépante **fig. 248**<sup>106</sup>. La réunion des épisodes dans le même espace construit un discours politique unifié qui célèbre les étapes les plus glorieuses et les plus récentes de la lutte contre les Turcs en Méditerranée : le fait qu'il s'agisse de la salle du Levant pourrait peut-être faire référence, dans la géographie-même de la demeure, à la géopolitique militaire européenne tournée vers la menace turque à l'est. Selon cette même logique d'unité narrative, la frise du Salon rouge est constituée de scènes de la guerre de Hongrie entre les troupes de l'archiduc Maximilien et les Turcs, où combattit Francesco Bourbon Del Monte, et le décor de la salle du Midi d'épisodes de la guerre des Flandres, tandis que la dernière salle, dite du Ponant, présente une combinaison des deux conflits. S'il n'y a donc aucun caractère contraignant dans la répartition iconographique (une bataille est notamment représentée deux fois, sans raison apparente)<sup>107</sup>, les différentes salles tendent chacune à former un album historique consacré à une guerre ou à une séquence militaire particulière.

Ces décors privés constituent une réorientation figurative des décors familiaux privés : les événements contemporains sont principalement représentés d'après gravure dans des décors moins monumentaux, dont la frise, avec sa taille limitée et sa position surélevée, est le type le

<sup>104</sup> Sur l'apparition des séries de gravures : P. Benedict, *Le regard saisit l'histoire*, op. cit., p. 111-117.

<sup>105</sup> S. Bertocci et L. Lucchei, *Villa Arrivabene, Affreschi di città, fortezze e condottieri in una villa fiorentina*, Florence, Edizioni della Meridiana, 2001. Notices de S. Bertocci, p. 80-112.

<sup>106</sup> Une vue générale du siège de la baie Nord-Est de l'île, le départ des Turcs, et une vue de La Vallette accompagnée d'un petit plan de l'île.

<sup>107</sup> S. Bertocci et L. Lucchei, *Villa Arrivabene*, op.cit., notices 2 et 3.

plus fréquent<sup>108</sup>. La notion de « décor militaire » que nous avançons pour ces quelques cas, cherche à rendre compte de leur langage schématique et documentaire emprunté directement à la gravure d'actualité.

Le recours à la gravure remet cependant en cause les modalités de signification du décor privé dès lors que le caractère impersonnel du langage des gravures d'actualité, repris dans les scènes peintes, tient à distance dans l'iconographie toute célébration directe de soi ou de sa famille. Or, on a vu que les commandes privées de scènes de batailles reposaient généralement sur une personnalisation extrêmement marquée de l'iconographie militaire. Le recours quasiment exclusif à la gravure, où l'action est abstraite et souvent anonyme, de la part de commanditaires dont on attendrait une forte appropriation iconographique de l'action peut avoir des raisons à la fois pratiques et symboliques.

## 2) Le recours à la gravure : opportunisme ou modernisme ?

À première vue, l'emploi de la gravure apparaît comme une forme de pragmatisme, voire d'économie de la part des commanditaires : le décor militaire peint d'après gravures, publiées et disponibles dans le système de l'information, est prêt à l'emploi et semble épargner à l'artiste qui les réalise tout travail de mise en forme de son sujet. De ce point de vue, le commanditaire fait une économie sur la durée de réalisation du chantier mais aussi sur la qualité du peintre qu'il peut engager. Il peut recourir à des artistes moins doués, étant donné que le peintre sera constamment guidé par le document graphique pour la réalisation des scènes. Le commanditaire ne rémunère donc que l'exécution des scènes, sachant que l'invention a un coût.

Ces considérations pratiques, qui ne sont pas accessoires, ne doivent toutefois pas nous conduire à penser qu'il s'agit de cycles « au rabais » ou de cycles où le commanditaire recourt à ces modèles gravés par défaut ou à cause de leur simple disponibilité, comme le suggérerait Julian Kliemann<sup>109</sup>. L'iconographie plus abstraite de la bataille tirée de la gravure répond à la technicisation du savoir des hommes de guerre eux-mêmes et détient, comme on l'a vu, une autorité iconographique importante. La vue d'un événement selon une vision cartographiée ou bien topographique avec des armées schématiquement alignées fait partie des formes désormais

---

<sup>108</sup> Les fresques de la villa de la famille Da Porto semblent toutefois être un contre-exemple, car elles sont de grande taille : dans ce cas, la gravure cherche à se modeler sur la tapisserie, où la gravure s'adapte particulièrement bien : cf. remarques de W. Brassat, *Das Historienbild im Zeitalter der Eloquenz*, op. cit., p. 304 ss. Contrairement à la tapisserie, la frise, située en hauteur, n'engage pas un rapport direct du spectateur à l'action représentée.

<sup>109</sup> Il conclut que ces décors sont réalisés par des commanditaires qui ne peuvent, par leur rang social ou leurs finances, se permettre des représentations véritablement personnalisées. J. Kliemann, *Gesta dipinte*, op. cit., p. 163.

familiales aux hommes de guerres que sont ces commanditaires. L'appréciation tactique de l'événement dont l'image peinte fait un compte-rendu documentaire est une forme visuelle pleinement valide, même si ces cycles peuvent paraître assez fades à un œil contemporain.

La question suivante est de savoir si le caractère public et anonyme des gravures diminue la qualité de l'appropriation mémorielle permise par l'image : Julian Kliemann concluait qu'il ne s'agissait plus d'illustration de l'histoire familiale mais d'une « chronique monumentale peinte de bataille »<sup>110</sup>. Les conclusions de l'étude monographique menée par Stefano Bertocci et Laura Lucchei sur la villa Arrivabene montrent cependant que l'impersonnalité apparente des modèles gravés n'empêche pas les commanditaires d'y introduire un investissement identitaire personnel. D'une part, la glorification individuelle du héros familial ou des personnes proches de lui au sein de l'épisode ne se perd pas entièrement : des moyens plus discrets sont employés pour inscrire l'action-même des commanditaires au sein de l'image documentaire. La personnalisation de l'iconographie est parfois assurée par des inscriptions rajoutées sur la scène qui identifient tel ou tel personnage : les mentions « Gio(vanni) Batista del Monte » et « Cammillo del Monte » **fig.243** dans certains scènes font référence aux membres de la famille<sup>111</sup> ou bien à des proches ; dans l'épisode qui illustre le franchissement des eaux pour reprendre l'île de Zieriksee en Zélande (1575) **fig.242**, le personnage de Chiappino Vitelli, ancien condottiere au service de Cosme de Médicis, est montré au centre de l'épisode par solidarité florentine.

En plus de l'identification directe au sein de la scène, Stefano Bertocci a montré que les Del Monte avaient parfois fait rajouter certains détails aux gravures-cartons, visant à préciser le déroulement de l'action. Dans l'épisode du gel de la Meuse à Bois-le-Duc (1585) **fig.244** qui permit le secours des assiégés par des renforts marchant sur la glace et conduisit au retrait des assiégeants, la fresque présente par rapport à la gravure initiale quelques petites figures en train de traverser le fleuve : le savoir personnel du commanditaire, à cause de sa présence propre lors de l'action ou bien transmis par la mémoire familiale, passe possiblement par ce genre de micro-détail véridique où se montre l'implication intime du commanditaire dans l'événement. L'enrichissement des scènes par des détails tactiques ou narratifs inédits, probablement transmis oralement au peintre, ajoute un caractère d'anecdote vécue et un degré de véracité supplémentaire à la représentation documentaire synthétique prise à la gravure

---

<sup>110</sup> *Ibid.*, p. 162-163.

<sup>111</sup> Par exemple dans la bataille de Gembloux près de Namur par Don Juan d'Autriche en 1578. Salle du Ponant. S. Bertocci et L. Lucchei, *Villa Arrivabene*, *op. cit.*, 2001, notice 8.

« journalistique ».

La création de décors militaires, peints d'après gravures et adoptant un langage purement descriptif, schématique et miniaturisé, témoigne d'une première mondialisation de l'information militaire dans l'Europe du second XVI<sup>e</sup> siècle. Le développement dans la décoration privée de ce type de décors, en parallèle des cycles qui restent fidèles au grand langage rhétorique de l'*historia*, quand il s'agit d'événement passés, montre ici bien une césure grandissante dans le traitement plastique des sujet anciens et contemporains, qui coexistent souvent au sein de la même demeure<sup>112</sup>. Malgré leur mise en image tactique et anonyme de l'action, ces scènes faites d'après gravures portent bien implicitement un message de glorification personnelle, moins visible, mais cependant aussi efficace pour les commanditaires que les scènes héroïques. Ce n'est alors plus l'iconographie de la scène mais l'acte-même de *faire peindre* la gravure qui fonde le rapport individuel entre l'événement et le commanditaire. Le passage de la gravure, anonyme et multiple, à la peinture, souvent à fresque, inscrite dans l'espace du palais, du château ou de la villa familiale, témoigne d'une appropriation personnelle de l'action représentée. La reproduction en peinture, qui n'apparaît pas ici comme un art de l'invention, mais comme un art durable, par rapport à la gravure caractérisée par sa nature fragile et éphémère, pérennise et personnalise la mémoire de l'événement<sup>113</sup>.

Si dans les commandes de petite ou de moyenne envergure, les peintres renoncent à la part d'invention dans la mise en scène de l'action pour proposer des représentations fondées sur des codes figuratifs plus techniques, il convient d'analyser à présent deux commandes particulièrement prestigieuses où les peintres sont confrontés à la représentation d'un événement contemporain à des formats véritablement monumentaux. L'importance croissante des formes graphiques documentaires dans la figuration des scènes militaires met alors à l'épreuve les habitudes de composition du grand récit peint fondé sur les figures monumentales en action.

---

<sup>112</sup> Le palais Angelo Giovanni Spinola à Gênes combine de multiples scènes de batailles intervenues à l'époque médiévale où le peintre représente bien l'événement comme une *historia*.

<sup>113</sup> Si l'on pouvait croire que la diffusion multiple de la gravure aurait pu diversifier l'origine socio-professionnelle des commanditaires, les décors de guerre restent liés à des commanditaires qui ont pris part directement à l'événement, politiquement ou militairement, ou bien qui s'associent symboliquement à la victoire. Le fait de collecter des gravures de bataille ou des cartes militaires peut être le fait de simples érudits ou de curieux, mais le fait de faire réaliser un décor peint de ces mêmes scènes relève d'une démarche d'appropriation politique personnelle de l'événement. Cf. remarques de M. Rosen sur le procédé analogue du passage de la carte imprimée au décor cartographique peint. M. Rosen, *The Mapping of Power*, op. cit., p. 9-13.





## ***Chapitre 7. La peinture d'histoire à l'épreuve du contemporain : Giorgio Vasari, Andrea Vicentino et la bataille de Lépante***

Dans les mois et années qui suivirent le 7 octobre 1571, la bataille de Lépante donna lieu à la création de centaines de textes, poèmes, gravures, médailles, décors éphémères, défilés, spectacles musicaux<sup>1</sup>. L'unanimité de la célébration, due à la nature religieuse du conflit et à la configuration politique internationale de la Ligue n'eut d'égal que la diversité des médiums et des langages employés pour en rendre compte<sup>2</sup>. En peinture, la victoire fut commémorée tant par des œuvres de petit ou moyen format, commandées par des privés que par des œuvres au format gigantesque, destinées à des puissances publiques, dont les deux ensembles de la *Sala Regia* **fig.249 et 250** et du palais de Doges **fig. 272** sont les principaux exemples<sup>3</sup>. L'horizon religieux du conflit et le caractère sans appel de la victoire militaire accélèrent la cristallisation de la mémoire de la bataille<sup>4</sup> : la diffusion rapide de la nouvelle fait coïncider, une fois n'est pas coutume, le temps de sa médiatisation documentaire<sup>5</sup> et celui de sa mise en forme mémorielle

---

<sup>1</sup> S. Mammana, *Lèpanto : rime per la vittoria sul Turco. Regesto (1571-1573) e studio critico*, Rome, Bulzoni, 2007 ; C. Dionisotti, « Lepanto nella cultura italiana del tempo », *Il Mediterraneo nella secondo metà del '500 alla luce di Lepanto*, G. Benzoni (dir.), *op. cit.*, 1974, p. 127-151 ; C. Campana et M. Viallon, « Les célébrations de la victoire de Lépante », dans *La fête au XVI<sup>e</sup> siècle*, colloque Puy-en-Velay, M. Viallon (dir.), Saint-Étienne, Presses Universitaires de Saint-Étienne, 2003, p. 55-78.

<sup>2</sup> On a pu parler d'un « plurilinguisme » de la célébration tant pour les récits, les louanges poétiques que pour l'abondante iconographie qui suivit la bataille « Plurilinguismo celebrativo » est le titre de l'intervention de M. Cortelazzo dans G. Benzoni (dir.), *Il Mediterraneo nella secondo metà del '500 alla luce di Lepanto*, *op. cit.*, p. 121-136. La production foisonnante et multiple, extrêmement rapide après la bataille, pendant les années 1571-1572, comporte une imagerie populaire qui se moque de la défaite turque avec des allégories grossières, mais également des *ex-voto* personnels de combattants revenus victorieux ou encore des allégories complexes commentant le rapport de force entre les protagonistes de la Ligue. La pluralité des registres employés témoigne de la force idéologique de cette « bataille-événement », capable de susciter des réactions dans toutes les couches des sociétés européennes.

<sup>3</sup> Il ne s'agit pas ici de s'engager dans une étude complète de Lépante dans les arts visuels, ce qui a déjà été plusieurs fois tenté notamment par G. Le Thiec, « Enjeux iconographiques de la représentation de Lépante dans la culture italienne », *op. cit.*, p. 29-45 ; C. Strunck, « The barbarous and noble enemy : Pictorial representations of the Battle of Lepanto », dans *The Turk and Islam in the Western Eye, 1450-1750, Visual Imagery before Orientalism*, J. Harper (dir.), Farnham, Ashgate, 2011, p. 217-240 ; C. Strunck, *Der unbekanntes Meisterwerk Berninis : die Galleria Colonna*, Munich, Hirmer, 2007, p. 237-272. En 2009, un colloque autour de la bataille de Lépante a eu lieu à Gênes sous la direction de L. Stagno, toutefois, il n'a malheureusement pas donné lieu à publication.

<sup>4</sup> S. Hanß, *Lepanto als Ereignis. op.cit.*, 2014.

<sup>5</sup> J. Petitjean a parlé de « communication jubilatoire » autour de la bataille. *L'intelligence des choses : une histoire de l'information*, *op. cit.*, p. 296.

dans la peinture.

Les deux ensembles que nous envisageons dans ce chapitre sont commandés juste après la bataille, durant cette communion unanime qui suit la victoire : Guglielmo Sangaletti, le trésorier du pape Pie V, prend contact avec Vasari à peine un mois après les faits comme en témoigne sa lettre du 9 novembre – le combat a eu lieu le 7 octobre et la nouvelle est arrivée à Venise dès le 18 octobre<sup>6</sup>. Aux mêmes dates, le Conseil des Dix lance à Venise une commande commémorative similaire<sup>7</sup> : la décision d'orner avec une scène historiée les murs de la salle du Scrutin, encore à ce moment dénués de décor narratif, révèle le caractère exceptionnel de l'événement. Cette course à la célébration reflète la concurrence immédiate qui s'instaure pour la mise en mémoire par l'image de la bataille et la récupération du prestige politique de la victoire par les différents membres de la Ligue<sup>8</sup>. Si la toile de Tintoret réalisée en 1572 pour la salle du Scrutin brûle dès 1577, celle d'Andrea Vicentino qui la remplace à la fin du siècle s'inscrit dans l'extension du décor des salles du Grand Conseil et du Scrutin<sup>9</sup>. Trop souvent sous-estimée, par comparaison implicite avec l'œuvre initiale<sup>10</sup>, dont on ne connaît pourtant

---

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 290-300.

<sup>7</sup> « Se ha meritato mai alcun egregio fatto nelli passati tempo occorso con onor della Republica nostra, d'esser representato e tenuto vivo alli occhi et alla memoria delli posterì, secondo l'uso laudatissimo dalli nostri progenitori sempre osservato, lo merita sopra ogni altro questo della vittoria così segnalata et illustre dalla divina benignità concesso all'armate della Santissima lega contra l'armata turchesca, con tanto beneficio e gloria della Republica cristiana e particolarmente della nostra. Onde non se deve mancare di fare che essa vittoria sia dipenta nel Palazzo nostro in luogo conspicuo et illustre ». G. B. Lorenzi, *Monumenti per servire alla storia del Palazzo Ducale di Venezia*, op. cit., p. 372.

<sup>8</sup> Le roi d'Espagne Philippe II n'a quant à lui pas commandé de représentation historique de l'événement militaire, privilégiant le mode allégorique qui s'attache uniquement à la signification de la bataille. Le tableau de Titien qui montre le roi offrant à la Victoire son fils Ferdinand né deux mois exactement après la bataille (auj. Prado, 1573-1575) montre une appropriation directe et rapide de l'événement, qui l'inscrit dans la continuité de la lutte de la monarchie espagnole contre les infidèles. Cette réticence à célébrer la victoire militaire elle-même est peut-être due au désir de ne pas mettre trop en valeur son demi-frère, Don Juan, vu comme un rival, c'est du moins l'hypothèse proposée oralement par Geoffrey Parker dans un séminaire à Paris en 2014. R. Mulcahy, « Celebrar o no celebrar : Felipe II y las representaciones de la Batalla de Lepanto », *Reales sitios*, 43, 2006, 168, p. 2-15.

Les six tableaux de Luca Cambiaso conservés à l'Escorial sont offerts par Doria au secrétaire de Philippe II, Antonio Perez, et rejoignent les collections royales après sa disgrâce comme une bonne part de la collection. Il s'agit de copies d'après les six tapisseries commandées par Doria pour son palais de Gênes sur des dessins de Lazzaro Calvi et de Luca Cambiaso. La partie allégorique diffère cependant entre les deux séries. Aujourd'hui, la série de tableaux, exposée dans la galerie du rez-de-chaussée de l'Escorial, est en mauvais état de conservation. A leur sujet, voir A. Pérez de Tudela, « La recepción de obras de Luca Cambiaso en el Monasterio de El Escorial », L. Magnani et G. Rossini (dir.), *La Maniera di Luca Cambiaso*, L. Magnani et G. Rossini (dir.), Gênes, San Giorgio, 2008, p. 45-53.

<sup>9</sup> Commandée en 1571 comme une toile isolée commémorant l'événement naval, la toile de Lépante est intégrée dans le programme iconographique post-1577 dans une séquence de quatre épisodes qui insistent sur la bonne foi vénitienne dans l'entreprise des années 1570 : la prise du fort de Margheriti, une bataille navale gagnée par Giacomo Soranzo et Giacomo Foscarini contre les Turcs en 1572 et l'attaque du fort de Barbagno près de Kotor la même année insistent sur la continuité de la guerre contre les Turcs au-delà du seul combat de Lépante, suggérant même que l'exploitation de la victoire commune a surtout été le fait des Vénitiens. Les deux dernières toiles de cette séquence ont été remplacées au XVII<sup>e</sup> siècles par la *Bataille des Dardanelles* de Pietro Liberi et par l'arc Morosini. Cf. *supra*, chapitre 4.

<sup>10</sup> La fortune relativement faible dans la critique des fresques de la bataille de Lépante de la *Sala Regia* comme du tableau de Lépante du palais des Doges est due à l'alliance originale qu'elles proposent entre documentation et

rien, elle mérite un examen plus approfondi et les analyses nouvelles que nous proposons sur cette œuvre éclairent ses enjeux idéologiques et esthétiques grâce à l'étude des textes historiques contemporains et à une analyse iconographique plus poussée des motifs secondaires de la toile.

Poursuivant nos réflexions sur la remise en cause du langage rhétorique de la scène de bataille, ces grandes représentations de Lépante permettent d'étudier comment le caractère très contemporain du sujet met à l'épreuve la manière dont la peinture d'histoire raconte habituellement la bataille grâce à des personnages monumentaux en action. Pour ce sujet d'histoire immédiate, les commanditaires imposent aux peintres une ambition documentaire exceptionnelle sur l'événement<sup>11</sup>. Ces peintures de bataille se distinguent donc par leur qualité descriptive omniprésente. Leur reconstitution minutieuse de l'action, de son déroulement et de son environnement matériel et géographique, veut la rendre présente au spectateur. Tout en atteignant une richesse documentaire semblable à celles des multiples *avvisi* contemporains, les peintres doivent également construire, dans un contexte concurrentiel de la mémoire de Lépante, une vision orientée de la victoire, difficile à concilier avec une description quasiment encyclopédique du fait d'arme. Il s'agira ainsi d'examiner comment les peintres réussissent à intégrer dans leur composition ce souci documentaire et d'analyser si ce haut degré de documentation peut s'intégrer dans la mise en scène héroïque des figures.

---

célébration. L'historiographie peu clémente envers les fresques de Lépante de Vasari pourrait partiellement s'expliquer par leur étude sur photographie qui ne rend pas compte de leur véritable effet *in situ*, la *Sala Regia* n'était accessible que sur demande. Depuis quelques années toutefois, certains critiques s'y sont toutefois intéressés. La toile d'Andrea Vicentino, bien visible pour sa part dans la salle du Scrutin du palais vénitien, pâtit toujours de la comparaison implicite avec l'œuvre de Tintoret qu'elle remplace, la fortune de Tintoret étant bien supérieure à celle de Vicentino. La concentration sur les plus grands noms de la peinture italienne explique qu'on ait porté davantage d'attention à l'*ex-voto* de Lépante peint par Véronèse, pour une commande privée de bien moindre ambition, qu'à la bataille publique gigantesque d'Andrea Vicentino. Sur l'*ex-voto* de Véronèse, R. Keil, « Einige ikonographische Bemerkungen zur *Schlacht von Lepanto* von Paolo Veronese in der Gallerie dell'Accademia in Venedig », *Arte Veneta*, 40, 1986, p. 85-94. Les références précises à la bibliographie des deux œuvres sont indiquées *infra* au début de chacune des monographies.

<sup>11</sup> À cet égard, les deux artistes, Vasari et Andrea Vicentino, proposent dans leur *Bataille de Lépante* une conception nouvelle de ce que doit être une représentation de bataille, par rapport aux scènes qu'ils ont précédemment réalisées sur le sujet : comme on l'a vu, Vasari venait de terminer le décor de la salle des Cinq-Cents au Palazzo Vecchio et Andrea Vicentino quand il peint à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle la *Bataille de Lépante* a déjà contribué au décor des salles du Grand Conseil et du Scrutin du palais des Doges. Cf *supra* chap 4 et 5.

# 1. Un nouveau modèle de peinture de l'histoire : « veder tutto particolarmente »

## A. La précision des consignes : le détail et le tout

La célébration médiatique intense autour de l'événement rehausse les exigences des commanditaires, le pape et la République vénitienne, par rapport aux commandes précédentes qu'on a pu étudier. L'attente des spectateurs, amateurs voire savants sur l'événement, est déjà nourri par de nombreuses informations : le lieu, les acteurs, le déroulement tactique de l'action sont en partie, voire déjà bien connus. Les commandes imposent alors aux peintres des ambitions et des contraintes exceptionnellement hautes. La lettre du secrétaire du pape Pie V, Guglielmo Sangalletti, adressée à Vasari le 9 novembre 1571, souligne le degré de documentation de l'événement attendu du peintre arétin :

« Croyez bien que vous ne pourrez pas faire plus de plaisir à Sa Sainteté qu'en lui envoyant un dessin de cette bataille navale qui s'est tenue. Mais faites-le beau et choisissez une grande toile pour qu'on puisse tout voir en détail [*faccilo bello et pigli un quadro grande per possere veder tutto particolarmente*]. Voyez qu'en ont été faits de très nombreux dessins, que vous devez avoir à votre disposition, et arrangez-en un à votre manière et envoyez-le moi immédiatement de grâce, pour que je puisse le faire tendre sur un châssis, ce qui, comme je vous l'ai dit, sera une grande satisfaction par Sa Sainteté. »<sup>12</sup>

Le peintre doit s'inspirer des dessins déjà existants sur l'événement (les *avvisi*) que Sangaletti espère que Vasari pourra se procurer à Florence. Loin de se contenter d'une représentation synthétique ou simplifiée de l'action, la rigueur du contrôle annoncé indique une exigence documentaire précise<sup>13</sup>. L'expression « tout voir en détail » (*veder tutto particolarmente*), qui s'applique ici probablement aux détails du dessin qu'il faut pouvoir contrôler, apparaît

---

<sup>12</sup> Lettre de Sangaletti à Vasari le 9 novembre 1571 : Frey, *Nachlass*, vol. 2., document DCCCXXXI, p. 617. «Creda che la non potra fare cosa più grata che mandare un disegno di questa battaglia navale seguita a Sua Santità. Ma faccilo bello et pigli un quadro grande per possere veder tutto particolarmente. Ma veda che se n'è fatti molti disegni, che li dovete avere auti costi, et agarbine uno a suo modo et melo mandì subito subito di gratia, che lo possa far tirare sopra li telari, che come dico sara di molto sofistatione a Sua Santità.» Le verbe *agarbare* renvoie à la capacité à embellir, rendre élégant – la même racine du terme est étonnamment utilisée en construction navale : il *garbo* signifie la courbure hydrodynamique idéale de la coque.

<sup>13</sup> On connaît un dessin préparatoire pour la bataille, A. Cecchi (dir.), *Vasari, pittore, disegnatore, op. cit.*, 2011, p. 192-193.

cependant symptomatique d'une recherche d'exactitude et d'exhaustivité, ce qui semble quasiment un oxymore : l'idée de la précision du détail semble devoir s'appliquer à l'œuvre entière et au récit complet de l'action.

La notion de *particolarità* qui apparaît plus tard dans la correspondance de Vasari, introduit encore une autre nuance :

« Et la bataille navale progressera lentement, car les chefs qui y ont participé, demandent beaucoup de précision [*molte particolarità*], et il y aura fort à faire. »<sup>14</sup>

Autant qu'à un fort degré de description et de détail, le terme de *particolarità* introduit l'idée de l'attention à la singularité de l'événement<sup>15</sup> : le *particulier* est ce qui appartient en propre à l'événement. Dans sa lettre, le peintre explique que la minutie descriptive ralentit son travail, voire en gêne l'avancement, ce qui semble indiquer que la commande de Lépante comporte un degré d'exigence documentaire sans commune mesure avec ce qu'avait connu le peintre pour les batailles médicéennes du Palazzo Vecchio. Si Vasari avait déjà eu à représenter des batailles relativement récentes, avec le cas de la guerre de Sienne (1554-1555), l'historicité demandée au peintre (inscription géographique, costume, armes) restait tempérée par une certaine marge de manœuvre chez le peintre, particulièrement au premier plan<sup>16</sup> : il conservait une part d'invention dans l'organisation de la composition malgré un matériau documentaire déjà abondant. Dans la commande de Lépante, la considération de la bataille contemporaine comme histoire immédiate prescrit un impératif de description qui ne laisse pas de marge à l'imagination dans la mise en scène du combat.

Dans le texte du 8 novembre 1571 du conseil des Dix, la décision de commander pour les salles du palais des Doges une grande peinture de la bataille navale contre les Turcs, est formulée avec un vocabulaire qui exprime les mêmes requêtes de la part des commanditaires vénitiens. Ils prévoient que « la victoire *et tout son déroulement en détail* » (*essa vittoria e tutta la sua fattione particolarmente*) soit peinte « dans notre Palais dans un lieu visible et illustre (...) dans la salle de la Bibliothèque, qui jouxte celle du Grand Conseil »<sup>17</sup>. Comme dans la correspondance de Vasari, l'adverbe *particolarmente* traduit le souhait d'une représentation

---

<sup>14</sup> Frey, *Nachlass*, vol. 2, document DCCCLII, p. 633. Lettre de Vasari à Francesco de Médicis du 12 janvier 1572. « Et la battaglia navale s'andera adagio, perche questi capi, che ci si son trovati sopra, ci vogliono molte particolarità, et ci sarà che fare ».

<sup>15</sup> *Vocabolario de la Crusca*, Venise, 1612 : « Particolare : Contrario, di comune, di generale, e d' universale, che appartiene a un solo, speciale ».

<sup>16</sup> cf. *supra*, fin chap. 5.

<sup>17</sup> G. B. Lorenzi, *Monumenti per servire alla storia del Palazzo Ducale di Venezia*, op. cit., p. 372.

informée, détaillée et particularisée de l'événement. L'expression finale, « la vittoria e tutta la sua fattione » exclut là encore toute évocation partielle, synthétique ou allégorique de la bataille. Elle insiste sur la qualité extensive de la description du combat<sup>18</sup>. De manière très significative, dans une supplique que Tintoret envoie au Conseil des Dix deux ans après, il nomme d'ailleurs sa toile « le portrait de la bataille triomphale » (*il retratto della trionfante battaglia*)<sup>19</sup> : le choix du terme de *portrait* insiste sur la vérité factuelle, liée à la singularité de l'événement, que la toile entendait présenter. Ces commandes rejoignent alors dans leur ambition de description exhaustive de l'événement les récits historiques contemporains, qui proclament tous, parfois dès leur titre, que la bataille sera racontée avec minutie et en entier (*particolarmente e à pieno*) comme le dit Girolamo Diedo<sup>20</sup>. Le talent requis des deux peintres<sup>21</sup> est d'atteindre cet horizon de recreation visuelle de l'événement et d'articuler sur un tableau immense l'équilibre entre les différentes échelles du *particolare* et du tout.

## B. Le peintre historien et l'idéal de la *diligenza*

Saturées d'exigences figuratives précises, attentives à la *particolarità* de l'événement, les deux commandes contemporaines de la bataille de Lépante redéfinissent les qualités attendues d'un artiste dans la représentation monumentale d'une scène historique : la recherche de la singularité de l'événement dans l'image appelle le peintre à se faire historien, puisque comme la définissait déjà Aristote, l'histoire est le discours du particulier<sup>22</sup>. Or, le peintre, dans la mise en scène de l'*historia*, s'apparentait au poète, qui représente le général en imaginant une composition vraisemblable, exprimant une vérité morale, à partir de personnages et des motifs combinés selon son jugement. En insistant à l'inverse sur la véridicité factuelle et événementielle de la composition, les commanditaires infléchissent les modalités du travail du peintre vers un travail documentaire historique : mettant en retrait les facultés d'invention de

---

<sup>18</sup> Une telle ambition de description narrative de l'action se distingue du programme iconographique mis en place quelques années après pour les batailles anciennes où les commanditaires attendent simplement quelques éléments-repères, particularisants, qui suffisent à évoquer le combat en question mais laissent au peintre une liberté certaine dans l'organisation de la composition (cf. *supra* chap. 4-5).

<sup>19</sup> G. B. Lorenzi, *Monumenti per servire alla storia del Palazzo Ducale di Venezia*, op. cit., p. 391-392.

<sup>20</sup> G. Diedo, *Lettera del clarissimo Girolamo Diedo, Nobile Venetiano, (...) nella quale così fedelmente che particolarmente, et à pieno si describe la gran Battaglia Navale seguita l'anno MDLXXI a' Curzolari*, op. cit.

<sup>21</sup> Les commanditaires vénitiens insistent de façon récurrente sur la qualité du peintre qu'il s'agit d'engager : « Onde non se deve mancare di fare che essa vittoria sia dipenta nel Palazzo nostro in luogo conspicuo et illustre da pittora nella sua professione quanto più sia possibile eccellente ; (...) sia data facultà al Collegio nostro (...) di dar il carico (...) ad uno o più pittori quanto più eccellenti si potrà ritrovare o in questa città o di fuori ». G. B. Lorenzi, *Monumenti per servire alla storia del Palazzo Ducale di Venezia*, op. cit., p. 372.

<sup>22</sup> Aristote, *Poétique*, 9, 1451ab. La poésie dit le général et l'histoire le particulier, la première étant pour cela plus noble que la seconde.

l'artiste, la commande de Lépante promet les qualités de précision et de zèle, que recouvre le terme polysémique de *diligenza*.

Le caractère historique accentué de la représentation impose au peintre une nouvelle organisation du travail dans la préparation de la composition en introduisant un temps consacré à la recherche et à l'information sur l'événement militaire, avant de pouvoir s'atteler à la création de la scène d'ensemble qui combinera ces différents motifs. Le peintre doit récolter et assembler des informations multiples, de différents ordres et de différentes échelles, sur la composition d'ensemble. Une telle ambition suppose du peintre application et sérieux dans l'établissement d'une composition qui ne peut rien laisser au hasard. L'érudition que le peintre doit amasser se doit d'être scrupuleuse et demande une analyse critique : Vasari compare plusieurs *avvisi* sur la bataille afin de rendre plus précise sa documentation<sup>23</sup>. Peintre appliqué, qui prône, comme l'a rappelé le sous-titre de l'exposition d'Arezzo de 2011 : « l'étude, la diligence et l'amour de l'effort », Vasari apparaît comme un artiste parfaitement capable de répondre à ce nouvel idéal du peintre-historien<sup>24</sup>. Sa volonté de bien faire et de répondre aux demandes particulières de ses commanditaires transparaît dans les multiples lettres de sa correspondance qui le décrivent en train de se démener dans ce travail gigantesque de recherche et de composition de la fresque. L'ambition figurative de la scène contemporaine demander sa mobilisation totale : quand Borghini lui écrit pour le consulter sur un autre projet artistique, il coupe court dans sa réponse avec une excuse laconique : « je suis tout occupé par mes Turcs » (« ho il capo ne Turchi »)<sup>25</sup>. La qualité du travail historique exige temps, patience et persévérance : « la bataille navale progressera lentement »<sup>26</sup>.

Au regard de cette figure du peintre-historien plein de *diligenza*, le fait que la commande vénitienne ait tout d'abord été confiée à Tintoret pourrait étonner. Les qualités de virtuosité et de *prontezza*<sup>27</sup> du maître vénitien tranchent avec cet idéal du peintre soigné et besogneux.

---

<sup>23</sup> Le travail de comparaison critique apparaît dans la lettre de Bartoli envoyée à Vasari le 12 mars 1571 : « Mandovi ancora una altra carta stampatasi qui della rotta de Turchi, che a me par meglio della altra, mandatavi più settimane sono ». Frey, *Nachlass*, vol. 2, document DCCCLXX, p. 656.

<sup>24</sup> Voir le titre de l'exposition *Giorgio Vasari disegnatore e pittore* : « *Istudio, diligenza et amorevole fatica* », A. Cecchi (dir.), *op. cit.*

<sup>25</sup> Frey, *Nachlass*, vol. 2, document DCCCLXV, p. 652, Lettre de Vasari à Borghini du 1<sup>er</sup> mars 1572.

<sup>26</sup> *Ibid.*, document DCCCLII, p. 633. Lettre de Vasari à Francesco de Médicis du 12 janvier 1572. « Et la battaglia navale s'andera adagio ».

<sup>27</sup> Celle-ci désigne la qualité d'exécution rapide de l'œuvre, son caractère souvent non liché, volontairement ou pas ; en mauvaise part, la *prontezza* peut même apparaître comme le signe d'un travail bâclé, qui dénoncerait un manque de sérieux et d'application de la part du peintre. Voir à cet égard les critiques que Vasari adresse justement au peintre dans le passage qu'il lui consacre dans la « Vie de Battista Franco », *Vies*, VIII, p. 368-373.

Tintoret gagne la commande grâce à son habituelle agressivité commerciale, consistant à offrir gratuitement ses services pour assurer sa position : il ne demande qu'un remboursement des frais pour la toile et les couleurs mais fait cadeau de son propre travail<sup>28</sup>. Obtenir cette commande apparaît stratégique pour le peintre et lui permet de gagner une place de choix dans les commandes publiques du palais des Doges. La durée de réalisation de l'œuvre, pendant une petite année (dix mois) en 1572, est plutôt longue, étant donné les standards de rapidité de l'artiste. Dans sa requête de 1574, le peintre signale qu'il a fait poser des modèles vivants pour « tout représenter d'après nature »<sup>29</sup> : cette indication pourrait suggérer que le peintre a cherché à accentuer le caractère véridique de la scène historique, sans recourir massivement au emploi de modèles déjà présents dans le fonds de l'atelier. La *prontezza* habituelle du peintre semble donc tempérées par les exigences documentaires hors norme de la commande de Lépante, toutefois cela reste une hypothèse<sup>30</sup>.

Le choix d'attribuer à Andrea Vicentino la tâche de peindre à nouveau la bataille de Lépante, puisque l'incendie de 1577 avait détruit celle de Tintoret<sup>31</sup>, traduit en revanche le souci de s'adresser à un peintre qui, conformément aux consignes initiales, saura (re)peindre l'événement de Lépante dans « tout son déroulement ». Andrea Michieli, dit Vicentino, est un des meilleurs peintres de la nouvelle génération vénitienne de la fin du siècle et se montre particulièrement habile pour intégrer un contenu informatif et documentaire très précis dans

---

<sup>28</sup> Cf. Lettre de Tintoret au Conseil des Dix en 1574. G. B. Lorenzi, *Monumenti per servire alla storia del Palazzo Ducale di Venezia*, op. cit., p. 391-392. Cette pratique commerciale agressive qu'il avait déjà expérimentée à plusieurs reprises lui a permis de recevoir d'importantes commandes. T. Nichols, *Tintoretto, Tradition and Identity*, op. cit., chap. 3 « Price and patrons », p. 101-147.

<sup>29</sup> « Cavar ogni cosa dal vivo ». Cf. Lettre déjà citée, G.B. Lorenzi, *ibid.*, p. 391. Si Tintoret se vante dans sa missive de n'avoir mis que 10 mois à réaliser la toile, c'est de manière à s'opposer stratégiquement à Titien qui avait mis près de 25 ans à réaliser la bataille pour la salle du Grand Conseil. T. Nichols, *Tintoretto, Tradition and Identity*, op. cit., p. 104. En comparaison avec ses autres commandes rapidement exécutées, par exemple les *Fastes Gonzague*, où il réutilise nombre de poncifs, la réalisation est au contraire plutôt longue. Voir *supra* chapitre 3 et C. Syre (dir.), *The Gonzaga Cycle*, op. cit. La toile est cependant bien plus grande, même si on en ignore les dimensions exactes. Voir *infra*.

<sup>30</sup> Sa requête, *ibid.*, déploie une rhétorique courtisane extrêmement appuyée. Le respect d'une recherche historique pour l'iconographie de la toile n'entraîne pas un assagissement de son style dans la scène de bataille. La *prontezza* caractéristique de la manière du peintre était apparemment bien présente dans le rendu virtuose des effets lumineux liés à l'artillerie et l'impression de tumulte de la scène de combat. Voir C. Ridolfi, *Le Maraviglie dell'arte*, Venise, 1648, p. 35-36, texte en annexe.

<sup>31</sup> Après l'incendie de 1577, Tintoret n'est pas sollicité pour refaire la toile, on imagine que lui redemander d'exécuter à nouveau le même travail, si long et minutieux, alors que toute la décoration des deux salles était à refaire était peu rentable pour l'avancement du nouveau décor et aurait été douloureux pour le peintre, probablement extrêmement déçu de la disparition de sa première toile. La réfection du décor privilégie dans un premier temps la salle du Grand Conseil. La scène de Lépante, dans la salle du Scrutin, est donc mise en attente pendant plus d'une dizaine d'années. La toile d'Andrea Vicentino est d'une datation incertaine : U. Franzoi propose 1595-1605 (*Storia e leggenda*, op. cit., p. 346-347) mais G. Tagliaferro indique plutôt une réalisation avant 1600. G. Tagliaferro, « Andrea Michieli », Notice *DBI*, volume 74 (2010).



une scénographie complexe<sup>32</sup>. Rodolfo Pallucchini le définit comme « un des peintres narratifs les plus valables de son temps, au point de se spécialiser dans le célébratif-documentaire »<sup>33</sup>. L'invention par le critique italien de la catégorie inédite de la peinture « célébrative-documentaire » montre bien que la peinture de l'histoire subit en cette fin du XVI<sup>e</sup> siècle une inflexion documentaire : le spectateur ne se satisfait plus d'une description du fait d'arme qui ne chercherait pas à être rigoureuse et précise<sup>34</sup>. La qualité historique demandée à l'artiste met en avant les valeurs de travail et d'application, qui caractérisent l'art de Vicentino, dont les toiles sont « conçues avec labeur »<sup>35</sup>, au bon sens du terme. Sa manière, érudite et précise sans être pesante ou sèche, est une habile synthèse entre une narration claire et pourtant riche de multiples détails factuels (portraits, topographie, costumes...).

### C. Une technicité propre à la scène de bataille navale ?

L'infléchissement des qualités du peintre vers le rendu diligent et précis de l'action militaire tient donc à la renommée de la bataille de Lépante mais est peut-être encore renforcé par la spécificité de la scène de combat naval, que les peintres et les commanditaires envisagent différemment des peintures de guerre terrestre<sup>36</sup>. Deux textes de Vasari et de Lomazzo consacrés à la bataille sur mer pointent la singularité des enjeux visuels des combats maritimes<sup>37</sup>. Plus rare que la scène terrestre, la bataille navale apparaît, d'après ces textes, beaucoup plus technique et constitue pour les peintres un véritable tour de force pictural : l'enthousiasme de

---

<sup>32</sup> Voir R. Pallucchini, *La Pittura veneziana del Seicento*, 2 vol., Milan, Alfieri, 1981, vol. 1, p. 37-41 et G. Tagliaferro « Andrea Michieli », *DBI, op. cit.* En se faisant connaître à partir de 1580 en participant activement à la création des grandes scènes historiques du décor des salles du Grand Conseil et du Scrutin, il est reconnu pour son savoir-faire dans le rendu d'événement historiques, anciens ou bien récents. Il reçoit en 1593 la commande de *La Visite d'Henri III de France à Venise en 1574* (salle des Quatre Portes) : cette nouvelle toile gigantesque (un peu moins de 8 m de long) représente fidèlement de nombreux aspects de cet événement politique important pour la Sérénissime qui recherchait alors l'alliance française. E. Korsch, *Bilder der Macht. Venezianische Repräsentationsstrategien beim Staatsbesuch Heinrichs III. (1574)*, Berlin, Akademie Verlag, 2013, p. 140-154.

<sup>33</sup> R. Pallucchini, *ibid.*, vol. 1, p. 39 « Uno dei pittori narrativi più validi del suo tempo, tanto da specializzarsi nel documentario celebrativo ».

<sup>34</sup> Les traités de peinture insistent davantage sur la notion de « vérité historique » du costume militaire et sur la question de la véridicité du détail. Par exemple, G.P. Lomazzo, *Trattato della pittura*, chap. XXVIII, le costume militaire dans les batailles terrestres ; même genre de réflexion chez G. A. Gilio, *Dialogo nel quale si ragiona deli errori e degli abusi de' pittori circa l'istorie, op. cit.*, Camerino, 1564, p. 52.

<sup>35</sup> R. Pallucchini, *La Pittura veneziana del Seicento, op. cit.*, vol. 1, p. 41. « (pittura) elaborata faticosamente ».

<sup>36</sup> La plus grande rareté du sujet par rapport à la guerre terrestre, plus fréquente et plus proche, prive les peintres de la possibilité de recourir à des modèles iconographiques déjà éprouvés. Elle exige du peintre l'invention d'un répertoire iconographique nouveau.

<sup>37</sup> Voir annexe. Vasari, *Vies*, « Vie de Bellini » et G.P. Lomazzo, *Trattato della pittura*, chap. XXX. *Composizioni delle battaglie navali*. L'éventuelle spécificité matérielle mais aussi esthétique de la bataille navale serait un point à approfondir car le texte prône une représentation navale à la fois plus technique et plus violente par rapport aux scènes terrestres.

Vasari pour la *Bataille navale de Punta Salvore*, peinte dans les années 1470-1480 par Gentile Bellini dans la salle du Grand Conseil du palais des Doges<sup>38</sup>, en est la preuve. C'est à cette œuvre navale que le peintre dédie une des plus longues descriptions de bataille des *Vies*, l'une des plus animées :

« L'invention semble encore plus riche dans une bataille navale qui suit ; le nombre de galères qui combattent et d'hommes y est proprement incroyable. Gentile s'y montre aussi compétent dans la science des batailles navales que dans le domaine de la peinture. Le nombre des galères enchevêtrées dans la bataille, les hommes qui se battent, les barques vues en un exact raccourci perspectif, la belle ordonnance du combat, la fureur, la violence des soldats, la façon dont ils se défendent et frappent, leurs différentes manières de mourir, le sillage creusé dans l'eau par les galères, le mouvement confus des vagues, l'armement varié des navires, toute cette diversité atteste le génie de Gentile, sa maîtrise, son invention, son jugement. Chaque détail est parfait et l'ensemble également. »<sup>39</sup>

L'*ekphrasis* insiste sur l'émerveillement descriptif et matériel produit par la scène navale : la vue en perspective des navires, le traitement du milieu marin, les équipements militaires maritimes sont autant de traits qui fascinent Vasari. Ils requièrent de la part du peintre une recherche documentaire et une minutie d'exécution extrêmes, qui dépassent la difficulté de peindre une scène terrestre. Sansovino, qui décrit également la toile, est de même admiratif de la patience et la diligence du peintre, qui aurait mis onze ans à réaliser une composition d'une incroyable richesse<sup>40</sup>.

---

<sup>38</sup> Gentile se voit confier en 1474 la fonction de restaurer des scènes dégradées dans la salle du Grand Conseil. Après l'incendie de 1577, le même sujet de la *Bataille de Punta Salvore* est peint à nouveau par Domenico Tintoretto qui conserve peut-être dans sa toile une échelle narrative proche de la toile de son prédécesseur. Les personnages sont bien moins monumentaux que dans les autres scènes de D. Tintoretto.

<sup>39</sup> Voir annexe. « Se bene pare che in quell'altra, dove si rappresenta una battaglia navale, sia più invenzione, per esservi un numero infinito di galee, che combattono et una quantità d'uomini incredibile, et insomma per vedervisi ch'e' mostrò di non intendere meno le guera marittime che le cose della pittura. E certo l'ave fatto Gentile in questa opera numero di galèe nella battaglia intrigate, soldati che combattono, barche in prospettiva diminuite con ragione, bella ordinanza nel combattere, il furore, la forza, la difesa, il ferire de' soldati, diverse maniere di morire, il fendere dell'acqua che fanno le galèe, la confusione dell'onde, e tutte le sorti d'armamenti marittimi ; e certo dico, non mostra l'aver fatto tanta diversità di cose se non il grande animo di Gentile, l'artificio, l'invenzione, et il giudizio, essendo ciascuna cosa da per sé benissimo fatto e parimente tutto il composto insieme. » Vasari, *Les Vies*, IV, p. 162.

<sup>40</sup> Francesco Sansovino insiste sur la durée de la réalisation de la toile comme gage de sa qualité iconographique : « Nel tredicesimo [quadro] era diligentemente esemplata la battaglia navale del Principe con Othone, nella qual si scorgeva la *gran patientia* di quel Pittore nel conflitto. Percioche esprimendo l'intrecciamento delle galee, la furia de combattenti, et la vittoria ottenuta, mostrava altrui quel fatto con maravigliosa eccellenza. E fu opera di

La difficulté figurative de la bataille navale, que ces textes mettent en évidence, s'explique en partie par les formes de la guerre maritime au Moyen Âge et à la Renaissance, caractérisée par les combats entre des galères<sup>41</sup> : navires plats et ouverts, laissant donc le pont visible, avec sur leurs flancs l'éventail des rames (parfois jusqu'à une trentaine de chaque côté). Les galères apparaissent comme un type de bateau particulièrement complexe à représenter : par rapport à un navire rond, plus ramassé et moins exposé, elles multiplient les détails à peindre, impossibles à évincer sans simplifier grossièrement le navire<sup>42</sup>.

Lomazzo commence le passage de son traité artistique consacré aux batailles navales par une exhortation à « considérer en premier lieu la façon dont sont faits des navires, leur richesse et leur forme, (...) et en plus des ornements des navires, leurs équipements militaires »<sup>43</sup>. Avec l'introduction de la scène en perspective, la représentation de la scène navale se complique encore : l'enchevêtrement des bateaux demande de disposer « les barques (...) en un exact raccourci perspectif » et de renouveler les procédés de disposition spatiale que les peintres médiévaux avaient utilisés afin de représenter clairement l'action maritime<sup>44</sup>.

Enfin, le balancement entre le détail (*ciascuna cosa da per se*) et le tout (*tutto il composto insieme*) sur lequel Vasari termine sa description, rappelle directement les textes qu'on vient d'évoquer pour les commandes au sujet de Lépante : cette insistance sur la dualité des échelles mises en jeu dans la représentation pourrait pointer vers une spécificité de la scène navale. L'alliance entre vue d'ensemble et vue rapprochée insiste sur les conditions contemporaines de la guerre navale : à la Renaissance, l'affrontement individuel, qui intervient au moment de l'abordage, est encore décisif dans les combats maritimes. Ce n'est qu'à la fin

---

Gian Bellino, et si dice che stette su quel lavoro, undici anni ». F. Sansovino, *Venetia, città nobilissima*, op. cit., f°128v.

<sup>41</sup> Sur la guerre navale à la Renaissance, voir F. Cardini, *La culture de la guerre*, op. cit., p. 284-317 « Un aperçu de la guerre navale » ; J. Glete, *Warfare at sea 1500-1650, Maritime conflicts and the transformation of Europe*, Londres, Routledge, 2000. Sur la spécificité intellectuelle de la guerre maritime, H. Coutau-Bégarie, « L'émergence d'une pensée navale en Europe au XVI<sup>e</sup> siècle et au début du XVII<sup>e</sup> siècle », dans *L'évolution de la pensée navale*, H. Coutau-Bégarie (dir.), vol. 4, Paris, Institut de stratégie comparée, 1994, p. 13-35 et F. Botti, « Sur la pensée navale italienne au XVI<sup>e</sup> siècle », dans *L'évolution de la pensée navale*, H. Coutau-Bégarie (dir.), vol. 8, Paris, Institut de stratégie comparée, 2007, p. 17-50 et l'ouvrage classique d'E. Concina, *Navis. Umanesimo sul mare, 1470-1740*, Turin, Einaudi, 1990.

<sup>42</sup> Un navire plus ramassé et plus compact, comme le galion, est plus aisé à représenté, car moins ouvert et étendu que la galère. Sur les galères, voir A. Konstam, *Renaissance War Galley 1470-1590*, Londres, Osprey, 2002.

<sup>43</sup> « Considerare la maniera delle navi, e la ricchezza e forma loro (...) ; et, oltre gli ornamenti delle navi, i suoi apparati bellici. ». G.P. Lomazzo, *Trattato della pittura*, op. cit., XXX. *Composizioni delle battaglie navali*. Voir annexe.

<sup>44</sup> La simplification de l'action pouvait reposer sur un étagement des navires présentés face-à-face, parallèlement au plan de la représentation, comme l'avait fait Spinello Aretino dans la Sala di Balia du palais communal de Sienne : la disposition des navires, opposés un à un, rendait de manière efficace mais schématique l'affrontement. La reddition d'Othon au doge vénitien y était privilégiée grâce à la vue rapprochée par rapport à la représentation d'ensemble du combat naval. Cf. L. Galoppini, « Un'immaginaria battaglia di galee », dans *Guerra e guerrieri nella Toscana medievale*, F. Cardini et M. Tangheroni (dir.), Florence, Edifir, 1989, p. 51-70.

du siècle, que les combats sur mer se feront uniquement à distance à l'aide de l'artillerie<sup>45</sup>. La nécessité pour les peintres d'articuler l'affrontement des navires entre eux et le combat de plus petite échelle, entre les équipages, renvoie probablement à la nécessité de montrer ces deux dimensions du combat naval. Si dans toute scène de bataille, le peintre doit négocier un équilibre entre l'individu et le groupe, la bataille navale suppose la distinction supplémentaire d'un niveau intermédiaire, celui du navire, qui forme une unité monumentale supérieure à l'individu, et pourtant accessoire au sein de l'ensemble de la flotte.

Au terme de l'analyse de ces commandes, l'expression frappante de Vasari à propos de Lépante – « le plus incroyable fouillis que j'aie jamais peint »<sup>46</sup> – apparaît à prendre au pied de la lettre : la bataille navale impose ses contraintes particulières, de contenu et d'échelle qui gênent d'avance la mise en scène de l'histoire. À travers deux études monographiques successives, consacrée à Vasari puis à Andrea Vicentino, puisqu'on peut plus difficilement parler de l'œuvre disparue de Tintoret, on étudiera comment les deux artistes ont tenté de se montrer « aussi compétent dans la science des batailles navales que dans le domaine de la peinture »<sup>47</sup> en élaborant une grande peinture d'histoire contemporaine.

## **2. Vasari à la *Sala Regia* : la tentative d'une « grande maniera » documentaire**

Comme le rappelle Iris Wenderholm, « dans le palais du Vatican, il n'avait auparavant jamais été fait de représentation d'un événement contemporain », celle-ci posait « une difficulté artistique et conceptuelle considérable (...) car il s'agissait de figurer un événement récent dans le cadre de la représentation papale et des limites du décorum »<sup>48</sup>.

---

<sup>45</sup> Les navires seront majoritairement des vaisseaux ronds. Le passage de l'ère de la rame à celle de la voile se fait au moment de l'expédition de l'Invincible Armada (1588-1589). La domination des galères est également liée à la concentration des conflits maritimes en Méditerranée jusqu'à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle. La mondialisation des guerres maritimes et leur déplacement sur les océans contribuent ensuite de manière décisive au déclin des galères, inadaptées pour cet environnement.

<sup>46</sup> « È il maggior intrigo di cosa che io facessi mai. Spero con la grazia del Signor Dio (...) che mi darà grazia che io ne conseguero la medesima vittoria con pennegli, che i Christiani con l'arme ». Frey, *Nachlass*, vol. 2, document DCCCLXIII, 23 février 1572, p. 647-649, citation p. 648. Pour une pleine acception de la métaphore du pinceau comme arme, voir *infra*, chap. 7.

<sup>47</sup> Vasari, *Les Vies*, IV, p. 162. « [Bellini] mostrò di non intendere meno le guera marittime che le cose della pittura ».

<sup>48</sup> I. Wenderholm, « Sieg mit den Pinseln. Giorgio Vasaris *Schlacht von Lepanto* », dans *Bilder machen Geschichte. Historische Ereignisse im Gedächtnis der Kunst*, U. Fleckner (dir.), Berlin, De Gruyter, 2014, p. 113-126 : « In der Tat war die Darstellung eines tagesaktuellen Geschehens im Bereich des Vatikanischen Palastes bisher nicht vorgekommen », ce qui posait « eine beträchtliche künstlerische und konzeptionelle Schwierigkeit :

La commande de Lépante montre une expérimentation figurative intéressante de la part du peintre arétin, entre description militaire et allégorie, qui tend à remplir les deux ambitions de documentation et de célébration qu'on lui a confiées<sup>49</sup>. Si Vasari livre l'œuvre la « plus travaillée » (*più studiata*) qu'il ait jamais réalisée<sup>50</sup>, le récit de l'action devient largement unformatif et ne porte plus à lui seul l'interprétation de l'événement. Le développement d'un appareil allégorique intense, adjacent à la scène militaire elle-même, et complémentaire avec le récit documentaire de l'histoire contemporaine, a alors une double fonction : il permet au peintre de donner à la scène l'orientation idéologique que son caractère descriptif lui a fait perdre ; elle permet également au peintre de revendiquer la noblesse de son art en montrant une réflexion sur l'interprétation de la scène, menacée par la réduction du récit à une description du fait d'arme.

## **A. Trois scènes complémentaires : exhaustivité narrative et vision politique**

### **1) Un programme en trois temps : un choix politique et documentaire**

Avant de rentrer dans l'analyse des scènes, il convient d'en analyser la structure narrative : en effet, la célébration papale de la bataille ne se focalise pas sur la scène unique de l'affrontement mais se développe en trois temps, qui permettent de donner une vision documentaire précise de l'expédition chrétienne et une interprétation politique mettant en valeur l'action de Pie V. Comme l'explique Vasari dans une longue lettre à Francesco de

---

die Darstellung eines rezenten Geschehens im Rahmen von päpstlicher Repräsentation und in den Grenzen des decorum », p. 117. L'étude de référence sur la salle est celle d'A. Böck, *Die Sala Regia im Vatikan als Beispiel der Selbstdarstellung des Papsttums in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts*, Hildesheim, Olms, 1997, part. p. 75-83 sur Lépante.

<sup>49</sup> Sur les deux fresques de Vasari, réflexions complémentaires à l'étude de A. Böck dans les articles décisifs de R. Scorza, « Vasari's Lepanto frescoes », *op. cit.* et I. Wenderholm, « Sieg mit den Pinseln », *op. cit.*, p. 113-126. Nous prolongeons ici leurs réflexions. Voir également trois articles de J. de Jong, « Papal History and historical Invenzione : Vasari's Frescoes in the Sala Regia », dans *Vasari's Florence. Artists, Literati at the Medicean Court*, P. Jacks (dir.), Cambridge, Cambridge University Press, 1998, p. 220-237 ; « The painted decoration of the Sala Regia in the Vatican. Intention and reception », dans *Functions and decorations. Art and ritual at the Vatican Palace in the Middle Ages and the Renaissance*, T. Weddigen *et al.* (dir), Turnhout, Brepols, 2003, p. 153-168 et « Intended effects and undesirable responses. Political propaganda in Sixteenth-century monumental painting in Italy », dans *Selling and rejecting politics in early modern Europe*, M. Gosman et J. Koopmans (dir.), Louvain, Peeters, 2007, p. 47-58. Voir également L. Partridge et R. Starn, « Triumphalism and the Sala Regia in the Vatican », 'All the world is a stage'. *Art and Pageantry in the Renaissance and baroque*, B. Wisch et S. Munshower (dir.), 2 vol., vol. 1. *Triumphal celebrations and the rituals of statecraft*, University Park, Pennsylvania State University, 1990, p. 22-81.

<sup>50</sup> Frey, *Nachlass*, vol. 2, p. 676. Document DCCCLXXXVI : lettre de Vasari du 2 mai 1572 au prince François de Médicis : « la battaglia de'Turchi l'ho finita di dipignere in fresco, et è la miglior cosa che io facessi mai et la maggior et più studiata. Sua Santità sen' à portato seco le speranze delle mie fatiche, ma ci resterà la fama di Giorgio per secoli d'anni, et così sene porti il vento la vanità et le fatiche nostre ! »

Médicis le 23 février 1572<sup>51</sup>, la célébration de la bataille de Lépante se composait de trois scènes : la remise de l'étendard de la Ligue à don Juan d'Autriche **fig.251** (jamais réalisée)<sup>52</sup>, une vue des deux flottes en ordre de bataille au matin du 7 octobre **fig.249** et enfin, la bataille elle-même **fig.250**. Sensible à une volonté croissante de documentation du spectateur, le cycle, composé de trois scènes complémentaires, répond bien aux questions : qui ? où ? et surtout comment ? Le schéma narratif en trois temps révèle déjà une inflexion documentaire originale dans le choix des sujets représentés même s'il permet surtout au pape de donner un récit orienté de la campagne de 1571 en insistant sur l'idée de la Ligue, unifiée grâce à son action.

La première scène, jamais réalisée mais dont on connaît un projet de dessin, a souvent été moins commentée alors qu'elle était importante pour la cohérence globale du décor **fig.251** : la scène envisagée par Vasari devait montrer le pape Pie V remettant l'étendard de la flotte à Don Juan. Le peintre situait de manière implicite la scène à Rome, ce qui n'était pas sans contredire la réalité historique, puisque ce fut le cardinal Granvelle qui remit l'étendard au nom du pape à Don Juan dans la basilique Santa Chiara à Naples en août 1571. Malgré l'apparence d'une scène prise sur le vif, le premier compartiment devait donc associer des personnes qui n'avaient jamais été physiquement réunies : il s'agissait pour le peintre de présenter un portrait de groupe idéal rassemblant les protagonistes principaux de l'événement, tant sur le plan politique que militaire<sup>53</sup>. De manière fictive, la scène de l'étendard donnait une information complète sur la création de la Ligue et y réaffirmait le rôle personnel du Pape comme son principal promoteur<sup>54</sup>. Si Pie V n'a pas remis l'étendard en personne, c'est bien lui qui avait symboliquement armé la Ligue en lui donnant naissance. La présence à ses côtés des portraits des deux autres membres de l'alliance chrétienne, Philippe II d'Espagne et le doge Mocenigo

---

<sup>51</sup> *Ibid.*, lettre DCCCLXIII, p. 647-648. Lettre reproduite en annexe.

<sup>52</sup> Cette suite d'épisodes est aujourd'hui inachevée puisque dès la mort de Pie V, son successeur Grégoire XIII supprima la scène de remise de l'étendard pour la remplacer par l'épisode de *L'Excommunication de Frédéric II* qui souligne mieux la primauté du pouvoir spirituel sur le temporel. Elle permettait surtout à Grégoire XIII de densifier le nombre d'épisodes impliquant des prédécesseurs portant le même nom que lui, procédé fréquent dans l'iconographie papale depuis la salle de l'Incendie du Bourg, où Léon III et IV jouent comme types de Léon X. Cf. A. Böck, *Die Sala Regia im Vatikan*, op. cit., p. 83 ss.

<sup>53</sup> Les scènes de remise de l'étendard apparaissent plus généralement dans la commande privée et sont représentées pour les capitaines qui ont l'honneur de se voir déléguer l'autorité militaire pour la campagne. cf. *supra*, chap. 3. Il est plus rare qu'elle soit représentée dans un décor commandé par l'instance politique qui le leur confère. Étant donné la nature spirituelle du pouvoir du pape, on peut faire l'hypothèse que cette scène remplace les scènes de conception de la guerre, qu'on trouve chez les princes (ex : *Cosme I<sup>er</sup> préparant la guerre de Sienne*). Ne prenant pas part au combat ni même à sa conception tactique, l'action personnelle du souverain pontife ne peut être montrée que par la scène de remise de l'étendard. Le motif comprend également l'idée de la bénédiction de la flotte.

<sup>54</sup> On peut d'ailleurs penser que c'est à cause de cette personnalisation de l'iconographie de la scène autour de la personne de Pie V, que son successeur Grégoire XIII a finalement renoncé à cette première fresque au profit d'un autre sujet.

(absents puisque respectivement en Espagne et à Venise), transformait la scène initiale en une incarnation historique de la Ligue, avec la coprésence symbolique des trois chefs d'État.

Préambule politique, ce premier épisode fonctionnait comme une galerie de portraits, comme Vasari savait le faire dans ses scènes historiques<sup>55</sup> : outre les trois souverains, les trois principaux généraux de la bataille devaient y être présentés<sup>56</sup>. L'insertion d'un portrait de Sebastiano Venier, commandant de la flotte vénitienne qui, à l'époque, était déjà en Grèce, complétait la série des trois plus importants chefs militaires de la flotte chrétienne avec Don Juan, Marcantonio Colonna<sup>57</sup>. La représentation individualisée des personnages majeurs de l'expédition dans le camp chrétien offrait au spectateur une information complète sur les principaux protagonistes de l'expédition, répondant à cette « personnalisation de l'actualité »<sup>58</sup>, dont Johann Petitjean a souligné la prégnance au XVI<sup>e</sup> siècle. Vasari devait à cet égard anticiper qu'aucun portrait n'apparaîtrait dans les deux scènes suivantes consacrées à la bataille, où les événements sont vus de loin<sup>59</sup> : c'est au spectateur de replacer, par association mentale, les trois capitaines chrétiens à leur place dans la bataille, étant donné que Vasari localise précisément les navires dans les scènes suivantes.

Le dédoublement de la bataille avec sa préparation et son déroulement répond à la demande informative accrue alimentée par les feuilles d'actualité, écrites et illustrées **fig.252-254**<sup>60</sup>. On l'a vu, celles-ci étaient partagées entre représentation de l'ordre de bataille et celle du moment du combat<sup>61</sup>. La reprise de cette division de la *giornata* du 7 octobre en deux scènes, l'ordre de bataille des flottes **fig.249** et le combat **fig.250**, trahit une influence croissante des formes documentaires graphiques et un accroissement, chez le commanditaire et les spectateurs, d'une connaissance factuelle de l'événement. Cette double scène traduit l'ampleur de l'opération militaire : l'historien vénitien Paolo Paruta dit qu'« il ne semblait pas qu'il y avait

---

<sup>55</sup> Un exemple célèbre en est le *Couronnement de Charles Quint à Bologne* au Palazzo Vecchio.

<sup>56</sup> Pourquoi avoir rajouté le personnage de Venier sinon parce que Vasari pense que le spectateur *doit* avoir un portrait de chacun des principaux commandants au sein du cycle ?

<sup>57</sup> Selon la lettre de Vasari du 23 février 1572, la scène associait de nombreux portraits : Philippe II et le doge Alvise Mocenigo, Marcantonio Colonna et Sebastiano Venier, mais encore les cardinaux Alexandre de Médicis et Girolamo Simoncello, ainsi que Michele Bonelli, le neveu du pape. Frey, *Nachlass*, vol. 2, document DCCCLXIII, p. 647-648. Cf. annexe.

<sup>58</sup> J. Petitjean, *L'intelligence des choses : une histoire de l'information*, op. cit., p. 128.

<sup>59</sup> Andrea Vicentino, grâce à l'adoption d'une échelle médiane, pourra placer les portraits des capitaines au sein même de l'image de bataille. Cf. *infra*.

<sup>60</sup> Cette division de la bataille en deux temps permet également de respecter l'unité temporelle propre à chaque moment, alors que certains *avvisi* tendaient à fusionner dans la même image informative le début et la fin de la *giornata* du 7 octobre.

<sup>61</sup> Voir *supra*, chapitre 6.

une bataille navale, mais plusieurs »<sup>62</sup>. Si la décomposition en deux temps de la bataille rend justice au gigantisme militaire de l'événement, elle témoigne également d'une technicisation de l'appréhension de la bataille car le dédoublement narratif permet de préciser et de clarifier l'information sur l'événement<sup>63</sup> : la compréhension didactique du fait d'arme s'appuie sur la complémentarité entre la scène de l'ordre de combat et la bataille qui suit. De l'une à l'autre, le spectateur peut comparer et comprendre les mouvements de chaque partie de la flotte dans le combat à partir de son dispositif initial.

L'idée même d'une scène consacrée à *l'ordine della battaglia* **fig.249** consacre l'influence des *avvisi*, cependant son traitement iconographique montre que le motif est moins militaire que politique : Vasari insiste moins sur l'ordre de combat de la flotte, marqué par sa tripartition tactique, que sur son unité. Tandis que la plupart des gravures d'information insistaient sur la disposition spatiale des différentes ailes et des différents chefs **fig.252-254**, Vasari en unifiant la flotte selon un alignement continu suggère la puissance de l'armée chrétienne réunie par le pape. La division de la flotte chrétienne est discrètement indiquée par la variation des étendards (jaune, bleu et vert selon les ailes)<sup>64</sup>. Vasari présente donc plutôt une revue militaire des forces en présence, la *mostra*<sup>65</sup>, qui met l'accent sur l'exhibition des forces. En suggérant une égalité numérique des flottes – on sait qu'en réalité, les navires chrétiens étaient moins nombreux que les vaisseaux turcs – Vasari ne se place pas sur un terrain purement documentaire, mais valorise l'efficacité militaire d'une alliance chrétienne. La seconde scène doit conforter les alliés dans leur choix de se rassembler et promeut la poursuite de cette alliance, en laissant planer l'idée que la puissance turque est de taille à pouvoir abattre chaque puissance indépendamment. Modifiant les modèles gravés des *avvisi* dans un sens directement politique, Vasari transforme la figuration informative de l'ordre de bataille en une revue militante des troupes rassemblées grâce à la volonté de Pie V.

---

<sup>62</sup>« Non una, ma molte battaglie navali parevano ». P. Paruta, *Storia della guerra di Cipro*, publié en 1599, consulté dans édition siennoise de 1827, citation issue du livre II, p. 284.

<sup>63</sup> La décomposition renforce la crédibilité descriptive de l'ensemble en démultipliant et en clarifiant les informations qu'il présente : elle jette le doute sur une représentation unique de l'action qui prétendrait synthétiser toute l'action en une seule scène.

<sup>64</sup> Grâce à l'angle de vue adopté par le peintre, le mât de chacune des galéasses touche celle placée un peu plus en profondeur, suggérant l'idée d'unité de la flotte. Aucun navire ne forme une unité solitaire. Seul l'espacement irrégulier des galéasses, placées par paire devant chaque segment de l'alignement permet de deviner la tripartition de la flotte chrétienne, confirmée par le détail authentique des variations de couleurs des étendards R.Scorza, « Vasari's Lepanto frescoes », *op. cit.*, p. 159.

<sup>65</sup> En ancien français la « monstre » de l'armée. Certains commentateurs de la fresque ont pensé de manière erronée mais significative qu'il s'agissait de la revue des troupes à Messine. R. Scorza, *ibid.*, p. 152.



## 2) Le dialogue avec les formes documentaires : *La vue des flottes en ordre de bataille*

Dans la *Vue des flottes en ordre de combat*<sup>66</sup> **fig.249**, le motif de la carte géographique de la Grèce et celui de la disposition schématique des armées sont représentatifs des tensions que subit la peinture d'histoire suite à la progression des formes documentaires diffusées par les médias contemporains **fig.255**. Si le peintre prend désormais en compte cartes et schémas tactiques, Vasari tente de négocier l'adaptation de ces formes informatives hétérogènes dans le cadre d'une grande scène de peinture : Comme l'a déjà noté Christina Strunck, il n'adopte pas entièrement le « registre documentaire des *avvisi* »<sup>67</sup> mais insère leur contenu informatif dans la forme de la grande peinture, en organisant le récit militaire comme une histoire dans un espace unifié à partir du point de vue du spectateur<sup>68</sup>. De plus, le premier plan comporte également une série d'allégories. La scène historique réunit alors trois régimes iconographiques différents : les personnages allégoriques du premier plan, la vue perspective déployée dans la partie supérieure et une carte de la Grèce au premier plan de l'ensemble. Conscient de l'hétérogénéité de nature et de fonction de ces registres, Vasari tente de les articuler en jouant sur une division implicite des espaces narratifs de la fresque et en créant des relations entre eux de façon à éviter un effet aride de juxtaposition.

### La carte et son cadre : Vasari face à l'hétérogénéité des régimes de l'image

L'insertion d'une carte de la Grèce **fig.255**, en position centrale au premier plan de la fresque, marque la prégnance nouvelle du registre documentaire dans la scène d'histoire. La nature purement descriptive du document et sa vision orthogonale de la région pose le problème de son intégration visuelle et sémantique dans le dispositif perspectif de la scène narrative. Vasari fait alors appel à sa maîtrise savante des dispositifs réflexifs d'encadrement, fréquents dans les décors maniéristes<sup>69</sup> : Vasari présente la carte dans un édicule-cadre orné, surmonté

---

<sup>66</sup> Vasari en parle comme de l'« *apparato delle galee (...) in ordine da voler combattere* ». Frey, *Nachlass*, vol. 2, document DCCCLXIII, lettre du 23 février 1572 de Vasari à Francesco de Médicis, p. 647. Le terme-même d'*ordine* dénonce bien l'apparition de la question tactique purement militaire, même si l'alignement des flottes rapproche également cet ordre de la revue. Le motif est bien technicisé par rapport à des scènes de bénédiction de la flotte, fréquentes dans l'iconographie papale (ex : à Caprarola, antichambre du Concile : *Paul III bénit les flottes avant l'expédition de Tunis en 1535* puis *Bénédiction de la flotte avant les batailles contre les Turcs de 1538*).

<sup>67</sup> « The documentary mode of the *avvisi* », C. Strunck, « The barbarous and noble enemy », *op. cit.*, p. 223.

<sup>68</sup> S. Alpers, *L'art de dépeindre*, *op. cit.*, p. 67-136.

<sup>69</sup> P. Morel, « Fonction des systèmes décoratifs et de l'ornement dans l'*invenzione* maniériste », dans *Programme et invention dans l'art de la Renaissance*, M. Hochmann et al. (dir.), *op. cit.*, p. 285-306.

d'un médaillon portant la mention *Graecia*<sup>70</sup>, qui l'isole et la met en valeur. L'édicule cartographique est conçu en analogie avec le gigantesque cadre de stuc (bien antérieur, puisqué réalisé à la fin des années 1540 par Daniele da Volterra) dans lequel la scène peinte est présentée<sup>71</sup>. La reprise, à l'échelle réduite, des mêmes décors de volutes et de guirlandes avec le même jeu chromatique entre l'or et le blanc, assimile avec intelligence le cadre de la carte à une réduction précieuse de l'encadrement global de la représentation **fig.256**. Les *putti* qui entourent la carte entrent en écho avec les *ignudi* de stuc qui surmontent les compartiments pariétaux de la *Sala Regia*<sup>72</sup>. L'analogie est enfin complétée par la symétrie des postures entre les deux *putti* peints qui tiennent latéralement la carte et son édicule et les atlantes de stuc debout sur les dessus de portes qui flanquent la fresque. Cette ressemblance structurelle entre les deux niveaux figuratifs, par-delà les différences de médiums, assure une unité organique à ces éléments hétérogènes associés au sein de la même scène.

Outre cette analogie, Vasari organise également la transition fluide entre le premier plan allégorique et la scène perspective grâce aux personnages allégoriques du premier plan. Le premier *putto* placé devant la carte et tenant un compas et une équerre est employé comme admoniteur : regardant directement le spectateur, il l'invite à considérer la carte de la Grèce, préliminaire à une bonne situation de la bataille. La chorographie de la région permet une appréciation géographique globale du conflit, où le lieu précis de la bataille est indiqué par une croix blanche<sup>73</sup>. Habilement, les deux autres *putti*, placés de façon symétrique de part et d'autre de la carte, lèvent le regard vers le haut, assurant une transition du regard de la frontalité de la carte vers la perspective de la scène historiée : les côtes grecques visibles sur la carte se

<sup>70</sup> Vasari prend soin de cantonner l'écrit, qui pourrait rompre l'illusion mimétique, à une position crédible en le transformant en inscription portée sur le médaillon central de l'édicule cartographique. Sur l'écrit dans la peinture : S. Alpers, *L'art de dépeindre, op. cit.*, p. 291-366 « Regarder les mots » et E. Hénin, *Ceci est un bœuf, la querelle des inscriptions dans la peinture*, Turnhout, Brepols, 2013.

<sup>71</sup> Les photographies de la fresque toujours cadrée uniquement sur la scène peinte font perdre certains effets iconographiques liés à l'inscription de la fresque dans son environnement architectural. La juxtaposition des trois registres iconographique paraît plus maladroite, car le peintre se repose en partie sur l'effet global de la scène dans l'espace de la salle pour construire la cohérence visuelle de sa représentation, effectivement hétérogène.

<sup>72</sup> Les deux *putti* peints qui tiennent latéralement la carte font écho aux atlantes de stuc debout sur les dessus de portes qui flanquent la fresque ; les deux figures peintes de *putti* sculptés surmontant le cadre de l'édicule cartographique rentrent pour leur part en résonance avec les grands *ignudi* ailés, assis sur les volutes de stuc ou bien sur les rampants des frontons brisés qui terminent le cadre d'ensemble. Sur ces personnages, voir les recherches en cours de N. Cordon, *L'utilisation du stuc en très haut relief dans les systèmes décoratifs à Rome à l'époque maniériste* (Paris I).

<sup>73</sup> Le motif de la croix inscrit le lieu de la bataille sur la carte en rappelant l'enjeu idéologique de la victoire : ce symbole et sa fonction sont ressentis fortement par les spectateurs puisque le motif a été plusieurs fois entouré par des incisions faites dans la fresque. Le graffiti est ici tant une aide visuelle pour aider à localiser la bataille sur la carte qu'un acte dévotionnel par lequel on s'associe à la victoire. Voir les réflexions de C. Guichard, *Graffiti. Inscrire son nom à Rome, (XVI<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> s.), op. cit.*

retrouvent dans la partie supérieure de la scène, construisant un effet de zoom sur l'action<sup>74</sup>. Cette transition entre le registre planimétrique de la carte et la vue en perspective est encore facilitée par le traitement dynamique des allégories turques<sup>75</sup> : les personnifications de la Mort (le squelette) et de la Peur (le jeune homme terrifié) **fig.249** se rejettent violemment en arrière, le regard effrayé devant la flotte chrétienne, et accentuent par leur mouvement oblique la transition du premier plan allégorique et cartographique à la scène historiée.

L'irruption de la carte géographique dans l'image artistique affirme la qualité véridique du contenu de la composition<sup>76</sup> : le *putto* à genoux devant l'édicule, muni d'un compas et d'une équerre, qui renvoie à la nature mathématique de la carte, souligne le caractère scientifique du document dont Vasari espère en partie transférer le prestige symbolique à sa propre fresque, présentée comme authentique. Le jeu de similitude entre le petit cadre peint de l'édicule cartographique, présenté au spectateur par les trois putti du premier plan et le vrai cadre en stuc de la fresque entière, flanqué de grands *ignudi* et d'atlantes de stuc, tend même à faire de la fresque de Vasari, un représentation informative et objective, qui s'affiche en théorie, comme le résultat scientifique d'une image conçue au compas et à l'équerre.

### **L'alignement parfait des flottes : motif polysémique**

La construction d'une aura d'objectivité de la fresque grâce à la carte du premier plan laisse place au second plan de la fresque à un paysage vu à vol d'oiseau des côtes du golfe de Lépante où se dessine l'alignement parfait et continu des deux armées, présentée en fonction d'un point de vue perspectif unique, marqué par un point de fuite central **fig.249 et 257**. Rarement commenté précisément, ce dispositif spatial et visuel original est d'une simplicité trompeuse : la présentation des flottes témoigne d'un effort de la part du peintre pour dépasser le registre informatif de l'*avviso* pour construire une histoire, où l'organisation du récit peint dans l'espace fait sens pour le spectateur grâce à la puissance de sa composition narrative.

L'alignement parfaitement rectiligne et symétrique des flottes crée un parfait triangle

---

<sup>74</sup> Vasari, quand il parle de la fresque à Francesco de Médicis, dit d'ailleurs bien que le paysage des côtes grecques à l'arrière-plan de la fresque des deux flottes est « ritratto bene di naturale ». Frey, *Nachlass*, vol. 2, lettre DCCCLXIII, p. 647-648. 23 fev 1572. Texte en annexe.

<sup>75</sup> Cet ensemble allégorique destiné à faire pendant à la Ligue chrétienne est iconographiquement assez disparate. Voir à son sujet, R. Scorza, « Vasari's Lepanto frescoes », *op. cit.*, p. 182-190.

<sup>76</sup> I. Wenderholm, « Sieg mit den Pinseln », *op. cit.*, p. 118-119.

perspectif<sup>77</sup> qui place le spectateur comme fondement du récit. L'ordre militaire tend directement à se confondre avec la construction perspective de la scène. L'iconographie de la fresque s'oppose aux représentations des *avvisi*, où les deux flottes étaient souvent disposées selon de schémas d'ordonnancement légèrement courbes<sup>78</sup>. À la *Sala Regia*, l'homogénéité des deux flottes, parfaitement égales, insiste sur un cadre perspectif traditionnel dans une scène marine qui tend évidemment à le nier, ou à l'estomper. Le peintre s'appuie d'ailleurs sur l'architecture existante de la salle pour démarquer visuellement ces différents registres figuratifs **fig.256** et appuyer la transition de l'un à l'autre : les linteaux des deux portes qui flanquent la fresque forment un accent horizontal à mi-hauteur de la fresque qui délimite le début de la scène historique présentée en perspective.

Le motif spectaculaire du déploiement des flottes en pendant provoque un effet de puissance qui repose sur l'efficacité perspective. Le spectateur, placé en contrebas de la fresque se trouve ainsi au centre du dispositif narratif de la confrontation des armées sur lesquelles il a un point de vue privilégié. La relative défaveur de la fresque dans la critique s'explique partiellement par son étude sur photographie, où l'appréciation de la puissance du dispositif perspectif fait défaut. Sur reproduction, l'alignement de ces flottes paraît rigide – on a pu parler de pédant exercice de perspective<sup>79</sup> – mais est *in situ* pleinement justifié par le placement spatial du spectateur : la vision de centaines de galères en rang serré devait avoir pour un spectateur contemporain une puissance de conviction importante<sup>80</sup>. Son effet devait être comparable avec l'exaltation que suscitent aujourd'hui les longs travellings au cinéma sur les armées rangées avant la bataille<sup>81</sup>. La revue militaire de dimension exceptionnelle place le spectateur en position d'admiration devant le nombre et la qualité de l'armée qui se bat pour la Chrétienté.

Si le dispositif perspectif crédibilise la vision de la flotte, le motif de l'alignement des flottes exploite les valeurs symboliques de l'ordre de combat. Le déploiement des deux flottes selon des lignes continues évoque, outre une démesure numérique, l'idée de puissance et

---

<sup>77</sup> Cette disposition parfaitement symétrique de la flotte, dont les lignes vont se rejoignant à l'horizon devant des côtes grecques, s'appuie sur les points de fuites naturels créés à l'aide du cadre architecturé.

<sup>78</sup> La figuration des deux flottes avant le combat montrait généralement l'armée chrétienne disposée avec un ordonnancement légèrement courbe, marqué par une nette tripartition, tandis que la flotte turque adoptait une forme de croissant.

<sup>79</sup> R. Scorza dénonce les analyses simplistes qui y voient un « a pedantic exercise in perspective ». « Vasari's Lepanto frescoes », *op. cit.*, p. 142.

<sup>80</sup> Rappelons que dans le programme du palais des Doges (cf. *supra*), Palma le jeune avait dû refaire une composition de la *Prise de Constantinople* car l'« apparato di galee » y était « debole », c'est-à-dire médiocre. L'apparence de puissance donnée par le nombre de navires et leur disposition compte pour les commanditaires, car elle est apte à susciter admiration et crainte. C. Ridolfi, *Le Maraviglie dell'arte*, *op. cit.*, 1648, II, p. 178-179.

<sup>81</sup> Voir les analyses de G. Delon, *Les scènes de bataille rangée dans le cinéma hollywoodien contemporain (1995-2011)*, thèse études cinématographiques, Université Paris Ouest Nanterre, 2011.

d'ordre. Il mobilise l'idéal militaire de la discipline dont on a déjà vu la prégnance dans la culture militaire contemporaine<sup>82</sup>. La puissance sémantique de la vue des deux flottes, suggérant unité et puissance, s'enracine dans la pensée et la langue épique dont le registre est implicitement présent : la vue des flottes à Lépante renvoie – au moins implicitement – à la forme du catalogue épique, dont le plus célèbre exemple est justement le motif maritime du « catalogue des vaisseaux » grecs dans l'*Iliade*<sup>83</sup>, prêts à se lancer vers Troie. La moitié du livre II est constituée d'une énumération des membres de la flotte grecque, de leurs capitaines et des différentes cités qui ont envoyé des troupes. L'effet de liste construit alors un panorama géopolitique du monde grec coalisé contre Troie : l'alliance chrétienne de la Sainte-Ligue apparaît comme une répétition de cette union politique et civilisationnelle<sup>84</sup>. Même si Vasari accentue davantage l'unité que l'énumération individuelle des vaisseaux, l'effet épique de catalogue est sous-jacent<sup>85</sup>. À l'époque, les *avvisi* présentaient d'ailleurs parfois des listes qui déroulaient l'ordre de bataille et qui donnaient la liste individuelle des vaisseaux chrétiens

Visuellement, la géométrie de l'ordre de bataille introduit également des connotations symboliques : en effet, les formes géométriques des troupes dans les diagrammes militaires du XVI<sup>e</sup> siècle, en plus de leur fonction tactique, ont une valeur idéologique<sup>86</sup>. Le parallélisme des deux lignes de combat traduit l'opposition radicale des deux camps et la nature absolue du conflit religieux. La réunion perspective des deux flottes au niveau du point de fuite, où elles semblent déjà entrer en contact suggère enfin la violence du combat à venir et l'inéluctabilité de leur confrontation<sup>87</sup>. Si la symétrie des flottes est riche sur le plan des connotations, les allégories turques, qui se recroquevillent dans l'angle inférieur droit, introduisent déjà l'idée de la victoire chrétienne.

La scène de la *Vue des flottes*, avec une véritable économie de moyens figuratifs, réussit à transmettre de multiples messages politiques et idéologiques grâce au choix efficace de la

---

<sup>82</sup> Le thème du parfait alignement accentue en outre le contraste avec la scène suivante : la juxtaposition de l'ordre de bataille suivi de la scène où on le voit mis à l'épreuve dans le combat lui-même excite le regard du spectateur dans sa capacité de reconstruction.

<sup>83</sup> Homère, *Iliade*, II, v. 484-780 pour le catalogue des vaisseaux. Vient ensuite un catalogue plus succinct des forces troyennes (v. 816-877). Sur la forme du catalogue dans l'épopée, cf. S. Perceau, *La Parole vive, communiquer en catalogue dans l'épopée homérique*, op. cit.

<sup>84</sup> Les *avvisi* et les listes de l'ordre de bataille qui circulaient également donnaient la liste individuelle des vaisseaux chrétiens.

<sup>85</sup> L'horizon épique est directement évoqué par les historiens contemporains et notamment vénitiens, voir *infra*.

<sup>86</sup> L'ordre de bataille cherche parfois moins à rendre compte d'une vérité de l'alignement des troupes qu'à suggérer la vigueur idéologique de l'opposition entre les deux armées : les formes de croissants assignées à la flotte turque sont autant véridiques, que symboliques, rappelant le symbole de la religion musulmane. Certaines dispositions avec des escadres placées en pointe (*cuneo*) connotent une agressivité particulière.

<sup>87</sup> I. Wenderholm insiste sur le caractère idéal de cette opposition des flottes, qui a fonction de montrer la puissance de chacune d'elles. « Sieg mit den Pinseln », op. cit., p. 118.

disposition parallèle des flottes selon les lignes de fuite de la perspective. Contrairement à la bataille qui suit, Vasari opère bien une mise en scène du matériau historique : il utilise la puissance de conviction documentaire de la représentation et la force de persuasion de la construction perspective pour mettre le spectateur en relation avec l'action. L'hétérogénéité des éléments de la scène, sans être entièrement résorbée, utilise la complémentarité entre les registres pour produire un effet de vérité et de persuasion.

## **B. Le peintre-historien et la bataille providentielle**

L'augmentation des contraintes descriptives et narratives dans la scène de bataille met Vasari en difficulté pour intégrer la description documentaire dans les structures de la peinture d'histoire : la correspondance abondante du peintre suggère que l'idéal quasi maniaque de véridicité touchant la description factuelle et matérielle de l'action, a étouffé toute liberté du peintre dans la mise en scène de la bataille. Dans la fresque de combat, les contraintes encore plus exacerbées dans le rendu narratif de l'action déterminent une peinture essentiellement descriptive, qui suscite par compensation l'exacerbation du registre allégorique dans les marges de l'affrontement. Puisque la bataille elle-même n'est plus explicitement porteuse d'une interprétation de l'événement, c'est ce registre parallèle qui en est chargé.

### **1) Une composition *laboriosa* : la toute-puissance de la description matérielle**

La composition de Vasari a pu être décrite comme un chaos indescriptible, grouillant de corps en tension : à y regarder de plus près, il n'en est justement rien<sup>88</sup>. Ces expressions topiques ont été trop rapidement appliquées à la fresque de Vasari. *La Bataille de Lépante* frappe moins par son caractère tumultueux que par son caractère contraint, guidé par l'extrême ambition de vérisme historique. La fresque propose une « démonstration implacable », où le peintre « ne

---

<sup>88</sup> Les commentaires qui ont été faits sur la bataille de Vasari ne rendent pas compte selon nous de la démarche qu'a suivie le peintre lors de sa conception : C. Gibellini a pu écrire que Vasari multiplie les motifs maniéristes à travers « le grouillement serré des figures et le grand nombre de corps en tension » tandis que R. Scorza a évoqué le « pandemonium », la « réalité cruelle du combat sur mer, un bourbier quasi-biblique de membres, de mâts et de cordes, quelques personnages en train de combattre, d'autres nageant pour sauver leurs vies ». Si ces commentaires rendent effectivement compte de l'effet de saturation visuelle, d'*horror vacui*, que rend la fresque, ces expressions topiques apparaissent pourtant inadaptées, il n'y a pas de tumulte. C. Gibellini, *L'immagine di Lepanto : la celebrazione della vittoria nella letteratura e nell'arte veneziana*, Venise, Marsilio, 2008, p. 129-130. « l'intricato groviglio delle figure, il gran numero dei corpi in tensione ». R. Scorza, « Vasari's Lepanto frescoes », *op. cit.*, p. 166.

s'accorde jamais un coup de pinceau gratuit »<sup>89</sup>.

En historien, selon les consignes données par le commanditaire, Vasari met toute sa *diligenza* à récolter des informations sur le déroulement du combat et à disposer le plus justement possible les informations obtenues par ces différents biais. Le travail extensif de documentation effectué par le peintre pendant l'hiver 1571-1572, est déjà bien connu et nous en rappelons seulement quelques-unes des modalités. Pour cette « chasse à l'information »<sup>90</sup>, le peintre a comparé les *avvisi* parus dans différentes villes<sup>91</sup> ; il a mis à profit sa correspondance avec Cosimo Bartoli, le représentant des Médicis à Venise, pour qu'il lui envoie des dessins précis des différents types de navires présents sur place, qu'on a aujourd'hui identifiés<sup>92</sup>. Puisque Bartoli eut du mal à accéder rapidement à sa demande, il est finalement allé lui-même à Civitavecchia pour voir de ses propres yeux des navires de la flotte papale, avant de recevoir finalement les documents demandés<sup>93</sup>. Il s'est entretenu directement avec Marcantonio Colonna : « Hier matin, j'ai déjeuné avec monseigneur Marcantonio Colonna et avec le capitaine Rumagasso, pour apprendre beaucoup de détails »<sup>94</sup> : il s'agit d'être en accord avec les témoignages écrits, figurés et oraux disponibles à propos de la bataille.

La description exacte des navires a été l'obsession principale de Vasari comme le montre sa lettre du 23 février 1572, où il raconte à Francesco de Médicis l'élaboration du carton :

---

<sup>89</sup> P. Barocchi, *Vasari pittore, op. cit.*, p. 72. « dimostrazione implacabile, (...) senza concedersi mai una pennallata gratuita. »

<sup>90</sup> Largement retracée par R. Scorza, « Vasari's Lepanto frescoes », *op. cit.*

<sup>91</sup> Cf. lettre de Sangaletti le 9 novembre qui donnait déjà comme consigne au peintre de s'inspirer des *avvisi* pour créer son dessin : « veda che se n'è fatti molti disegni, che li dovete avere auti costi, et agarbine uno a suo modo » et lettre de Bartoli du 12 mars 1572 déjà citée, Frey, *Nachlass*, vol. 2, document DCCCLXX, p. 656 : « Mandovi ancora una altra carta stampatasi qui della rotta de Turchi, che a me par meglio della altra, mandatevi più settimane sono. Sono stato con il Danese, et si è dato ordine di farvi ritrarre et colorire le galee sottili et le grosse da poppa, da prua et per fianco con le parvesate et con l'altre appartenenze, et subito che si haranno, vi si manderanno, siche habbiate patientia, tanto che si faccino, et intanto valetevi delle carte mandatevi. »

<sup>92</sup> La question de la documentation sur les navires occupe largement la correspondance entre Vasari et Bartoli entre janvier 1572 et le mois d'avril. La mission de faire faire des dessins des galères vénitiennes rangées dans la zone de l'Arsenal est difficile à cause du secret militaire auquel est soumis le quartier. Bartoli se replie sur des gravures avant de pouvoir tout de même envoyer des dessins. Voir *Ibid.* : lettres DCCCL du 5 janvier 1572, DCCCLXX du 12 mars, DCCCLXXV du 22 mars, DCCCLXXVIII du 5 avril, DCCCLXXXII du 19 avril. L'identification des dessins chez R. Scorza, « À me pare, che siano fatte con diligenza : Cosimo Bartoli, Giorgio Vasari, and an Extraordinary Venetian Drawing », *Master Drawings*, vol. 48, n°3, autumn 2010, p. 341-351.

<sup>93</sup> *Ibid*, document DCCCLXXXIII, 5 avril 1572, p. 663.

<sup>94</sup> Lettre de Vasari à Borghini : « Ier mattina desinai col Signor Marcantonio Colonna et con Rumagasso capitano per saper molte minutie ». Frey, *Nachlass*, vol. 2, document DCCCLXV, 1<sup>er</sup> mars, p. 652. Nous soulignons.

« J'ai déjà fait pour cette troisième scène la moitié du carton, mais elle est si laborieuse à cause de l'enchevêtrement des galères, des mâts, des rames, et des étendards et des cordes, que je me perds souvent »<sup>95</sup>.

Vasari prête attention au moindre de leurs éléments de structure, et s'oblige à représenter les cordages **fig.258** ce que la plupart des peintres s'épargnent dans une bataille navale<sup>96</sup>. Cette volonté consciencieuse de figuration du réel mène le peintre à donner à la description de l'équipement des deux flottes la première place par rapport à la mise en scène narrative de l'action. La répétitivité du peintre dans la disposition et la description matérielle des navires (mêmes structures, même couleurs des mâts et des coques : mâts rouges, coques brunes, vergues sombres) est un gage de vérité. Toutefois, à certains détails, on perçoit néanmoins que le peintre a tenté d'alléger un peu sa tâche descriptive dans laquelle il avouait « se perdre » en simplifiant certains éléments du navire : les rames forment toujours un alignement régulier le long de la coque du navire et ne sont pas montrées en action. En position immergée, jamais irrégulières, levées ou brisées, les pales forment mécaniquement une rangée uniforme le long de chaque navire<sup>97</sup>.

La récurrence du positionnement latéral des navires, affrontés de part et d'autre de la fresque, trahit de même la rigidité descriptive du peintre qui se repose sur un nombre limité de modèles figuratifs de bateaux. La forêt des mâts et les diagonales des vergues sont toutes parallèles. Les rares navires présentés selon un angle de vue plus audacieux (3/4 arrière) sont directement à mettre en relation avec les modèles dessinés dont le peintre disposait : Rick Scorza a montré comment Vasari s'appuyait sur le dessin envoyé par Bartoli, et par chance retrouvé récemment **fig.259** pour les représentations des galéasses vénitiennes placées à l'avant de l'ordre de bataille **fig.260** et au centre de la scène de combat **fig.263**<sup>98</sup>.

Vasari s'attache également de manière scrupuleuse à la description de leur équipement offensif : il représente fidèlement le placement de l'artillerie, avec plusieurs canons placés à l'avant de chaque galère *sottile* **fig.263**. De manière significative, le peintre n'en tire pas d'effets visuels dramatiques ou pathétiques. Les nuages de fumées se déploient devant chaque galère ;

---

<sup>95</sup> Vasari à Francesco : « Ho fatto di questa terza già la metà del cartone, ma e si laboriosa per l'intrigamento delle galee, antenne, remi et bandiere e corde, che mi smarisco spesso, perche è il magior intrigo di cosa che io facessi mai ». *Ibid*, document DCCCLXIII, 23 février 1572, p. 647-649, citation p. 648.

<sup>96</sup> A. Konstam, *Renaissance War Galley*, *op. cit.*

<sup>97</sup> Sauf tout à l'arrière-plan où apparaît le naufrage d'un navire turc dans le combat entre l'aile gauche chrétienne et l'aile droite turque.

<sup>98</sup> Bartoli disait avec raison ces « dessins de galères et de galéasses vous ont été précieux ». (« esservi state care le gale et galeaze diseguate », Lettre de Bartoli à Vasari. Frey, *Nachlass*, document DCCCLXXVIII, 5 avril 1572, p. 663). Vasari recopie littéralement le dessin, cf. R. Scorza, « À me pare, che siano fatte con diligenza : Cosimo Bartoli, Giorgio Vasari, and an Extraordinary Venetian Drawing », *op. cit.*



ils entourent entièrement les galéasses, chargées d'artillerie<sup>99</sup>. La présence de parapets de protection à l'avant des navires chrétiens est attestée par d'autres sources, de même que le fait que les navires turcs étaient pour leur part dépourvus de ces défenses, exposant encore plus largement les soldats turcs au danger du feu chrétien : le travail de collecte de détails réalistes (le *molte minutie*<sup>100</sup> dont il avait pu parler avec Colonna) a donc été bien exploité dans la composition finale<sup>101</sup>.

Pour les costumes, le peintre montre la même attention historique à bien reproduire les habits et les armes des deux camps : morions, demi-cuirasses, arquebuses et épées pour les Chrétiens et du côté turc, une prédominance d'armes de trait mécaniques, notamment l'arc, et de longues tuniques<sup>102</sup>. À plus petite échelle, Vasari montre toujours la même rigueur dans la description : son encyclopédisme va même jusqu'à représenter le mécanisme de mise à feu des arquebuses de certains soldats chrétiens et les deux poires à poudre qu'ils portent dans le dos (l'un pour la poudre de tir et l'autre pour celle d'amorce)<sup>103</sup> **fig.262** : ces détails, de petite taille, sont à peine visibles pour le spectateur : ils garantissent néanmoins la véridicité de la représentation.

Du bateau au détail du costume ou de l'armement, les témoignages montrent une organisation *laboriosa*<sup>104</sup>, c'est-à-dire studieuse, du travail de composition. Chaque détail matériel et narratif est « factuel et exact », « savamment calculé »<sup>105</sup>. L'accumulation « en vrai » de détails véridiques « donnera un beau résultat »<sup>106</sup> : la qualité de l'ensemble est constituée de l'addition indépendante des motifs documentaires. Des prisonniers turcs, apparemment

---

<sup>99</sup> Le traitement de l'artillerie, vue comme un des instruments décisifs de la victoire, est consciencieux et rationnel. Vasari accentue très ponctuellement le caractère dramatique de l'artillerie en juxtaposant à la galéasse centrale une galère turque en train de sombrer avec un grouillement pathétique de corps couchés, en partie effacés dans l'effet grisé de la fumée. C'est le seul détail de la fresque où Vasari sort d'une description maîtrisée et minutieuse de l'affrontement au profit d'une évocation plus massive et pathétique du combat. Sur l'imaginaire de l'artillerie, voir le récent M. Trévisi et L. Vissière (dir.), *Le Feu et la folie, L'irrationnel dans la guerre*, Rennes, PUR, 2016.

<sup>100</sup> Frey, *Nachlass*, vol. 2, document DCCCLXV, 1<sup>er</sup> mars, p. 652.

<sup>101</sup> R. Scorza, « Vasari's Lepanto frescoes », *op. cit.*, p. 176-177.

<sup>102</sup> R. Scorza relève par exemple la présence très visible d'un *spahi*, au costume orangé, portant une lance debout sur un des premiers navires turcs. *Ibid.*, p. 176.

<sup>103</sup> Le peintre était moins précis pour les arquebusiers de la guerre de Sienne alors qu'ils sont plus visibles que les personnages individuels de la *Sala Regia*, cf. *supra*, chapitre 5, « La professionnalisation du geste de combat : la fin de l'héroïsme ? ». Cette différence de traitement du matériel des arquebusiers entre les deux cycles indique bien que c'est le paradigme figuratif dans lequel se place le peintre qui a changé : à Florence, il *imaginait* les compositions à partir d'une base documentaire ; pour Lépante, il est contraint par l'exigence de *vérité* qu'implique la scène contemporaine.

<sup>104</sup> Cf. document déjà cité « e si laboriosa per l'intrigamento delle galee, antenne, remi et bandiere e corde, che mi smarisco spesso, perche è il magior intrigo di cosa che io facessi mai ». *Ibid.*, document DCCCLXIII, 23 février 1572, p. 647-649, citation p. 648.

<sup>105</sup> Expressions reprises à A. Böck, *Die Sala Regia im Vatikan*, *op. cit.*, p. 79 : « sachlich und genau » et I. Wenderholm, « Sieg mit den Pinseln », *op. cit.*, p. 120 « kalkuliert unübersichtlich ».

<sup>106</sup> Lettre de Vasari à Borghini : « Che in vero si sarà una bella cosa ». *Ibid.*, document DCCCLXV, 1<sup>er</sup> mars 1572, p. 652.

interrogés sur la fresque, dirent que ce qui y était présenté était conforme à la réalité de ce qu'ils avaient vu<sup>107</sup>. Vasari peintre historien de Lépante affiche l'érudition accumulée pendant les longs mois de l'hiver 1572, au point que dans la partie narrative de la fresque, la démonstration savante décrit l'événement plus qu'elle ne le raconte.

## 2) Une description plus qu'une histoire

La toute-puissance descriptive dans la représentation de l'aspect matériel du combat tend à faire du récit de la bataille une narration purement descriptive. La fresque offre une représentation documentaire de l'action militaire, où les différents acteurs ne sont pas représentés comme les acteurs de l'*historia*, mais réduits au statut de mannequins. S'ils sont situés, localisés, identifiés, leur action est présentée avec une neutralité idéologique presque totale ; le récit devient une description événementielle où les personnages sont vidés de leur énergie propre et où le peintre déploie l'action sans hiérarchisation véritablement son déroulement.

Respectueux de son ambition historique encyclopédique, Vasari offre une large vue de l'affrontement, qui, à partir d'un premier plan, quasiment de plain-pied avec le spectateur, s'élève rapidement en une vue à vol d'oiseau de la bataille qui présente la plupart de ses aspects. D'après la disposition de la côte sur la marge gauche, qui reprend exactement celle de la fresque de la *Vue des deux flottes*, on comprend que la fresque de la bataille se concentre sur la partie centrale de l'affrontement. Au fond de la fresque près de la côte, au nord, s'aperçoit, à une échelle bien plus petite, le combat de l'aile gauche chrétienne qui rabat l'aile droite turque contre la côte. Seul le combat de l'aile droite chrétienne sous les ordres de Doria est absent : cette exception à l'ambition de narration encyclopédique du peintre peut s'expliquer par une consigne particulière du commanditaire qui a dû vouloir exclure Doria de la célébration de la victoire : le pape n'aurait-il pas dit que le génois s'était comporté comme un corsaire plus que comme un général en s'écartant du dispositif d'ensemble ?<sup>108</sup>

Le traitement du centre de la fresque avec le combat entre les galères des principaux capitaines de la flotte trahit bien les hésitations de Vasari entre volonté descriptive et tentative de mise en scène d'une véritable *historia*. Vasari place les navires principaux au centre de

---

<sup>107</sup> R. Scorza, « Vasari's battle of Lepanto », *op. cit.*, p. 175.

<sup>108</sup> *Ibid.*, p. 170 ss. Dans l'angle supérieur gauche, le peintre figure seulement la fuite des navires d'Uluch Ali qui résulte du combat perdu de l'aile chrétienne contre cette partie de l'armée turque.

l'ordre de bataille au cœur de la fresque : la *Reale* de Don Juan **fig.263** est reconnaissable à l'étendard bleu portant le Christ en croix et à l'étendard qui porte les emblèmes des trois puissances de la Ligue (l'aigle des Habsbourg étant bien visible sous le château arrière de la galère). À sa droite, se trouve celle de Marcantonio Colonna, dont l'étendard rouge ressort davantage<sup>109</sup>. L'abordage de la galère principale d'Ali Pacha par celle de Don Juan d'Autriche est donc placé comme cœur narratif de la fresque, toutefois ces capitaines sont « impossibles à reconnaître au sein de la multiplication de détails minutieux »<sup>110</sup>. La position à la fois centrale et peu visible de cet affrontement majeur témoigne de l'hésitation de Vasari entre la création d'un véritable récit dramatisé de la bataille et une description documentaire du fait d'arme.

Les navires des chefs ne sont pas l'objet d'un surdimensionnement, qui permettrait de les mettre en valeur et d'en faire des protagonistes décisifs de l'histoire. L'homogénéité d'échelle qu'il s'efforce de conserver crée une vision « objective » et neutre de la bataille. La discrétion du duel naval entre les deux chefs, malgré sa position centrale, montre bien que Vasari conçoit prioritairement sa scène navale comme la combinaison d'une somme objective d'informations – sur les personnages, le matériel et le déroulement du combat -, où il n'est pas libre d'accentuer un motif signifiant au détriment des autres.

Le peintre se contente d'une mise en valeur très discrète, en plaçant le combat des deux galères capitaines au point de rencontre des principales diagonales de la fresque, formées par la succession des mâts, des vergues et les lignes de force. Le motif d'une galéasse, entourée de fumée **fig.263**, placée juste en dessous de l'affrontement des deux capitaines des flottes crée de même une « respiration » visuelle dans le combat, qui met inconsciemment en valeur, juste au-dessus, ce duel principal. Bien que le centre géométrique de la fresque en soit bien le centre narratif, on pourrait quasiment parler d'un point aveugle ; le spectateur doit être être informé ou être guidé par un orateur pour reconnaître les vaisseaux, identifier les chefs et comprendre que le cœur du combat s'y joue, alors que la vision globale de la fresque paraît déployer une vue de la bataille sans parti pris narratif net.

---

<sup>109</sup> Étant donné cette attention au placement tactique des combattants, il paraît difficile, contrairement à ce qu'a suggéré R. Scorza, de penser que Sebastiano Venier soit représenté au premier plan de la fresque en la personne du capitaine âgé debout sur le pont du premier navire chrétien (fig.263). R. Scorza, « Vasari's Lepanto frescoes », *op. cit.*, p. 167. Sa galère était à côté de celle de Don Juan au centre du dispositif. La physiologie du personnage, qui a subi des repeints sur le bras droit, reste assez peu individualisée et aucun étendard ne vient préciser son identité vénitienne : il s'agit plus probablement d'une image générique du bon capitaine. En outre, sur le plan politique, il paraîtrait peu probable que le commandant vénitien soit placé au premier plan de la commande papale. Son portrait était d'ailleurs déjà présent dans la première scène du cycle.

<sup>110</sup> « Generals are almost unrecognizable amidst the multiplication of minute detail », C. Strunck, « The barbarous and noble enemy », *op. cit.*, p. 222.

La victoire d'une conception documentaire de l'action se lit également dans le traitement des personnages, qui est lui aussi sec et objectif, dès lors que Vasari leur retire leur nature d'acteurs véritables dans le combat<sup>111</sup>. Or, le fonctionnement traditionnel de l'*historia* repose sur l'idée rhétorique que le personnage *agit* avec conviction dans la scène et que le geste du corps, exprimant une volonté propre, *impressionne* le spectateur et lui fait ressentir et comprendre le sens de la scène. Si la fresque de Vasari n'est pas dénuée de personnages individualisés de taille appréciable, la mise en retrait de l'histoire se repère à l'absence de force individuelle chez les personnages. Les premiers plans présentent des figures statiques, que le peintre représente de manière froide. Les Turcs, comme les Chrétiens, debout sur les navires au premier plan, exécutent des gestes offensifs ou défensifs sans paraître engagés pleinement dans leur réalisation. Les Chrétiens montrent une sorte de flegme, quasiment de détachement par rapport à leur propre action, dont ils ne semblent pas vraiment responsables. Le traitement très atténué des musculatures des corps, tout comme l'absence de tension musculaire des gestes de combat, dénoncent l'abandon que fait ici de Vasari de la peinture de l'action guerrière comme une *historia*. Les personnages eux-mêmes appartiennent au régime de la description.

L'importance moindre des personnages et la volonté d'objectivité documentaire conduisent le peintre à ne pas adopter une caractérisation systématique de l'action. Dans les navires du premier plan, on observe une étonnante retenue dans la figuration des Turcs, qui ne sont pas caractérisés négativement, comme on aurait pu l'attendre. La plupart des ennemis **fig.264** se tiennent simplement debout, en train de tirer à l'arc, significativement ils ne montrent ni peur ni effroi, alors qu'ils se tiennent sans défense, face à de nombreux arquebusiers chrétiens<sup>112</sup>. Le traitement relativement neutre du premier plan est un signe marquant du tournant documentaire de la scène de bataille chez Vasari dans la mesure où au Palazzo Vecchio, pourtant dans un contexte profane, le peintre utilisait au premier plan une symbolique manichéenne très forte. L'opposition religieuse entre Chrétiens et Turcs aurait pu dans le contexte de la commande papale amplifier cette tendance à diaboliser l'ennemi : au contraire, le caractère contemporain de l'action amène Vasari à privilégier une narration radicalement documentaire et sans jugement – sauf au tout premier plan où quelques rares figures de Turcs

---

<sup>111</sup> W. Brassat, *Das Historienbild im Zeitalter der Eloquenz*, op. cit.

<sup>112</sup> Leur impassibilité semblerait d'ailleurs quasiment dénoter du courage, étant donné leur absence de protection. Faudrait-il y voir une éventuelle connotation d'orgueil ? Cela n'est pas exclu dans la mesure où l'allégorie de la « Ligue des Turcs » montrait un personnage casqué à tête de lion qui incarnait la *Superbia*.

sont présentées explicitement comme mauvaises<sup>113</sup>.

Le renoncement à mettre en scène l'action comme une *historia* et la discrétion axiologique de la scène apparaissent comme des signes du renforcement documentaire de la bataille contemporaine. L'absence de caractérisation différenciée des troupes et l'absence d'émotion personnelle chez les acteurs de la scène trahissent la nature descriptive de la scène. Cependant, la neutralisation idéologique de la partie narrative de la fresque s'inscrit habilement dans l'ambition politique du cycle papal : la désincarnation du combat permet de suggérer qu'en dernière instance, l'issue du combat n'est pas le fait d'une victoire humaine des troupes chrétiennes mais de l'action divine<sup>114</sup>. L'abandon de la puissance rhétorique de l'*historia* permet de transférer la cause de la victoire au registre divin dont les acteurs humains ne sont que les relais. L'apparition complémentaire du registre allégorique permet de porter l'interprétation religieuse de la victoire.

### 3) L'appareil allégorique : lieu de l'invention pour le peintre d'histoire

Vasari encadre la description historique du fait d'arme par un appareil allégorique, qui conditionne le récit apparemment objectif qu'il entoure. La fresque propose donc une alliance originale entre « exigence documentaire » et « argumentation allégorique » mélangeant « le mode documentaire des *avvisi* avec le commentaire allégorique »<sup>115</sup>. Cette juxtaposition de registres hétérogènes prend un caractère quasi nécessaire dès lors que l'iconographie de la scène de bataille, en se devenant plus documentaire, se dépolitise partiellement : l'interprétation de

---

<sup>113</sup> L'orientation manichéenne de la description de la bataille se comprend implicitement à certains détails : sans montrer un seul Chrétien mort, Vasari accumule à l'inverse les personnages d'ennemis tombés à l'eau, blessés mortellement ou bien mourants ; par trois fois, Vasari insiste également sur le geste de charité des Chrétiens qui aident leurs camarades blessés à remonter sur les navires, tandis qu'en face les deux Turcs tombés à l'eau remontent seuls à bord. Ce manichéisme se renforce au cours du projet puisque sur son premier dessin préparatoire, Vasari avait bien envisagé un personnage de Chrétien chutant du navire. Il le supprime finalement. Cf. A. Cecchi (dir.), *Vasari, pittore, disegnatore*, cat. exp. Arezzo, *op. cit.*, p. 192-193. Les rares turcs qui présentent des visages grimaçants ou patibulaires, rappelant des visages de diables ou de damnés ont un rôle quasiment allégorique. Cf *infra*.

<sup>114</sup> La description du combat met en évidence des critères objectifs de la supériorité militaire de la flotte chrétienne (puissance de feu, arquebuses et galéasses, meilleure protection). Les écrits historiques sur la bataille de Lépante présentent la même organisation : le récit de Paolo Paruta, historiographe vénitien, décrit par exemple le déroulement de la bataille puis la victoire, avant d'énumérer les raisons militaires de la supériorité chrétienne (puissance des armes à feu et de l'artillerie chrétienne, valeur des soldats) ; cependant la conclusion du texte réaffirme finalement la nature divine de la victoire. P. Paruta, *Storia della guerra di Cipro*, *op. cit.*, éd. 1827, II, p. 294-295.

<sup>115</sup> I. Wenderholm parle de « dokumentarische Anspruch » et « allegorische Argumentation » dans « Sieg mit den Pinseln », *op. cit.*, p. 118, tandis que C. Strunck conclut : « His fresco joined the documentary mode of the *avvisi* with an allegorical commentary ». C. Strunck, « The barbarous and noble enemy », *op. cit.*, p. 223.

l'épisode doit être prise en charge par un autre segment de l'image que le récit lui-même<sup>116</sup>. S'ils peuvent d'abord paraître convenus, les groupes allégoriques, placés aux marges, mais pas pour autant secondaires<sup>117</sup>, permettent de signifier la portée idéologique de la victoire et d'exprimer l'opposition religieuse entre les deux camps que la scène de bataille effaçait au profit de sa description factuelle et matérielle.

Indispensable sur le plan politique et idéologique, la partie allégorique de l'action est également importante d'un point de vue artistique. Comme l'a suggéré Rick Scorza, la partie allégorique permet à Vasari de faire valoir ses qualités propres d'*inventio* dans la mise en scène de l'action<sup>118</sup>. La complémentarité des deux registres permet à Vasari de se poser en peintre-historien, habile à combiner les sources, quand il s'agit de la scène temporelle, mais aussi en peintre-poète, capable de réflexion pour enrichir le sens de la scène. L'enrichissement du *significato* de la scène historique par les figures marginales allégoriques témoigne du statut noble de la peinture, art intellectuel, où le peintre offre au spectateur une image à voir mais encore à déchiffrer.

### Variations iconographiques

Le peintre encadre la scène par trois groupes allégoriques puissants, dotés, malgré leur clarté manichéenne d'une subtilité paradoxale<sup>119</sup>. Dans la marge gauche se tient une personnification de la Foi **fig.265**, assise sur des prisonniers turcs, vaincus, brandissant la Croix, un calice et une hostie. Isolée par une aura lumineuse, cette figure, que sa taille monumentale détache seule au premier plan, est isolée du reste de la scène par son inscription dans l'angle gauche de la fresque : le linteau de la porte adjacente et le long bras de la Croix, qu'elle tient comme attribut, viennent d'ailleurs créer comme un compartiment indépendant de la scène

---

<sup>116</sup> L'alliance entre allégorie et description documentaire est caractéristique de l'iconographie de Lépante, guerre contemporaine à enjeu religieux. Les tapisseries réalisées pour Giovanni Andrea Doria sur des cartons de Luca Cambiaso emploient également ce système figuratif double : scène narrative documentaire au centre, entourée d'une paire de personnifications qui commentent la scène. L. Stagno, « *Le Tapessarie dell'Armata disegnate da Luca Cambiaso* », *op. cit.*, p. 55-87.

<sup>117</sup> A. Fenech-Kroke, *La Fabrique de l'allégorie*, *op. cit.*, p. 304.

<sup>118</sup> R. Scorza, « Vasari's Lepanto frescoes », *op. cit.* Nous approfondissons ses remarques des pages 184-188.

<sup>119</sup> Ce traitement à la fois très simple et complexe, reflète bien l'état de la pensée allégorique à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle, déjà assujéti à une clarté de signification bien plus nette qu'au début du siècle mais pas encore à la codification par les traités d'emblèmes comme celui de Ripa. Voir actes du colloque de 2006 à la Villa Médicis : *Le Noyau et l'écorce. Les arts de l'allégorie. XV<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècles*, C. Nativel (dir.), Rome – Paris, Académie de France – Somogy, 2009, introduction de C. Nativel, « Quand l'écorce révèle le noyau. Les peintres et l'allégorie à la Renaissance », p. 9-31.

narrative où elle vient se placer **fig.268**<sup>120</sup>. Dans la partie supérieure de la bataille, les cieux sont occupés par deux groupes allégoriques **fig.266 et 267**, « (...) vertus et grâces dans l'air de notre côté et disgrâces et malheurs de l'autre » selon les mots de Borghini qui aide le peintre dans la conception de ces figures<sup>121</sup>. Dans des nuées, espaces autonomes marquées par un assombrissement et une luminosité particulières<sup>122</sup>, le Christ combattant, accompagné de saint Pierre, saint Paul, saint Jacques et saint Marc (saints patrons des puissances de la Ligue : la Papauté, l'Espagne et Venise) fait pendant à un groupe allégorique de démons, personnages hybrides, qui s'enfuient, symbolisant la défaite des Turcs. Ces trois allégories majeures viennent délivrer dans un premier temps de manière extrêmement explicite le sens de l'événement : la victoire militaire y est présentée comme le fait de la puissance divine qui protège, guide et appuie l'action des flottes (groupe du Christ) contre un ennemi de nature maléfique (groupe des démons), affirmant la toute-puissance de la Religion catholique et sa victoire temporelle et spirituelle (groupe de la Foi).

L'interprétation providentielle sans ambiguïté que les trois allégories donnent de la bataille est enrichie par une série de procédés qui témoignent que Vasari utilise bien l'allégorie comme « centre conceptuel » de sa peinture<sup>123</sup>. Vasari et Borghini y accordent une importance décisive car il leur apparaît qu'en adoptant une représentation exacte de l'événement<sup>124</sup>, l'artiste met de côté certaines qualités nobles de son art et notamment l'invention. Comme le rappelle Borghini dans une lettre à Vasari, il faut « satisfaire l'œil de qui regarde, mais aussi son esprit, et ces choses [*les inventions allégoriques*] ne sont pas d'une petite aide sur ce point, et sont

<sup>120</sup> La diagonale puissante du long bras de la Croix, qui trouve son prolongement dans les rames du premier navire chrétien isole encore davantage la personnification dans un espace autonome.

<sup>121</sup> Borghini à Vasari : « Quelle vertu et gratie in aria dalla nostra parte et disgratie et sventure da quell'altra ». *Ibid.*, document DCCCLXXIV, p. 659.

<sup>122</sup> Les nuages où s'inscrivent les allégories divines entrent également dans un jeu de courbes et de contre-courbes avec les segments des frontons brisés du cadre de stuc de la fresque. Le nuage de l'apparition divine semble prolonger la retombée du fronton. Les poses de certains personnages de ces parties allégoriques entrent par ailleurs en résonance avec les personnages d'*ignudi* ou de *putti* qui surmontent le cadre.

<sup>123</sup> A. Fenech-Kroke, *La Fabrique de l'allégorie*, *op. cit.*, p. XIV.

<sup>124</sup> Si la comparaison est anachronique, l'obsession de Vasari pour le détail réaliste rappelle le texte de Baudelaire sur Horace Vernet qui pose la question du degré de description dans la représentation des batailles. *Salons de 1846*, « De M. Horace Vernet ». Le poète critique accuse Vernet d'être obsédée par la « tournure (d') une guêpe ou (d') une chaussure », proposant une « peinture militaire », rigide et sèche car trop érudite, une « mémoire d'almanach » sans « nulle passion ». L'orientation prioritairement descriptive met en jeu pour Baudelaire le statut même d'artiste : « ses tableaux ne sont point de la peinture », « M. Horace Vernet est un militaire qui fait de la peinture », « il est l'antithèse absolue de l'artiste ». Si les termes du débat entre peintre romantique et peintre militaire sont évidemment propres au XIX<sup>e</sup> siècle, l'insistance lors de la commande de Lépante dans les lettres de Vasari et de Borghini sur la beauté et la noblesse des allégories adjacentes semble cependant montrer une crainte du même ordre : l'art de Vasari perdrait-il une part de sa noblesse à s'attacher uniquement à la description factuelle du fait d'arme ? Voir F. Robichon, *La peinture militaire française, de 1871 à 1914*, *op. cit.*

comme un ajout à la bonne marchandise de votre art »<sup>125</sup>. Les « quelques belles inventions »<sup>126</sup>, à la fois claires et complexes, trouvées par le peintre et son conseiller, et mises en œuvre d'une manière subtiles, affirment au sein de la représentation historique, dont la conception se rationalise, une dimension intellectuelle : le peintre ne déploie pas seulement un contenu historique, il a affaire au *sens* de la représentation peinte.

Les figures et leurs attributs témoignent d'une réflexion sur l'*invenzione* des figures : la Foi n'est pas une allégorie simple de cette vertu, mais une combinaison de plusieurs iconographies<sup>127</sup>. La multiplicité des attributs qui l'accompagnent témoigne de la création *ad hoc* de la personnification en fonction du contexte particulier qu'elle vient commenter : couronnée par un ange, et écrasant des Turcs, la Foi est une foi triomphante ; mettant le feu à un turban, elle associe l'iconographie de la Paix, brûlant les armes. Il ne s'agit donc pas seulement de la vertu qui a animé les Chrétiens pendant la bataille, mais aussi du triomphe éternel de la Religion catholique. Si la Foi « synthétise analogiquement la *storia* » et « extrait son essence morale », elle personnifie ses conséquences politiques et idéologiques<sup>128</sup>. Le sens de l'allégorie est ainsi polymorphe, à la fois précis et général, et demande au spectateur de construire une interprétation à plusieurs niveaux<sup>129</sup>.

De même, les deux groupes d'allégories célestes ne montrent pas une assemblée divine présidant aux destins de la Ligue de manière lointaine mais une *armée* des saints qui combat à *la place* des combattants présents sur les navires. Contrairement à ce qu'on observe par exemple dans l'*ex-voto* de Véronèse, où les saints de la Ligue, le Christ et la Vierge forment une assemblée statique **fig.269**, superposée à la scène militaire, Vasari construit une *narration allégorique* originale qui déplace l'*historia* dans les cieux du golfe de Lépante **fig.266 et 267**. Contrairement à la passivité des combattants de la scène maritime, les personnages divins sont caractérisés par des corps en tension, des mouvements agressifs (le groupe du Christ) ou défensif et de soumission (le groupe des démons). L'habileté intellectuelle du programme est de transférer l'énergie physique des combattants à leurs saints patrons, figures à la fois politiques et religieuses, qui assument à eux seuls la violence déchaînée dans la bataille : les

---

<sup>125</sup> Borghini à Vasari : « Da pascere non solo gli occhi di chi vede, ma l'ingegno ancora, che queste cose non sono piccolo aiuto et come giunta a una buona derrata nell'arte vostra ». Frey, *Nachlass*, vol. 2, document DCCCLXXIV, p. 659.

<sup>126</sup> « Qualche garbate inventione ». *Ibid*, document CMXLVIII, p. 735.

<sup>127</sup> A. Fenech-Kroke, *La Fabrique de l'allégorie, op. cit.*, p. 405-406. Les autres allégories de la foi de Vasari présentent moins d'attributs.

<sup>128</sup> *Ibid.*, p. 369.

<sup>129</sup> *Ibid.*, voir les exemples d'analyse des p. 354 *et ss.* sur les histoires du Palazzo Vecchio et les rapports multiples des allégories à l'événement qu'elles encadrent.



personnages saints, qui sont ici des personnifications d'États, sont exceptionnellement mis en action.

Ce groupe allégorique de la « Ligue céleste des saints » (*lega de Santi in cielo*) constitue l'aboutissement des variations allégoriques que Vasari construit dans les trois scènes sur l'idée de l'alliance chrétienne : la ligue terrestre, humaine, entre les chefs de gouvernement (les *persone proprie*) dans la scène de l'étendard laisse place dans la *Vue des flottes* à l'abstraction politique formée par l'embrassade des personnifications nationales des États (les *provincie*)<sup>130</sup>. Dans la scène finale de la bataille, l'allégorie de la « ligue des Saints » transpose l'idée de l'alliance à un niveau supérieur, religieux, en associant les figures métonymiques de Pierre et Paul (Rome), Jacques (L'Espagne) et Marc (Venise), autour du Christ. Le choix des figures individualisées des saints patrons des États crée une filiation directe avec les précédentes figurations ternaires de la Ligue et en même temps soutient la gradation des allégories jusqu'à la scène finale.

### Les dispositifs d'interaction : l'allégorie protagoniste et interprète de l'histoire

L'invention dans les attributs des personnages allégoriques s'accompagne encore d'une réflexion sur leur mise en œuvre dans la fresque<sup>131</sup>. Vasari travaille en effet à tisser entre eux et la scène narrative un lien sensible : la violente action des personnages divins, prêts à frapper, prend corps dans la scène narrative. Vasari insiste de manière répétée sur les lignes diagonales (les vergues des navires, les formes des parapets et des châteaux-arrières) qui forment dans la partie historique les marques de la puissance divine et de ses coups irrésistibles. Le soldat tirant avec une trombe à feu, selon une position totalement invraisemblable **fig.270** au premier plan, redouble formellement la direction du tir divin<sup>132</sup>. Les Turcs debout au premier plan sur les proues de leurs navires au terme de cette diagonale principale semblent être directement exposés aux coups du Christ, autant qu'à ceux des tireurs chrétiens qui leur font face. L'angle

---

<sup>130</sup> Les expressions apparaissent dans la lettre de Vasari à Francesco de Médicis, 23 février 1572, déjà citée. Frey, *Nachlass*, document DCCCLXIII, p. 647-649. Texte en annexe.

<sup>131</sup> Sur l'attention de Vasari aux dispositifs sémantiques de l'allégorie : A. Fenech-Kroke, *La Fabrique de l'allégorie*, *op. cit.*, p. 297-388.

<sup>132</sup> L'accent luministe mis par Vasari sur le tir de la trombe à feu (arme exceptionnelle comme on l'a vu *supra*, chap. 5) est d'ailleurs un des « clous » visuels de ce premier plan. La pose du personnage semble avoir été modifiée lors de la réalisation de la fresque : il s'appuie de la main droite sur une lance, mais tire de la main gauche avec l'arme à feu en position de déséquilibre. La compréhension difficile de la pose du personnage explique probablement pourquoi le graveur Giovanni Battista de Cavalleri a modifié dans sa composition de 1572 la figure pour la rendre explicitement offensive : le soldat à la trombe à feu est remplacé par un soldat en armure qui brandit une lance, faisant directement écho au Christ et à son geste de violence.

inférieur droit, qui clôt cet axe majeur de la composition, est significativement occupé par un cadavre de Turc, flottant dans l'eau, qui laisse voir – détail exceptionnel – une blessure par balle à l'épaule **fig.271**. Ce cadavre dont la cause de la mort est explicitement signalée pourrait signaler la légitimité à user des armes à feu contre les infidèles : le geste de frappe de la figure du Christ, armé d'un foudre, pourrait valoir comme une légitimation de leur emploi, longtemps contesté pour des raisons religieuses<sup>133</sup>.

Enfin, c'est par un jeu subtil sur les dispositifs d'apparition des allégories que le peintre fait preuve de virtuosité, certes fréquente dans les décors de l'époque maniériste<sup>134</sup>. La personnification de la Foi sert en effet d'opérateur pour justifier la coexistence entre les deux niveaux de la scène, historique et allégorique. Présentée avec le regard tourné au-delà de l'action, visage levé vers le ciel, elle justifie les apparitions divines du Christ et de son groupe, isolés de la scène narrative par des nuées : en regardant les groupes célestes en train de combattre, la Foi accrédite la réalité de ce combat céleste<sup>135</sup>. L'hostie, brandie par la Foi, d'une blancheur immaculée, placée dans l'axe du regard, forme quasiment une lentille par laquelle la personnification de la Foi voit et interprète la bataille. Le personnage allégorique fonctionne comme paradigme du regard que le croyant doit lui-même poser sur l'événement : l'intervention divine n'est visible que quand on regarde la fresque avec l'œil de la Foi<sup>136</sup>.

---

<sup>133</sup> Le motif du foudre introduit également un rapprochement iconographique avec la figure de Jupiter. La violence du motif de la blessure par balle a peut-être poussé Vasari à introduire un regard compatissant de la part d'un autre soldat turc (contredisant par là-même l'absence de charité que le peintre attribuait aux ennemis du premier plan).

<sup>134</sup> Sur le rôle des personnages allégoriques latéraux, voir P. Morel, « Fonction des systèmes décoratifs et de l'ornement dans l'*invenzione* maniériste », dans *Programme et invention dans l'art de la Renaissance*, M. Hochmann et al. (dir.), *op. cit.*

<sup>135</sup> J. de Jong a avancé que Vasari s'inspirait de la *Rencontre entre Léon et Attila* de Raphaël et de la *Bataille de Constantin* pour l'insertion de figures divines comme adjuvant, voire moteur de la victoire. La différence fondamentale est toutefois que les deux registres ne sont plus fusionnés. La distinction croissante entre personnages allégoriques et scène historique répond à la rigidification des genres picturaux qui s'opère dans les théories de l'art de l'âge de la Contre-réforme, où le véritable mélange des registres n'est plus accepté, même si l'interprétation religieuse est parfaitement revendiquée. J. de Jong, « Papal History and historical *Invenzione* : Vasari's Frescoes in the *Sala Regia* », *Vasari's Florence. Artists, Literati at the Medicean Court*, P. Jacks (dir.), *op. cit.*, 1998, p. 220-237. Vasari ne s'écarte de cette logique de distinction entre personnages terrestres et divins que pour intégrer un Ange immédiatement au-dessus de la scène de bataille, au niveau de la galère de Don Juan d'Autriche : le nom de baptême de Pie V, Gabriele, est évoqué indirectement par la présence de l'Archange. Ce motif destiné à satisfaire le pape, et rajouté dans un second temps (car il est absent du dessin préparatoire) contribue à faire repérer la galère capitane chrétienne.

<sup>136</sup> Cet artifice sémiotique du regard interne à la scène est répété de la même manière pour le groupe des démons en fuite pour lequel Vasari crée un effet d'appel grâce au regard d'un Turc tombé à la mer qui lève le regard au ciel en nageant. Son regard maléfique jeté dans la diagonale supérieure par le soldat, connoté négativement par son visage grimaçant, est irrité de cette déroute céleste qui annonce celle de son camp sur le champ de bataille. L'intensité mauvaise de son regard rappelle Maxence au moment de sa défaite dans la fresque de Raphaël de la *Bataille de Constantin*. Ce personnage, ainsi que quelques uns autour de lui, sont comme contaminés par la logique allégorique des marges supérieures. Certains visages grimaçants sont animalisés, voire diabolisés créant une homologie partielle entre les démons de la marge supérieure et les combattants turcs. Ils introduisent dans le récit historique un manichéisme narratif qui fait écho au radicalisme de l'opposition des zones allégoriques, mais déparent au milieu de la narration descriptive.

Alors que le statut intellectuel du peintre est menacé par l'augmentation de la part historique de la représentation et par l'influence croissante des formes non artistiques de représentation, la complexité du registre allégorique de la fresque, idéalement adaptée au contexte de la commande papale, permet au peintre arétin de faire montre d'*artificio*, d'*invenzione* et de *giudizio*. Si Vasari renonce à mettre en scène l'action au profit de la description historique, la réflexion sur les dispositifs sémantiques de la fresque témoigne de la dimension intellectuelle de l'activité de la peinture, qui ne se réduit pas à la reproduction, même virtuose, du réel. L'allégorie et la narration descriptive sont ici complémentaires. Si le langage documentaire à dominante descriptive employé à l'échelle monumentale par Vasari peut aujourd'hui paraître timide et très étudié, on peut penser qu'à l'époque, il devait toutefois produire un effet extrêmement puissant sur ses contemporains. L'assemblage minutieux de multiples détails vrais dans une composition panoramique crée un effet de réel, qui suscite au moins théoriquement l'impression d'y être. L'alliance originale entre réalisme historique et dispositif allégorique forme à la *Sala Regia* une combinaison capable d'interpréter l'histoire dans sa réalité temporelle comme le résultat de l'action de la providence divine.

### **3. La Bataille de Lépante d'Andrea Vicentino au palais des Doges : histoire et épopée**

Alors que le décor de la *Sala Regia* proposait une interprétation universelle de la victoire de la Foi, le décor vénitien défend une interprétation politique incarnée de la bataille. Contrairement à la scène de Vasari qui tendait à la pure description, Andrea Vicentino<sup>137</sup> – et probablement Tintoret avant lui – représentent la bataille comme une véritable *historia*, animée par l'action des figures **fig. 272 (détails fig.274-292)**. Le tableau dans le contexte républicain cherche à impressionner le spectateur et à le convaincre de la vérité morale portée par la bataille : dans ce combat contre les Turcs, les combattants vénitiens ont réaffirmé en acte la vocation de la République à défendre la foi par un engagement plein, parfois jusqu'à la mort.

---

<sup>137</sup> Sur cette toile, voir A. Pallucchini, « Echi della battaglia di Lepanto nella pittura veneziana del '500 », dans *Il Mediterraneo nella secondo metà del '500 alla luce di Lepanto*, G. Benzoni (dir.), *op. cit.*, p. 279-287 ; R. Rearick, *Venezia. Da Stato a mito*, *op. cit.*, 1997, p. 332 ; la notice de U. Franzoi, *Storia e leggenda di Palazzo ducale*, *op. cit.*, p. 346-347 ; W. Wolters, *Storia e politica*, *op. cit.*, p. 301-302 ; C. Gibellini, *L'immagine di Lepanto*, *op. cit.*, p. 120-126.

C'est bien le récit peint des figures en action qui porte l'interprétation des faits et Vicentino, contrairement à Vasari, ne dissocie pas la description de l'action des moyens de son interprétation. L'appropriation politique que la République fait de l'événement appelle une *mise en récit* du combat par l'image destinée à faire sens pour sa communauté : la structure narrative globale, les motifs singuliers de plus petite échelle, le traitement des *realia*, sont porteurs de l'interprétation idéologique de la scène.

Par rapport aux autres épisodes militaires du décor des salles du Scrutin et du Grand Conseil<sup>138</sup>, la *Bataille de Lépante* de Vicentino montre une ambition documentaire largement renforcée, qui confirme la singularité du sujet contemporain. Le souci historique du peintre passe par un recours aux sources textuelles sur l'événement (et moins comme l'avait fait Vasari, sur l'usage de sources iconographiques) et nous avançons ici de nouvelles hypothèses quant aux textes utilisés par l'artiste. L'originalité principale de la toile est son parti pris médian dans le choix de l'échelle de la représentation : elle associe une héroïsation individuelle des figures à un souci de documenter la bataille dans son ensemble. Le peintre invente ainsi une *historia* sans figures monumentales qui associe description factuelle et appropriation politique de la bataille, à travers un héroïsme collectif : la présence d'armoiries individuelles dispersées dans l'ensemble du récit du combat contribue en effet, autour de figures de héros, à construire Lépante en patrimoine politique pour les Vénitiens.

## **A. Le choix d'une échelle narrative moyenne : le récit à hauteur d'homme**

### **1) Une scène homogène : du premier plan au panorama**

L'échelle de la représentation originale d'Andrea Vicentino pour son immense toile combine vue rapprochée de l'action et large panorama de l'affrontement **fig.272**. Le peintre prend en compte la position du spectateur dans la salle du Scrutin et exploite les possibilités offertes par l'immense format horizontal dont il dispose. Le spectateur étant placé en contrebas de la toile, accrochée à approximativement 3 m de hauteur, le premier plan, mis en relief par l'angle levé du regard, propose une vue à ras des navires où se distinguent de nombreux personnages autonomes. En utilisant la longueur de l'espace peint et surtout la hauteur de la toile (5 m) et le recul que le spectateur peut prendre par rapport au tableau, le peintre élargit la vision de la bataille en un ample panorama, animé de manière continue par l'enchevêtrement

---

<sup>138</sup> Cf. supra, fin chapitre 5 « Dire la victoire ».

des navires déployés à perte de vue. Le point de vue, placé assez bas, reste donc proche des bâtiments, sans se faire jamais omniscient, et garde le spectateur dans une relation directe avec la bataille, qu'il ne regarde jamais en surplomb.

Le premier plan présente de manière privilégiée des personnages individualisés. Si les deux immenses galères principales, rouge de Sebastiano Venier et verte d'Ali Pacha, occupent un tiers de la toile chacune, les personnages restent de taille mesurée : malgré la taille de la toile, les figures ne sont pas représentées à taille réelle, mais à une échelle inférieure<sup>139</sup>. Ce point de vue rapproché permet au peintre d'insérer des portraits directement dans la scène narrative : les trois chefs de la Ligue **fig.274**, Don Juan, Colonna et Venier, sont présentés chacun debout devant la poupe de leur galère capitane, de même qu'Ali Pacha, chef de la flotte turque, face à eux **fig.275**<sup>140</sup>. Légèrement surdimensionnés par rapport aux autres personnages du premier plan, ils restent cependant d'une échelle raisonnable, qui aide à leur repérage sans briser l'unité narrative de l'ensemble grouillant de soldats anonymes. L'individualisation attendue de la scène militaire peut être immédiatement satisfaite par le choix d'une échelle narrative proche du combat<sup>141</sup>.

Vicentino traite ensuite l'élargissement du point de vue avec une grande douceur grâce aux paliers qu'il aménage comme transition entre les plans : la disposition oblique du motif principal de la scène, la galère capitane vénitienne, introduit dès le premier plan un enfoncement progressif du regard dans la scène qui se double d'un élargissement panoramique qui suit l'échelonnement des navires dans la profondeur. Disposant les navires de manière parallèle mais serrée, le peintre prévient tout effet de rupture de proportion entre deux éléments adjacents et crée une unité du champ de bataille, dès lors que la mer est recouverte quasiment en continu de navires. Travaillant selon un vrai souci d'homogénéité de la scène, le passage entre un premier plan individualisé et un panorama complet de la bataille se fait étonnamment sans rupture grâce un traitement minutieux des transitions entre les différents niveaux de la représentation.

Les zones les plus lointaines conservent de manière volontaire une relative lisibilité malgré leur positionnement à environ 7 m de haut. Refusant la simplification descriptive au

---

<sup>139</sup> En raisonnant par proportion, on peut estimer leur hauteur à environ 1 m.

<sup>140</sup> Ridolfi, dans sa brève description de la toile, note la présence des portraits comme un des points marquant de l'iconographe de la bataille. « Vi ritrasse Giovanni d'Austria, Marc'Antonio Colonna e Sebastiano Veniero, Capitani Generali ». C. Ridolfi, *Le Maraviglie dell'arte*, Venise, 1648, II ; éd. D. von Hadeln, 1916, p. 148.

<sup>141</sup> La lisibilité des portraits est renforcée par la présence sur leur galère d'immenses étendards où les armes de chaque puissance sont représentées, celles-ci sont redoublées sur le fanal en haut du mât principal et sur la toile du dais des châteaux arrière. Enfin l'insertion des armoiries personnelles des trois capitaines des flottes nationales chrétiennes renforcent leur singularisation (colonne éponyme des Colonna, armoiries de Venier et de Don Juan).

motif que les navires des arrière-plans seraient moins visibles, Vicentino peint chaque navire soigneusement, même au fond de la scène : les châteaux-arrière, souvent vus de trois-quart, permettent de distinguer chaque galère. Vicentino ne sacrifie pas la représentation des personnages présents sur les navires : souvent par des effets de clair-obscur, sinon par des reflets lumineux sur les arcs des Turcs, les turbans ou bien les bâtons de commandement brandis par les capitaines **fig.276 et 277**, il arrive à suggérer des silhouettes de soldats ou de rameurs, turcs ou chrétiens, qui réussissent à maintenir le sentiment de la présence humaine, même au fond de la scène. Grâce à un point de vue placé très bas, à ras des navires, la solution figurative d'Andrea Vicentino réussit à être constamment dans un registre médian, jamais monumental et jamais microscopique, où l'individu garde toujours sa place.

## 2) Un dispositif hérité de Tintoret ?

Le choix d'Andrea Vicentino d'adopter une échelle médiane, dont le premier plan est marqué par des personnages de taille conséquente, s'appuie probablement sur le précédent de Tintoret, qui ne devait pas avoir réalisé une toile selon un point de vue surplombant ou omniscient. Contrairement à une hypothèse plusieurs fois proposée qui tend à identifier une *Bataille de Lépante* circulant sur le marché de l'art comme le reflet, voire même le *modello*, de la composition originale de Tintoret **fig.273**, il nous semble peu probable que Tintoret ait présenté une vision panoramique lointaine comme le fait cette œuvre. Le témoignage contemporain de Francesco Sansovino, bien que ses formulations restent assez générales, insiste sur l'impression de tumulte produite par les combats entre les personnages :

« Avec une virtuosité ineffable, à travers un encombrement et un fouillis merveilleux de choses, comportant des groupes fantastiques de personnages, comme on en trouve dans les mêlées [*zuffe*], était représentée cette victoire, obtenue sous le commandement du général Sebastiano Venier, qui doit pour toujours rester dans les mémoires, et elle était de la main de Jacopo Tintoretto. »<sup>142</sup>

Le sentiment de la *zuffa* (la mêlée), c'est-à-dire du combat au corps-à-corps, que traduit le commentaire contredit l'idée que la vue ait été uniquement panoramique. Le témoignage moins

---

<sup>142</sup> « Con magistero indicibile, et con un mirabile intrigo et viluppo di cose, e con groppi fantastischi di persone, si come nelle zuffe avviene, si rappresentava quella sempre memoranda vittoria che si ottiene già, sotto il Generalato di Sebastiano Veniero, et era di mano di Iacomo Tintoreto ». F. Sansovino, *Venetia. Città nobilissima et singolare*, *op. cit.*, 1581, f°124v.

souvent cité de Cosimo Bartoli, qui a vu la toile en cours de réalisation au printemps 1572, confirme l'hypothèse d'une composition mixte associant vue rapprochée et large : visitant le peintre au travail, il décrit la partie supérieure – la seule visible, car Tintoret réalisait la toile sans accrocher entièrement le support, trop grand pour son atelier – comme « [allant] plus loin » (*la parte disopra, che va più lontana*)<sup>143</sup>, c'est-à-dire offrant une vue plus vaste. La partie inférieure de la toile, non visible, devait, selon ce que suggère implicitement la lettre, comporter un premier plan proche des personnages, ce que confirme le fait que le peintre ait fait poser des modèles vivants<sup>144</sup> : l'existence, dès la composition initiale d'un point de vue rapproché de l'action, qui fasse pendant à la vue globale de l'événement<sup>145</sup>, révèle la continuité iconographique d'un choix proprement vénitien, lié aux enjeux politiques de la mémoire de la bataille pour la République.

### 3) La valeur politique d'une échelle intermédiaire

En inventant un point de vue médian et équilibré, entre proche et lointain, entre l'individu et le groupe, entre le motif et le *tutto insieme*, Vicentino s'offre les moyens de tenir ensemble les exigences d'une nouvelle peinture d'histoire à sujet contemporain, soumise à une inflexion « célébrati(ve)-documentaire » (R. Pallucchini)<sup>146</sup>. Cette toile à sujet contemporain se distingue en effet des autres toiles pariétales du cycle du palais de Doges faites par Vicentino, qui représentaient des événements bien plus anciens, et dans lesquelles la narration adoptait des figures bien plus monumentales et moins nombreuses<sup>147</sup>. La bataille contemporaine apparaît

---

<sup>143</sup> Et d'ailleurs non encore achevée à cette date par le peintre qui procède de haut vers le bas. Lettre de Bartoli à Vasari le 14 juin 1572 : « Qua il Tintoretto fa la historia della vittoria navale, lunga 19 braccia et alta 9 ¼ ; et io la ho veduta insino a qui condotta, cio è la parte disopra, che va più lontana, che mi piace. Ma quella piu presso allo ochio, cioe la disotto, non è se non imposta ; et per esser la tela ravolta, non havendo egli tanta alteza di stanza, dove lavora, che la possa distender' in una volta, non si puo vedere. Ma mi ha detto, che fra un mese lhara finita, et si distendera poi in la sala del Pregadi ». Frey, *Nachlass*, vol. 2, document DCCCXCVI, p. 684-685. Les dimensions indiquées par Bartoli de 19 brasses sur 9,25 sont équivalentes à 13 m de long et 6,3 m de haut, la brasse vénitienne mesurant 68,3 cm. La toile de Vicentino est un peu plus longue, et moins haute (13,90 x 5,2 m), l'ordre de grandeur est cependant le même.

<sup>144</sup> Lettre déjà citée. G. B. Lorenzi, *Monumenti per servire alla storia del Palazzo Ducale di Venezia*, op. cit., p. 391-392.

<sup>145</sup> Les commanditaires vénitiens étaient très attachés à l'idée de *restaurare* le plus fidèlement possible les toiles anciennes, c'est-à-dire de les refaire sans en bouleverser fondamentalement l'iconographie, ce qui pourrait confirmer le fait que Vicentino n'ait pas fondamentalement changé les principes figuratifs de la représentation de Lépante. P. Fortini-Brown, *Venetian Narrative Painting in the Age of Carpaccio*, op. cit.

<sup>146</sup> R. Pallucchini, *La Pittura veneziana del Seicento*, op. cit., vol. 1, p. 39.

<sup>147</sup> On peut toutefois supposer, mais cela reste une hypothèse, que le traitement mesuré d'Andrea Vicentino unifie encore davantage la composition que la toile initiale. Tintoret était coutumier des premiers plans monumentaux aux personnages herculéens. La *Bataille de Zadar* par exemple, de format quasiment comparable, oppose bien au premier plan des personnages monumentaux à des personnages de taille bien plus réduite à l'arrière-plan. Les premiers possèdent une musculature héroïque et une densité expressive qui les distinguent véritablement des

donc désormais impropre à être traitée à l'aide d'un petit nombre de personnages monumentaux, ce qui engage une nécessaire simplification de l'action, contraire à l'ambition documentaire qui sous-tend la commande de Lépante.

Le choix d'une échelle intermédiaire, qui conserve une individualité aux personnages du premier plan et embrasse cependant l'action de dizaines de navires, paraît déroutant, et c'est d'ailleurs ce parti pris fondamental d'une échelle *moyenne* qui rend la bataille d'Andrea Vicentino si impropre à être photographiée<sup>148</sup>. Même si les dimensions colossales de la toile (14 m x 5 m) en sont en partie responsables, c'est surtout à ce choix subtil d'un point de vue médian de la représentation narrative que la toile doit son manque de photogénie. Trop ample pour qu'un seul motif puisse la résumer, la scène globale, divisée en plusieurs zones, n'a pas non plus sur une photographie unique la force spectaculaire d'une composition où les figures individuelles sont monumentales. Si ce point peut en partie expliquer la faible fortune critique de la toile, cette intelligente gestion de l'échelle du point de vue est un procédé décisif pour le peintre pour répondre conjointement aux enjeux documentaires et politiques de la commande.

Le refus du point de vue panoramique, vers lequel tendait Vasari, consacre la volonté de conserver la mise en scène individuelle de la figure humaine : l'organisation du récit peint comme *historia* menée par des personnages en action autorise une possible empathie du spectateur avec les figures peintes et le contenu militaire de la scène. L'échelle médiane permet à Vicentino de mettre en place une dialectique visuelle et politique entre l'individu et le collectif : la représentation, qui fait se côtoyer personnages identifiés et foule de soldats anonymes, suggère que chaque combattant prend sa part dans l'affrontement, mais que l'ampleur de la bataille dépasse largement chaque participant. La silhouette de plus en plus réduite des personnages et les effets de nombre témoignent d'une inscription du combat individuel dans une dimension collective supérieure. Peu spectaculaire, le recours à une échelle de représentation intermédiaire, qui héroïse sans monumentaliser et permet le panorama sans perdre l'individu, ouvre la possibilité d'une représentation précise et exhaustive de l'action, (répondant bien à l'ambition de « tout voir en détail ») mais aussi à la création d'une vision politique de l'action où le rôle des acteurs reste décisif.

---

figures des seconds, voire des troisièmes plans, qui sont bien moins travaillées. Par rapport à ce modèle, Vicentino emploie un dégradé plus progressif entre les plans.

<sup>148</sup> La photographie de la bataille de Vicentino est coupée dans l'illustration de l'article de G. Le Thiec, « Enjeux iconographiques et artistiques », *op. cit.*, p. 40. Une carte postale vendue au Palais des Doges reproduit la toile à l'échelle d'un centième (13,9 x 5,2 cm) et transforme un tableau d'une ampleur spatiale et narrative exceptionnelle en une petite vignette animée d'un grouillement illisible. Même les gravures pliantes sur plusieurs pages qui illustrent l'ouvrage de Francesco Zanotto, *Il Palazzo Ducale di Venezia* (4 vol., Venise, Antonelli, 1853-1861) simplifient complètement l'image, à part le premier plan.



## B. L'appropriation narrative de la bataille : raconter Lépante

Tandis que Vasari avait neutralisé la perspective idéologique de la narration en la transformant en description documentaire<sup>149</sup>, Andrea Vicentino raconte Lépante comme une histoire mise en perspective par un récit qui hiérarchise l'action : l'*historia* construite par le peintre présente de véritables choix narratifs. En assumant une prise de parti nette, le peintre est pleinement en accord avec les textes historiques vénitiens contemporains dont les commanditaires lui demandent de s'inspirer pour la composition de la toile. La conception rhétorique de l'histoire propre à l'historiographie vénitienne, fondée sur l'alliance entre l'instruction (le *docere*) et l'émotion (le *movere*), permet au peintre de ne pas poser en termes contradictoires la représentation documentaire et la célébration explicite de l'événement. En suivant des sources, le peintre associe dimension historique descriptive et un horizon épique, voire épique, qui soutient la vision vénitienne de l'événement.

### 1) L'historiographie vénitienne, source pour Vicentino

Pour Andrea Vicentino, la toile de bataille n'a pas vocation à être un simple « portrait » de l'action mais bien une *historia* qui « signifie la très glorieuse victoire », selon deux expressions empruntées au mémoire que son prédécesseur Tintoret avait adressé en 1574 à la République<sup>150</sup>. L'alliance des deux expressions chez Tintoret rentre ici bien en écho avec la conception de l'histoire prônée par l'historiographie vénitienne, qui, malgré la demande accrue d'objectivité et de renforcement critique qui intervient comme ailleurs vers la fin du XVI<sup>e</sup> siècle, conserve une dimension ouvertement idéologique et militante, où le discours historique est une louange de la République et de son mythe politique et social<sup>151</sup>.

Comme on y a déjà fait allusion, les exigences du programme vénitien exprimaient clairement l'attente d'une glorification explicite de la participation vénitienne à l'événement : le texte de novembre 1571 insistait déjà sur l'idée que la gloire commune de la victoire revenait

---

<sup>149</sup> Elle était transférée dans la partie allégorique de la fresque.

<sup>150</sup> « (...) el quadro che significa la gloriosa sua vittoria ». G. B. Lorenzi, *Monumenti per servire alla storia del Palazzo Ducale di Venezia, op. cit.*, p. 391-392.

<sup>151</sup> Sur l'historiographie vénitienne : G. Cozzi, « Cultura politica e religione nella pubblica storiografia veneziana del Cinquecento », *Bolletino dell'Istituto di storia della società e dello stato veneziano*, V-VI, 1963-1964, p. 215-294 ; A. Pertusi, *La storiografia veneziana fino al secolo XVI : aspetti e problemi*, Florence, Olschki, 1970 ; E. Crouzet-Pavan, *Venise triomphante, les horizons d'un mythe*, Paris, Albin Michel, 1999. Sur l'écriture de l'histoire : E. Cochrane, *Historians and Historiography in Renaissance Italy, op. cit.*

tout particulièrement à la République vénitienne<sup>152</sup>.

« S'il est bien un événement du temps passé honorable pour notre République, qui vaille d'être représenté et tenu vivant devant les yeux et la mémoire de nos descendants, selon l'usage très louable que nos ancêtres ont toujours respecté, c'est bien, par-dessus tous, celui de la victoire si exceptionnelle et illustre, concédée par la bonté divine à l'armée de la Très-Sainte Ligue contre l'armée turque, qui apporta tant de bénéfice et de gloire à la République des Chrétiens et particulièrement à la nôtre. D'où il ne peut manquer qu'il faille que cette victoire soit peinte dans notre Palais dans un lieu visible et illustre (...) »<sup>153</sup>.

Alors que l'alliance est encore de mise fin 1571, le texte de commande vénitien laisse percer les germes de l'appropriation nationale de la victoire dans la mention que la gloire revient « particulièrement à notre République »<sup>154</sup>. Tintoret, dans une lettre adressée aux instances publiques, parle d'ailleurs de la toile comme d'un tableau qui montre « la très heureuse nouvelle de Votre très glorieuse victoire »<sup>155</sup>. Le programme d'après 1577, conçu après la paix séparée de 1573, accentue encore la partialité du récit de la bataille :

« La septième toile montrera la victoire navale, que la République remporta en l'an 1571, avec le pape Pie V et le roi Philippe d'Espagne à Curzolari, contre l'armée du sultan Sélim, roi des Turcs, pendant le dogat de Luigi Mocenigo, Sebastiano Venier étant capitaine général de la République pour cette entreprise, et Agostino Barbarigo provéditeur général, (étant capitaine) pour le pape, Marcantonio Colonna, et pour le roi d'Espagne, don Juan d'Autriche, frère du roi ; cette bataille eut lieu parce que Sélim, après avoir rompu la paix avec les Vénitiens, assiégea Chypre et poussa la République à s'allier avec ces

---

<sup>152</sup> « (...) Quest(a) vittoria così segnalata et illustre dalla divina benignità concesso all'armate della Santissima lega contra l'armata turchesca, con tanto beneficio e gloria della Republica cristiana e particolarmente della nostra ». *Ibid.*, p. 372.

<sup>153</sup> « Se ha meritato mai alcun egregio fatto nelli passati tempo occorso con onor della Republica nostra, d'esser representato e tenuto vivo alli occhi et alla memoria delli posterì, secondo l'uso laudatissimo dalli nostri progenitori sempre osservato, lo merita sopra ogni altro questo della vittoria così segnalata et illustre dalla divina benignità concesso all'armate della Santissima lega contra l'armata turchesca, con tanto beneficio e gloria della Republica cristiana e particolarmente della nostra. Onde non se deve mancare di fare che essa vittoria sia dipenta nel Palazzo nostro in luogo conspicuo et illustre ». G. B. Lorenzi, *Monumenti per servire alla storia del Palazzo Ducale di Venezia*, op. cit., 1868, p. 372.

<sup>154</sup> C. Gibellini, *L'immagine di Lepanto*, op. cit., 2008. S. Favali, « Lépante : la fabrication d'une gloire vénitienne », dans *L'histoire mise en œuvres : fresques, collages, trompe-l'œil*, A. Morini (dir.), colloque Saint-Étienne 2000, Saint-Étienne, Publications de l'Université, 2001, p. 217-234.

<sup>155</sup> « La felicissima nova della gloriosissima sua vittoria ». G. B. Lorenzi, *Monumenti per servire alla storia del Palazzo Ducale di Venezia*, op. cit., 1868, p. 391.

princes, si bien que tous ensemble le 7 octobre de la dite année, non loin de Curzolari, au soir de la bataille, ils remportèrent une victoire exceptionnelle et sans équivalent, où d'une armée de plus de trois cents navires, seulement 25 galères s'échappèrent avec Uluch Ali, valeureux capitaine des Turcs, et dont on rapporta de très nombreux trophées. (cf.) Pietro Giustigniano, dernier livre »<sup>156</sup>.

Les formulations du texte signalent une appropriation ouverte de la victoire : la préséance est systématiquement donnée dans les énumérations aux Vénitiens, dont tous les membres sont nommés, reléguant à la fin du paragraphe les noms des autres chefs de la Ligue, bien que ce soit don Juan d'Autriche qui ait assumé le commandement en chef de l'escadre chrétienne<sup>157</sup>. Le texte du programme renvoie ensuite directement à la source historique, *Le Historie venetiane* de Pietro Giustiniani parues en 1576, sur laquelle les concepteurs du programme appuient le récit de l'épisode<sup>158</sup>.

Pourtant, le peintre ne paraît pas s'en être directement inspiré, peut-être parce qu'il exécute la toile une vingtaine d'années après la rédaction du programme par ses trois concepteurs<sup>159</sup> : l'iconographie de la bataille de Vicentino n'a en réalité pas vraiment de point commun avec le récit de Giustiniani<sup>160</sup>. *Le Historie venetiane* proposent une description succincte du combat qui le simplifie largement, alors que Vicentino présente une version relativement complexe des faits : l'auteur insiste sur le feu des galéasses qui vide les bateaux ennemis de leurs occupants par leur puissance de tir ; dans son récit, les Turcs perdent dès le début du combat leur énergie guerrière. La toile de Vicentino ne montre ni l'un ni l'autre.

D'après nos recherches, il est plus probable que Vicentino se soit appuyé sur un autre récit, celui de l'historien vénitien Gian Pietro Contarini dans son *Histoire de la guerre de*

---

<sup>156</sup> W. Wolters, *Storia e politica, op. cit.*, p. 301-302. Cf. texte reproduit en annexe.

<sup>157</sup> Sebastiano Venier supporta très mal la prééminence de Don Juan : le célèbre incident qui eut lieu entre eux quand Venier fit pendre deux Espagnols sans la permission de don Juan est représentatif de cette rivalité entre les chefs militaires de la Ligue. A. Barbero, *La Bataille des trois empires, op. cit.*, p. 465-473.

<sup>158</sup> P. Giustiniani, *Le Historie venetiane del clarissimo S. Pietro Giustiniani, nobile venetiano, di nuovo rivedute et ampliate, nelle quali si contengono tutte le cose notabili, occorse dal principio della fondatione della città, fino all'anno MDLXXV*, Venise, Lodovico Avanzo, 1576. Sur la guerre de Chypre, voir le livre XVI qui conclut l'ouvrage, f°331v-359v. Giustiniani est un patricien, qui entra au Grand Conseil en 1515 et exerça nombre de charges, jusqu'à celle de Sénateur.

<sup>159</sup> Cf. *supra*. chapitre 4.

<sup>160</sup> *Le Historie venetiane* proposent une description assez succincte du combat qui le simplifie largement alors que Vicentino présente une version relativement complexe. L'auteur emploie l'image simplificatrice du feu des galéasses qui vide les bateaux turcs de leurs occupants par leur puissance de tir, ce qui n'est absolument pas montré par le peintre. Selon son récit, les Turcs perdent dès le début du combat leur énergie guerrière, ce à quoi s'oppose l'iconographie de la toile de Vicentino.

*Chypre* (parue dès 1572)<sup>161</sup>. Le texte montre de fortes convergences avec la toile : des éléments précis d'organisation du récit militaire se retrouvent, de même que l'alliance dans le discours historique entre accent épique et discours événementiel.

L'*Historia* de Contarini est représentative de l'historiographie vénitienne de l'époque qui associe une ambition historique stricte, fondée sur un travail de collecte documentaire, et une aspiration laudative en faveur de la République. Dès sa dédicace à Giovanni Grimani, patriarche d'Aquilée, Gian Pietro Contarini signale ces deux aspects de sa démarche historique : il insiste sur son objectivité, rappelant son effort de collecte d'informations exactes, évoquant sa « diligence et sa peine » à recueillir « minutieusement (...) les nouvelles individuelles » et les témoignages, mais annonçant immédiatement son ambition de « rendre public par l'imprimerie la grandeur de l(a) prudence et de l(a) bravoure » des vainqueurs<sup>162</sup>. Le récit de Contarini, d'une cinquantaine de pages, oscille ensuite significativement entre une chronique événementielle de la guerre, appuyée sur la compilation de documents officiels ou d'*avvisi*, et des moments où le récit militaire se dote d'un fort accent épique<sup>163</sup>. Les retranscriptions brutes de documents (listes des flottes et comptes financiers de la guerre) alternent avec les discours héroïques des capitaines ou les descriptions grandioses des combats.

Parce qu'elle assume pleinement de célébrer la grandeur de Venise, l'historiographie locale peut être traitée comme une *historia* peinte, qui implique le même travail de *mise en récit* et d'appropriation narrative de l'action. Le peintre à l'instar de l'historien, endosse la charge de convaincre le lecteur, de l'instruire comme de l'émouvoir, à travers le récit peint organisé des événements, de manière à lui faire ressentir par empathie la portée morale de l'événement qui lui est présenté. L'acceptation d'une interprétation nationale du fait d'arme crée les conditions d'une vraie analogie entre le discours de l'historiographie et l'iconographie d'une peinture de l'histoire, où ambition documentaire et célébration vont de pair.

---

<sup>161</sup> G. Contarini, *Historia delle cose successe dal principio della guerra mossa da Selim ottomano a' Venetiani...*, *op.cit.* Contarini n'est pas un patricien, il aurait aussi produit quelques cartes. Sa biographie n'est pas bien connue. Notice de G. Benzoni, *DBI*, vol. 28, 1983, en ligne.

<sup>162</sup> « Usando in cio ogni *diligentia et fatica* possibile, a fine ch'io potessi intendere gl'*avvisi particolari* (...) Mi è stato *laborioso* haver i pareri di tanti Prencipi nel consigliar la deliberatione et ordinanza a tanto grande impresa : mi travava in gran pensiero, se da alcuni Christiani ch'erano sciavi in catena nelle galee nimiche liberati nella Vittoria *non era raccontato quello, che poi da molti mi è stato minutamente scritto* circa il viaggio dell'armata Turchesca.. » et « dare alle stampe e publica(re) al mondo l'immenso della loro prudentia et bravura ». *Ibid.*, dédicace, non paginée. Les extraits cités sont en italique.

<sup>163</sup> Dans sa biographie de Gian Pietro Contarini, G. Benzoni parle même d'une œuvre « chronique parfois plate » (« opera (...) a volte piattamente cronachistica ») mais où son récit de la bataille « s'anime de manière pittoresque » (*si movimenta coloristicamente*), cette *coloration* du récit est pour nous une tension vers le registre épique. *DBI*, vol. 28, 1983, *op. cit.*.

Cet engagement auctorial du peintre-historien à mettre en scène l'histoire dans un récit peint est assumé explicitement par Andrea Vicentino grâce à l'insertion d'un autoportrait **fig.278** au sein même de la bataille navale. Alors que Vasari prétendait s'effacer dans la scène militaire derrière une imitation véridique de l'action où le peintre idéalement n'intervenait pas, Vicentino, en plus de sa signature visible sur l'une des embarcations vénitiennes du premier plan au centre<sup>164</sup> **fig.279**, présente son propre visage dans la scène de guerre. Émergeant des flots, juste derrière la galère du général vénitien Sebastiano Venier, le peintre affiche peut-être même explicitement par cette position son engagement partisan dans la mise en scène du récit. En rompant le pacte de la fenêtre ouverte sur le monde, en plaçant un élément autoréférentiel qui ne relève pas du contenu historique l'action, le peintre en dénonce bien la nature de *représentation*.

## 2) Le combat de Lépante « mis en scène »

Complexe et foisonnante au premier abord, la scène est en réalité organisée selon un récit dramatisé qui privilégie la mise en valeur directe des actions vénitiennes. Les marges de la toile forment un cadre narratif qui offrent les principales données factuelles connues du combat et sert d'écrin au motif central de la toile, où le peintre concentre la mise en scène « efficace »<sup>165</sup> de la bataille.

### Le cadre documentaire des marges

Malgré l'apparence d'un combat continu, le peintre distingue différentes zones du combat : imitant en cela les récits des textes des historiens qui segmentent la narration en épisodes concernant les trois zones de combat, le peintre « décrit en détail et fidèlement »<sup>166</sup> les différents moments et lieux de la bataille en prenant soin de distinguer les combats des différentes ailes. Le centre de sa composition se concentre sur la *battaglia*, c'est-à-dire en terme militaire la partie centrale de l'ordre de bataille, alors que les deux extrémités de la toile évoquent chacune les combats sur les ailes. Accordant bien moins d'attention que Vasari à

---

<sup>164</sup> « ANDREA VICENTINUS F. ».

<sup>165</sup> C. Gibellini parle d'« una efficace traduzione visiva del racconto della battaglia ». *L'immagine di Lepanto*, op. cit., p. 125.

<sup>166</sup> Voir le titre complet de l'ouvrage de G. Contarini, *Historia delle cose svcesse dal principio della guerra mossa da Selim ottomano a' Venetiani, descritta non meno particolare che fedelmente da M. Gio. Contarini Venetiano*, op. cit.

l'inscription géographique de la bataille dans le golfe, Andrea Vicentino se contente sur la gauche de la toile, de situer la côte grecque, marquant ainsi le nord. Ce segment de la toile **fig.280** évoque le combat victorieux des navires chrétiens dirigés par le Provéditeur Agostino Barbarigo, dont le navire à lanterne, identifié par ses armoiries familiales, apparaît en majesté dans cette partie gauche, rabattant les galères turques vers le rivage. Comme c'est attesté, on aperçoit quelques soldats turcs s'enfuyant à pied sur la côte, alors que leurs navires, aux poupes ornées du croissant, se sont échoués sur le rivage.

Au récit synthétique du combat sur l'aile gauche, répond dans la marge droite une évocation encore plus succincte du déroulement de la bataille sur l'aile opposée **fig.281** : le peintre se limite au motif de la fuite des galères turques d'Uluch Ali, voguant voiles déployées pour s'extraire de la bataille, comme le mentionnait le texte du programme. Juste derrière, le détail peu visible, d'une galère turque victorieuse par rapport à un navire chrétien en train de sombrer renvoie à la défaite de plusieurs bâtiments chrétiens dans cette zone. Même réduites à leur issue ou à la présence de leurs protagonistes principaux (Barbarigo à gauche, Uluch Ali à droite), la présence dans la toile des trois parties de la bataille montre la volonté du peintre et de ses commanditaires de présenter au spectateur une vision complète de l'événement. La toile ne fait pas l'impasse sur la fuite de ces quelques dizaines de bâtiments (Vasari l'évoquait aussi) et présente même de manière discrète les pertes chrétiennes.

La présence à l'arrière-plan de la toile des six galéasses, dont la puissance de feu est traduite par le déchaînement de fumée et de nuages, termine le récit synthétique mais exact de la bataille divisée selon ses trois segments : Vicentino place ces forteresses flottantes par paire, en trois groupes dans la longueur de la composition, conformément à leur placement symétrique deux à deux devant chaque aile de l'ordre de bataille. Identifiées individuellement par les armoiries de leur commandant **fig.282 et 283**, les Bragadin sur l'aile gauche chrétienne près des côtes, Duodo et Guoro au centre, et Pesaro et Pisano sur l'aile droite, les galéasses sont placées avec rigueur. Leur position lointaine, dans la profondeur, peut se comprendre comme un marqueur d'antériorité car leur rôle fut surtout décisif au tout début de l'affrontement en provoquant une rupture de la ligne ennemie<sup>167</sup>.

Les motifs narratifs latéraux offrent une disposition correcte des trois zones du combat

---

<sup>167</sup> Tous les historiens évoquent largement leur action destructrice et souligne la nouveauté de l'action de ces bâtiments présents pour la première fois dans une bataille navale. G.P. Contarini, *Historia, op.cit.*, f°51r évoque leur action : « con estrema rovino et fracasso delle galee nimiche, et (...) estermínio » ; P. Giustiniani, *Le Historie venetiane, op. cit.*, f°344v parle de leurs « terribili cannonate ».

et montrent les informations générales données de manière récurrente par les *avvisi* et que le spectateur attend donc de voir représentées : la tripartition de l'ordre de bataille chrétien, le rôle décisif des galéasses et la fuite finale des navires d'Uluch Ali, la défaite d'Ali Pacha, la dérouté de l'aile droite turque.

### **La « battaglia » : le parti pris du motif central**

Sur cette organisation narrative générale, se détache le motif majeur de la toile, qui représente la rencontre des galères capitaines des deux flottes, situées au cœur de l'ordre de bataille. Les galères des trois chefs militaires de la Ligue, Don Juan d'Autriche, qui a Sebastiano Venier à sa gauche et Marcantonio Colonna à sa droite sont opposées à la galère capitaine des Turcs, dirigée par Ali Pacha<sup>168</sup>. Derrière les trois chefs de la Ligue, la galère du *Gran Comendador* de l'Ordre de Santiago, Luis de Requensens, complète le groupe des chefs principaux de la Ligue, affrontés à une série de galères turques signalées elles-aussi comme des galères de capitaines importants par le globe qui surmonte leur château arrière<sup>169</sup>. La construction dramatique de ce motif narratif central montre une mise en scène de l'action et introduit une hiérarchie dans le récit : la rencontre de ces six galères du centre de l'ordre de bataille au moment de leur choc condense la narration et l'interprétation du combat.

Avec ce groupe central décisif, Andrea Vicentino importe dans la bataille navale le modèle de composition dramatique de la scène de bataille, fondé sur le choc des capitaines, qui remonte à la *mischia dei cavalli* de la *Bataille d'Anghiari* de Léonard, ici transformée en *mischia delle navi*, où l'éperonnage naval remplace le choc de cavalerie<sup>170</sup>. Tandis que Vasari plaçait discrètement le motif de l'opposition des galères d'Ali Pacha et de Don Juan au centre de la fresque sans l'accentuer, Andrea Vicentino fait de cet affrontement singulier des principaux chefs, mis en valeur par son emplacement central et sa taille magistrale, la clef

---

<sup>168</sup> Ali Pacha est identifié clairement par sa posture dynamique de commandement et le triple fanal de sa galère, redoublé par un triple croissant.

<sup>169</sup> Le fait que deux autres galères soient présentées non avec des lanternes, mais avec des globes surmontés de croissants, souligne cependant discrètement que Vicentino *invente* ici deux navires de « chefs », avec une marque visible de distinction sur la poupe, pour renforcer le (faux) pendant entre les deux camps et construire ces deux galères anonymes en galères de commandants turcs de haut rang.

<sup>170</sup> On pourrait parler de la « lutte pour la galère », au lieu de la lutte pour l'étendard, et le fait de prendre la galère en passant son mât principal s'apparente bien à l'idée de s'emparer de l'étendard ennemi. L'agressivité des chevaux, qui se mordent chez Léonard, est d'ailleurs en écho avec l'éperonnage que les galères se font subir, se projetant les uns sur les autres. Le fait que les galères apparaissent vivantes, comme partie prenante du combat, là aussi anime les instruments non humains du combat pour les faire participer à l'affrontement humain. La métaphore chevaline pour le navire est d'ailleurs faite par les contemporains eux-mêmes : la lettre de Diedo, l'auteur compare d'ailleurs l'habileté d'Uluch Ali avec sa galère aux figures qu'un cavalier fait faire à un cheval de manège. G. Diedo, *Lettera, op. cit.*, f°21v.

narrative de la toile et le tournant militaire de la bataille. L'accent principal mis sur ce motif très lisible constitue un parti-pris synthétique et puissant qui remotive la métonymie entre la *battaglia* au sens tactique comme « centre de l'ordre de bataille », conçue comme un corps (Diedo)<sup>171</sup> sur le plan dramatique : si le motif de l'affrontement des chefs qui eut lieu au centre de la bataille est bien attesté historiquement, car il y eut bien combat entre la galère de Don Juan et celle d'Ali Pacha, Vicentino en fait le cœur narratif et symbolique d'*historia* de Lépante.

Le choix de ce motif narratif central est très probablement inspiré de l'histoire de Gian Pietro Contarini avec lequel la toile montre trop d'analogies précises pour qu'il s'agisse d'une simple convergence :

« Au centre de l'ordre de bataille, se trouvait Don Juan d'Autriche, abordé par Ali, Général des Turcs, et deux autres capitaines ennemis de galères à fanal. Ali avait sur sa galère 300 janissaires armés d'arquebuses et cent arbalétriers, avec leurs cimenterres, qui combattaient valeureusement. Don Juan avait sur sa *Reale* 400 arquebusiers choisis parmi le *Tercio* de Sardaigne, sous le commandement du mestre de camp Don Lopes di Figeroa, en plus de nombreux autres Seigneurs et gentilshommes, qui se battaient unis tous ensemble avec une extrême vigueur. Colonna, l'esprit enflammé par le nombre de morts qu'il voyait chez l'ennemi, ordonnait de s'emparer de la galère qui était bord à bord avec la sienne ; Venier donnait les nobles marques d'un valeureux capitaine, se jetant sur les ennemis avec un grand courage, et il fallait que tous les siens combattent, car les trois généraux avaient contre eux sept galères à fanal bien en ordre, outre les autres galères, qui toujours venaient en renfort à l'ennemi. Ceux-ci donnaient fort à faire aux nôtres, quand la *Patrone reale* et le *Grand Commandeur*<sup>172</sup>, avec les deux autres galères, la *Loredana* et la *Malipiera*, voyant la grande violence avec laquelle ses Généraux se faisaient assaillir et que de nombreuses autres galères étaient prêtes à venir en renfort par l'arrière, se lancèrent en avant avec tant de bravoure, qu'entrés dans l'assaut décisif, ils tuèrent beaucoup d'ennemis, et à la fin les deux courageux guerriers Loredan et Malipiero, s'étant engagés dans le cœur affolé de la bataille, tombèrent morts sur le bastingage d'une salve d'arquebuse, et cela ne

---

<sup>171</sup> G. Diedo parle de cette partie de l'ordre de bataille comme du « *corpo della nostra battaglia* ». *Lettera, op. cit.*, f°20v.

<sup>172</sup> La *Patrone reale* est le navire principal de la flotte espagnole. Le Grand Commandeur est Luis de Requesens, *Comendador mayor* de Castille au sein de l'Ordre de Saint-Jacques de l'Épée.



fit toutefois pas prendre peur à ceux qui les défendaient, mais au contraire les enflamma à la vengeance, et il semblait que leurs forces se redoublaient si bien qu'ils finirent par vaincre les deux galères, et Venier et Colonna firent de même des deux autres. *Au même moment, Don Juan, qui avait soutenu l'assaut de cinq galères ennemies, et en avait déjà conquis trois, après avoir été déjà trois fois repoussé avec beaucoup de pertes dans l'attaque de la galère d'Ali, et l'ayant conquise jusqu'au mât principal, finalement s'empara de celle-ci toute entière, et une fois Ali mort, on entendit de toute part les cris puissants de la victoire, qui jusqu'alors, bien qu'on l'ait déjà annoncée, était cependant restée incertaine, à cause du grand nombre de perte de part et d'autre et à cause de la valeur et du courage que les deux camps avaient montrés dans l'abordage au centre de l'ordre de bataille. Mais à présent que les Turcs ne résistaient plus, les Chrétiens étaient bien reconnus comme les vainqueurs et les maîtres de l'ennemi.* »<sup>173</sup>

S'inspirant de la structure du texte qui raconte le moment de bascule de la bataille<sup>174</sup>, Vicentino construit également le face-à-face des chefs comme un moment de tournant<sup>175</sup> : l'affrontement

---

<sup>173</sup> « Nella battaglia era Don.Gio. d'Austria abbordato con Ali Generale de'Turchi, et altri loro dui Capitani di Fanò, havendo Ali sopra la sua galea trecento Giannizzeri archigubieri et cento balestrieri, con le loro scimitarre, i quali valorosamente combattevano. Don Gio. havea sopra alle sua Real quattrocento archibugieri scelti del terzo di Sardegna, sotto il comando di Don Lopes di Figeroa mastro di campo, oltre molti altri gentiluomini et Signori, i quali tutti unitamente con estrema gagliardia menavano le mani. Il Colonna instava con gran cuore per la mortalità che de' nemici si vedeva inanti, d'impatronirsi della galea ch'era seco abbordata : et il Veniero dava alti segni di valoroso Capitano, spegnendo addosso alli nemici con gran cuore, che ben a tutti i suoi bisognava menar le mani, havendo loro tre Generali sette galee di Fano be'in ordine addosso, oltre l'altre galee che sempre soprapiungevano in aiuto a i nemici, quali davano già molto che fare a i nostri, quando la Patrone Reale et il Commendator maggiore con le due altre galee Loredana et Malipiera, vedendo il grande empito et assalto contre i suoi generali Capitani, et che molte altre galee gli erano per venire per puppa, si spinsero avanti con tanta bravura, ch'entrati nella maggior carica fecero grande occisione de'nemici, et alle fine i dui coraggiosi guerrieri Loredano et Malipiero penetrati nella folta della battaglia restorono in una salva d'archibugiate morti sopra le loro corsie, né perciò i difensori di esse si sgomentorno, anzi infiammati di vendicarsi, parve che raddoppiassero le forze in tanto che rimasero vittoriosi di due galee, et il Veniero, et il Colonna il simile fecero di altre due, quando in uno istesso punto Don Gio. qual solo havea sostenuto il carico di cinque galee nemiche, et già tre conquistate, essendo stato tre volte con gran mortalità ributtato dalla galea di Ali, havendola acquistata fino all'alboro, alle fine s'impatroni di tutta, et morto Ali già da ogni lato si sentivano altissimi gridi di vittoria, quale fin'allhora, ancor che per avanti fusse da Christiani gridata, era pero stata dubbiosa, per la gran mortalità e coraggioso valore di ambe le parti nell'abbordarsi nella battaglia Generale, ma ora non facendo più i Turchi testa, si conoscevano i Christiani vittoriosi e patroni dell'inimico ». G.P. Contarini, *Historia, op. cit.*, f°52v. Nous soulignons (sauf pour les noms de navires).

<sup>174</sup> Fait de combats singuliers, comme d'entraides entre les navires, Vicentino reprend le choix des personnages cités dans le texte : 3 navires turcs contre Don Juan, les autres capitaines lui venant en renfort ; comme le raconte Contarini, Vicentino montre bien derrière la galère de Venier la présence immédiate de Malipiero (galère n°14 sur le schéma joint sur les armoiries) et de Loredano montré plus à l'arrière-plan (n°9) dont les armoiries sont bien indiqués sur leurs navires ; le rôle des janissaires, reconnaissables à leur long chapeau de feutre blanc, nombreux sur le navire d'Ali comme les arquebusiers chrétiens lui faisant face sont de même communs aux deux récits.

<sup>175</sup> Cette idée du duel des chefs pourrait d'ailleurs être motivée en partie par la recherche dès le début de la bataille qu'Ali Pacha de se confronter directement avec la galère de Don Juan, cf. G. Diedo, *Lettera, op. cit.*, f°17v : le chef turc cherche le combat « da galea sola a galea sola ».

permet de présenter la vigueur et la difficulté du combat mais suggère par certains détails iconographiques le dénouement final du combat et la prise inéluctable de la galère d'Ali Pacha. Le peintre introduit le basculement de la bataille « incertaine » (*dubbiosa*) à la victoire en figurant le moment où les troupes chrétiennes avancent de manière décisive sur la capitane turque en dépassant le mât principal **fig.284** en suivant fidèlement le récit de Contarini : le détail d'un fantassin brandissant un étendard en investissant le pont permet de repérer que les Chrétiens viennent de dépasser symboliquement la moitié du navire, l'attaque ne peut qu'à présent mener à la mort du chef ennemi. Selon deux expressions de Contarini, « le cœur de la bataille » (« *la folta della battaglia* ») devient donc son « assaut décisif » (« *maggior carica* »).

L'iconographie du tableau présente toutefois une différence importante avec le texte de Contarini. La toile offre une appropriation bien plus nette de la victoire selon un point de vue vénitien que le texte. Andrea Vicentino attribue en effet la déroute à venir de l'amiral turc à l'action de la galère capitane vénitienne de Sebastiano Venier, représentée en pendant direct d'Ali Pacha, alors que la prise de la galère turque est principalement due à l'équipage de Don Juan. Vicentino s'appuie alors peut-être sur le témoignage de Girolamo Diedo qui raconte comment la galère d'Ali est vaincue suite à la double attaque de la galère amirale turque par Don Juan et Venier, ce que le peintre simplifie en attribuant entièrement l'action à la capitane vénitienne :

« (Ali) fit alors frapper la chiourme de manière extraordinaire, afin qu'ils accélèrent la frappe de leurs rames dans l'eau, et ayant reconnu à l'enseigne du Lion l'illustrissime Général de nos Seigneurs Vénitiens, il vint avec une grande impétuosité, semble-t-il, pour l'éperonner. Mais quand il fut vraiment tout près, il fit tourner vers la gauche la proue vers celle de la galère Reale, et se heurtant l'une l'autre, elles vinrent se lier ensemble, *la poupe ennemie restant toutefois unie à la proue de l'Illustre General Venier, qui, ne retardant alors aucun combat, s'était quelque peu poussé en avant : ses soldats sautèrent rapidement sur le navire turc et vainquirent prestement ceux qui étaient du côté de la poupe.* De l'autre côté, les soldats espagnols de Don Juan, faisant feu en continu avec la rapidité merveilleuse de leurs arquebuses, empêchèrent l'ennemi de pouvoir se défendre. Et beaucoup d'entre eux, courageux, ayant sauté sur la galère royale, au moment où beaucoup des soldats qui étaient sur celle-ci avaient de même sauté sur la leur, furent bientôt laissés morts, et le

nombre infini de ceux qui portaient des hauts turbans<sup>176</sup> qui, à cause du grand nombre de combattants, paraissaient sur la galère ennemi comme un seul, furent soudainement jetés à la mer tête comprise, sauf celle d'Ali, qui ayant été détachée de son buste, fut mise au bout d'une pique et levée en l'air, afin qu'on put mieux la voir »<sup>177</sup>.

En se fondant probablement sur le récit de Diedo<sup>178</sup>, Vicentino représente le choc direct entre Ali et Venier, et lui attribue majoritairement la conquête de la capitane turque. La *Reale* de Don Juan est affrontée, au second plan, en duel au navire d'un capitaine turc qui n'est pas identifié. Adaptant le matériau historique avéré de l'affrontement violent des chefs au centre de la bataille, Vicentino l'érige en centre de gravité de la bataille, et l'oriente idéologiquement au profit symbolique des seuls Vénitiens<sup>179</sup>. Bien qu'inscrit dans un cadre documenté très riche, la construction du récit

Une analyse plus fine du reste de la toile montre cependant combien l'appropriation mémorielle de la bataille par les Vénitiens n'intervient pas qu'au premier plan mais se noue à tous les niveaux du récit peint, dès lors que les marges présentent en réalité un second récit, qui construit une mémoire nationale de l'événement.

---

<sup>176</sup> La présence de multiples janissaires, peut-être les « hauts turbans » dont parlait Diedo, qui tentent d'envahir la galère principale des Chrétiens semble indiquer que Vicentino reprend le détail mentionné par Diedo, d'autant qu'ils forment quasiment un seul corps, avançant mécaniquement, tous bien alignés les uns avec les autres. G. Diedo, *Lettera, op. cit.*, f°20v.

<sup>177</sup> « Fece stranamente sferzare i galeotti, accioche affretassero più le remi nell'acqua, poco apresso, conoscendo dall'insegna del Leone l'illustrissimo Generale de' nostri Signori Venetiani venne impetuosamente, parve, per investirlo : ma come gli fu vicino, vicino, fece volgere alla sinistra la proda, verso quella della galea reale : et urtandosi l'una con l'altra, si vènero a legar insieme, restando la poppa nimica congiunta alla Proda dell'Eccell. General Veniero, che non ritardando allhora da incontro niuno, si era spinto alquanto innanzi : i cui soldati saliti presto sul legno Turchesco, abbattono prestamente coloro, ch'erano dalla parte verso la poppa. Dall'altra i fanti spagnuoli del S. Don Giovanni, tirando continuo con maravigliosa prestezza gli archibugi, tolserò così al nimico il poter far disefa, che molti d'essi di gran cuore saltati sopra la galea reale nell'hora à punto che molti di quella erano parimente saliti sopra la loro, furono tosto distesi morti, : e'l numero infinito de gli alti turbanti, che per il gran numero de' combattenti, nella galea nimica parevano un solo furono ad un tratto gittati al basso con le lor teste, fuorchè quella d'Ali, la quale essendo stata tagliata dal busto, fu posta et inalzata sopra una lancia, accio meglio veduta fosse. » *Ibid.*

<sup>178</sup> Toutefois, l'éperonnage dans le tableau se fait au niveau de la proue et non de la poupe du navire turc.

<sup>179</sup> La condensation du combat de Lépante à l'affrontement entre deux chefs est un choix synthétique partisan qui est repris de manière encore plus radicale dans la commande privée du plafond baroque de la galerie du palais Colonna, où le héros familial est mis en valeur sans souci de vraisemblance, affronté quasiment seul directement à Ali Pacha. À Venise, la personnalisation du combat et son orientation partisane en faveur des seuls Vénitiens est possible car le reste de la toile offre par ailleurs des gages documentaires sur la représentation totale de la victoire. C. Strunck, *Der unbekanntes Meisterwerk Berninis : die Galleria Colonna, op. cit.*, p. 265-266.

## C. Lépante « *richissimo patrimonio di gloria* »<sup>180</sup> : le récit secondaire des armoiries

Submergé dans un premier temps par le grouillement de détails de la composition, le regard du spectateur n'identifie pas immédiatement que la toile construit autour du motif central, qui condense le drame et attire l'attention, un second récit parallèle<sup>181</sup>. Sur chacun des navires (environ une quinzaine) présents sur les marges du combat principal, des écus de familles vénitiennes, placés à la poupe généralement, ou bien à la proue si c'est plus lisible, identifient de manière très précise certains bâtiments et leurs capitaines, au sein de l'action globale **fig.280-283, 285-288**. L'inclusion d'armoiries familiales sur les navires, placés de manière respectueuse de l'ordre de bataille, renforce la description documentaire de l'action : le récit de la bataille est largement précisé, singularisé par la localisation des différents capitaines au sein de l'action d'ensemble<sup>182</sup>. Ces armoiries peuvent, à un premier niveau, se lire comme un équivalent des légendes des *avvisi* qui, dans l'image de bataille, identifient les différents protagonistes : la distribution des armoiries crée alors un « fléchage narratif »<sup>183</sup>.

Plus avant, en considérant cette série comme un réseau, ces armoiries apparaissent comme un récit secondaire mais cohérent au sein de l'ensemble. Jamais à notre connaissance commentée en détail, cette série de symboles apporte une inflexion idéologique décisive au récit principal<sup>184</sup> : au-delà de leur valeur documentaire<sup>184</sup>, ces armoiries participent d'un discours identitaire collectif, qui s'appuie sur l'héroïsation individuelle des principaux combattants

---

<sup>180</sup> Cf. P. Paruta, *Oratione funebre in laude de' morti nella vittoriosa battaglia contra a' Turchi, seguita alle Curzolari l'anno MDLXXI, alli VII d'Ottobre*, Venise, Bolognin Zaltiero, 1572, f°15r. Voir commentaire infra.

<sup>181</sup> On ne sait pas si Tintoret avait déjà ou non constitué ce récit secondaire au sein de la précédente toile, disparue en 1577.

<sup>182</sup> Les différentes armoiries sont bien placées sur des navires selon le positionnement des différents capitaines de vaisseaux dans l'ordre de bataille : apparaissent à gauche de la toile (n°1 à 7), les écus de Barbarigo, Canal, Querini, Cicogna, Bragadin qui forment bien des bâtiments clefs de l'action vénitienne sur l'aile gauche de la bataille. Au centre, derrière le motif central, les armoiries Soranzo, Guoro, Loredan, Duodo et Zen (n°8 à 10, 12), qui faisaient partie de la « bataille » centrale, comme placés sur la droite du motif central au tout premier plan, derrière la galère de Venier, celles de Malipiero, Giustiniani et Pasqualigo (n°14 à 17). À l'arrière plan à droite, seule la galèasses de Pisani et Pesaro (11 et 13) sont placées peut-être avec une attention tactique moindre que les autres galères.

<sup>183</sup> J. Koering, « Tintoret, Teodoro Sangiorgio et l'intelligibilité des *Fastes* des Gonzague », *op. cit.*, p. 97.

<sup>184</sup> Les armoiries de ces capitaines de navires ont été identifiées par U. Franzoi, *Storia e leggenda, op. cit.*, 1982, p. 346-347 qui cite à propos de chaque famille les prénoms de tous les combattants qui ont pris part à la bataille de Lépante. Franzoi n'exploite toutefois pas cette liste pour approfondir le commentaire de la toile. Il donne les identifications suivantes : Querini (Vincenzo, Giovan Battista, Marco), Canal (Antonio, Girolamo, Gabriele), Barbarigo (Agostino, Giorgio, Andrea), Cicogna (Marco), Bragadin (Ambrogio), Soranzo (Benedetto), Pisani (Marcantonio, Pietro), Loredan (Giovanni), Contarini (Giovanni, Marino, Girolamo), Duodo, Pesaro, Badoer (Pietro di Angelo), Zen (Giovanni, Renier), Malipiero (Gaspere, Caterino), Giustiniani (Jacopo). Partant de sa liste, nous avons essayé de la vérifier et de la préciser, notamment en la comparant aux personnages individualisés dans les récits de Contarini et de Giustiniani. Sur la toile, contrairement à Franzoi, nous n'avons pas réussi à identifier les armes des Contarini ou des Badoer, mais nous avons en revanche vu au premier plan celles des Pasqualigo (n°16 sur notre schéma).

patriciens, montrés en exemples à la communauté et objets particuliers de sa mémoire.

### 1) L'hommage aux héros

Ces différents navires singularisés par les armoiries de leur commandant soutiennent une personnalisation de l'action, même si les individus eux-mêmes ne sont pas visibles, car les armoiries sur le navire suffisent symboliquement à évoquer la personne de leur capitaine. À la Renaissance, le navire et son capitaine s'identifient l'un à l'autre dans un rapport de métonymie : les galères, qui possèdent toutes un nom (par ex. : *Il Christo Resuscitato*, *L'Aquila*, *La Giudita*..), sont souvent appelées par leur surnom, construit sur le féminin du nom de leur commandant : on trouvait pour les galéasses vénitiennes à Lépante la *Duoda*, la *Guora*, ou encore les *Bragadine*, d'après leurs capitaines Duodo, Guoro, et Bragadin<sup>185</sup>. Loin de seulement baliser le champ de bataille en identifiant quelques capitaines, la multiplication des armoiries familiales introduit une héroïsation individuelle, qui excède donc largement les quelques portraits du premier plan. Comme autant de mini-triomphe individuels, équivalents peints d'un mémorial ou d'une statue<sup>186</sup>, les armoiries inscrites sur la toile mettent en place la mémoire du nom des combattants qui se sont illustrés, comme un hommage de la communauté à certains de ses membres. La toile se conforme aux récits historiques vénitiens de la bataille, comme les *Historie venetiane* de Giustiniani, où sont singularisés les héros militaires qui se sont distingués au combat. L'historien cite notamment les principaux commandants de la flotte vénitienne, qu'on trouve également identifiés dans la toile de Vicentino :

« Encore qu'il fut extrêmement âgé, (Venier) n'épargna aucune fatigue à son corps, ni aucun danger à sa vie, et il sortit de la bataille, blessé par une flèche à un genou (...). On vit de même chez Antonio Canale et Marco Quirini, Provéditeurs, la même valeur dans les armes ; chez Francesco Duodo, Vincenzo Quirini, chez les deux Bragadin, Antonio et Ambrogio, chez Jacomo Guoro, et Pietro Pisano, avec leurs galéasses sur les ailes droite et gauche. Mais entre tous les capitaines de l'armée vénitienne (que les autres me pardonnent), seul Francesco Duodo, capitaine des galéasses, conquiert une louange unique et singulière, puisqu'affrontant seul en tête le premier assaut des ennemis, il se

---

<sup>185</sup> Deux des galéasses sont dirigées par des membres de la famille Bragadin.

<sup>186</sup> P. Paruta compare les combattants à des Hercules à qui il convient d'ériger des statues. *Oratione funebre*, *op. cit.*, f°12v : « Questi sono quei veri Ercoli che hanno domato il fiero mostro. Di questi conviensi con ben mille trofei farne la memoria perpetua. A questi inalzar si denno le statue ne' luoghi più celebri della città ».

comporta de manière très honorable, car ayant avec l'artillerie rompu l'ordonnancement turc, il contribua largement au gain de la victoire, comme cela est attesté par les patentes scellées d'or, que lui ont données Don Juan d'Autriche et Marcantonio Colonna »<sup>187</sup>.

Marcantonio Querini eut à tenir une position difficile à l'extrême gauche du dispositif chrétien, où il fallait éviter tout risque d'encerclement par l'ennemi. Antonio da Canal affronta la capitane de Sirocco, le commandant turc de l'aile droite qui fut finalement pris et décapité, parachevant la victoire chrétienne au nord du golfe. Chez Vicentino, ces deux personnages apparaissent bien sur l'aile gauche, aux côtés d'Agostino Barbarigo. De même, l'action des six galéasses est soulignée par la présence systématique des armoiries de leur capitaine : celles de Francesco Duodo **fig.282**, inscrites sur un grand étendard, et non seulement à l'arrière du vaisseau, sont particulièrement visibles car apposées sur un immense étendard. Le surdimensionnement de ses armoiries familiales valorise, en plus de sa position de commandant, tout particulièrement l'intelligence et le courage de ce commandant sur le champ de bataille : elle reprend la louange particulière adressée par Giustiniani au chef de l'escadre des galéasses. Monument aux héros républicains, la peinture de bataille fait également office de conservatoire de la mémoire des morts. La victoire, qui ne s'est pas faite « sans verser le sang »<sup>188</sup>, est célébrée autant par ses vainqueurs que par ses martyrs.

## 2) Une liste des morts

En miroir de la célébration des vainqueurs revenus du combat, les armoiries commémorent aussi les héros défunts. En étudiant le sort de la quinzaine de capitaines identifiés sur la toile, on s'aperçoit qu'au moins un tiers d'entre eux périt lors de la bataille. Sur l'aile gauche, l'écu des Querini à ses côtés, pourrait, en plus du personnage de Marcantonio, évoquer Vincenzo, présent sur l'aile gauche, qui mourut lui aussi pendant la bataille. Marco Cicogna,

---

<sup>187</sup> (Venier) « ancor che fusse molto vecchio, non perdono a fatica alcuna di corpo, ne ad alcuno pericolo di vita, e si parti della battaglia, ferito di saetta in un ginocchio. Vedesi medesimamente in Antonio Canale, e in Marco Quirini Proveditori, l'istesso valor nell'armi ; in Francesco Duodo, in Vincenzo Quirino, ne' duoi Bragadini, Antonio et Ambrogio, in Iacomo Goro, et in Pietro Pisano, con le lor galere grosse nel destro, et nel sinistro corno. Ma tra tutti i capitani dell'armata Venetiana (perdonimmi gli altri) solo Francesco Duodo Capitan delle galere grosse, riportò unica e singlar laude, il qual facendo testa nel primo assalto de' nimici, si portò honoratissimamente ; peroche havendo con l'artiglieri (come ho detto di sopra) rotta l'ordinanza turchesca ,fu di grand'aiuto all'acusto della Vittoria, si come ne fanno fede le patenti, fatteli da Don Giovanni d'Austria e da Marcantonio Colonna, bollate con sigilli d'oro ». P. Giustiniani, *Le Historie venetiane, op. cit.*, f°347.

<sup>188</sup> P. Giustiniani, *Historie venetiane, op. cit.*, f°346v.

proche d'eux dans l'ordre de combat, fut pour sa part blessé par le feu<sup>189</sup>. Derrière la galère de Venier, Caterino Malipiero **fig.281** perdit également la vie en essayant d'aider la capitaine du commandant vénitien, tout comme Giovanni Loredan, présent à l'arrière de la zone centrale, comme le racontait Gian Pietro Contarini dans son *Historia*<sup>190</sup>. Les armoiries des Pasqualigo dans la marge droite rappellent certainement Antonio Michele qui mourut au combat. Si la mort de ces différents capitaines n'est pas véritablement décrite, la présence des armoiries pérennise une mémoire familiale et collective des défunts qui devait être parfaitement évidente pour les spectateurs de l'aristocratie vénitienne.

L'insistance iconographique sur le Provéditeur Agostino Barbarigo, présenté en pied sur sa galère au second plan, est encore significative. D'un point de vue militaire, son statut de commandant d'une aile entière du dispositif de l'ordre de bataille justifiait déjà de lui accorder un portrait en pied **fig.286**, même à petite échelle : son « micro-portrait » lui confère une dignité égale aux principaux chefs chrétiens placés au premier plan<sup>191</sup>. Toutefois, l'accent particulier mis sur son navire, surdimensionné et éclairé d'une lumière singulière, trahit un hommage appuyé au dévouement patriotique de ce personnage que sa fin tragique lors de la bataille transforma en martyr national. Ayant retiré son casque pour mieux donner des ordres pendant la bataille, il reçut durant le combat une flèche dans l'œil et mourut deux jours après. Très visible malgré son éloignement à l'arrière-plan de la toile, souligné par un accent lumineux, sa posture fière, la blancheur de son armure, sa cape dorée l'apparentent à une figure de saint guerrier : debout, au pied de la hampe de l'étendard vénitien, il est figuré comme un pilier symbolique de la République<sup>192</sup>.

Le détail de la galère de Benedetto Soranzo est enfin remarquable car sa mort est cette fois-ci explicitement représentée **fig.288**. Voyant la galère *Christo Resuscitato* qu'il commandait sur le point d'être prise par les Turcs, il la fit exploser afin d'empêcher les Turcs d'emporter le duel. Comme le raconte Contarini :

---

<sup>189</sup> G. Contarini, *Historia*, *op. cit.*, f°52r.

<sup>190</sup> G.P. Contarini, *Historia*, *op. cit.*, f°52v.

<sup>191</sup> L'identification du navire est favorisée par la taille de la lanterne qui surmonte le château arrière et qui était effectivement la marque des galères de commandement (les *lanterne*) singularisées par ce type d'élément, permettant aux autres navires de les repérer aisément. A. Konstam, *Lepanto 1571*, *op. cit.*, p. 19.

<sup>192</sup> L'idée du personnage baigné de lumière pourrait également remonter à la métaphore répandue à propos de la noblesse vénitienne comme des personnages qui sont des « lumières très brillantes » (« *chiarissimi lumi* ») pour la République. G. Diedo, *Lettera*, *op. cit.*, f°26v. Sur l'iconographie dédiée à Barbarigo, C. Gibellini, *L'immagine di Lepanto*, *op. cit.*, p. 78-82. Le personnage est exceptionnellement célébré par deux scènes (la bataille et sa mort) au sein d'un cycle historique personnel dans la grande salle centrale de la villa familiale des Barbarigo à Noventa Vicentina. La représentation individuelle est extrêmement rare dans les demeures patriciennes des Vénitiens. J. Kliemann, *Gesta dipinte*, *op. cit.*, p. 115-129 : la mort vue comme sacrificielle de Barbarigo provoque une exception pour cette demeure privée de Terre Ferme (p. 124-125).

« dans ce combat, Benedetto Soranzo, sans faire cas de trois flèches, qu'il avait reçu à la tête, mais n'ayant pu empêcher que l'ennemi ne s'emparât de sa galère, qu'il avait avec peu d'hommes défendue pendant un long moment, y laissa la vie se sacrifiant pour le Christ et pour sa patrie, et les ennemis ne s'en tirèrent pas sans être punis par le feu, qui, allumé dans les munitions, les projeta en l'air, et ensuite, on vit la galère embrasée jusqu'à la coque, être engloutie sous l'eau »<sup>193</sup>.

S'il ne s'agit que d'un minuscule détail, au sein de l'immense composition, en regardant de près le navire de Soranzo, on aperçoit nettement la flamme rougeoyante qui surgit du navire et présente ce dénouement sacrificiel<sup>194</sup>.

Malgré leur petitesse, l'identification possible de tous ces différents capitaines prend une valeur idéologique, héroïque et pathétique, extrêmement puissante. La récapitulation des morts offre encore un point de convergence entre la toile de Vicentino et le canon narratif des textes historiques vénitiens sur la bataille de Lépante : l'*Historia* de Contarini et le *Historie venetiane* de Giustiniani concluent leur récit de la bataille par un bilan des morts où ils énumèrent les capitaines principaux du camp vénitien qui périrent pendant la bataille<sup>195</sup>. Celle de Giustiniani ressemble d'ailleurs largement à celle proposée par le peintre :

« Parmi eux, Agostin Barbarigo Provéditeur General, on comptait également de nombreux gentilshommes vénitiens, tous capitaines et *Sopracomiti*, ou gouverneurs de galères, qui furent Benedetto Soranzo, Vincentio Quirini, frère di Marco, Giovan Loredano, Marin Contarini, Catarin Malipiero, Andrea Barbarigo, fils de Daniello, Marcantonio Lando, neveu du Prince Lando,

---

<sup>193</sup> « In questo conflitto, Benedetto Soranzo sempre combattendo senza far stima de tre frecciate c'havea nella faccia, ma non havendo potuto resistere, che il nimico non si impatronisse della sua galea, che haveva egli con pochi huomini seco per buon pezzo difesa, vi lascio la vità in sacrificio di Christo e della patria suo, nè gli inimici andorono senza vendetta del fuoco, ch'acesogli nelle monitioni li getto nell'aria, nè pur si servo la galea, che poi si vide abbruciata fin'al corbame, che radeva con l'acqua ». G.P. Contarini, *Historia*, *op. cit.*, f°53. La proximité du récit et de la toile semblerait un indice supplémentaire pour confirmer que Vicentino s'est inspiré directement du texte de Contarini.

<sup>194</sup> Les armoiries, identifiant une famille, peuvent parfois faire référence à plusieurs membres de celle-ci : dans la famille Pasqualigo, les armoiries pourraient évoquer à la fois Antonio Michele mort au combat ou Alvise qui y survécut. Mais encore, les armoiries évoquent aussi des familles engagées d'autres épisodes de la guerre de Chypre où s'inscrit la bataille de Lépante : la mise en valeur de la famille Pasqualigo avec ses armoiries placées au premier plan ou encore des Bragadin avec les deux galéasses du dernier plan, pourrait indirectement évoquer les morts à Chypre d'Antonio Pasqualigo, lors de la prise de Nicosie en 1570 ou l'écorchement de Marcantonio Bragadin, recteur de la ville fortifiée de Famagouste, en août 1571 lors la prise de la ville. L'insistance sur les membres de ces familles-là pourrait avoir une connotation de juste vengeance de leurs parents.

<sup>195</sup> G. Contarini cite les morts à la fin du récit du combat pour chaque aile de la bataille : *Historia*, *op. cit.*, f°52r aile gauche, f°53r pour le centre, et à nouveau f°53v pour le bilan numérique des pertes en fonction des postes et des fonctions occupées. G. Diedo, *Lettera*, *op. cit.* fait de même (f°26-27).



Ieronimo Contarini, Francesco Bono, Antonio Pasqualigo, et Ieronimo Veniero, et tous furent tué par arquebuse, par flèche ou bien par une arme d'hast. »<sup>196</sup>

Discrète, et souvent oubliée car probablement vue comme anecdotique ou purement documentaire, cette série d'armoiries fait donc surgir au sein de la narration générale du fait d'arme de multiples histoires individuelles, qui construisent un discours sur la vertu des héros vénitiens.

### 3) Le tableau de bataille, mémoire vive de la communauté

Dans cette communion de la communauté autour de ses morts, le tableau d'Andrea Vicentino se comprend également comme une oraison funèbre : à travers le discours de commémoration, la communauté, fédérée autour de ce moment de recueillement, réaffirme ses propres valeurs<sup>197</sup>. L'oraison funèbre, contrairement à la lamentation, prend source dans le passé pour fonder l'avenir de la communauté, meurtrie mais réunifiée autour d'un discours qui lui propose une ambition commune. Sur ce point, le tableau est à comprendre à partir de l'*Oratione funebre in laude de' morti nella vittoriosa battaglia contra a' Turchi* de Paolo Paruta, discours prononcé en présence du doge et des sénateurs dans la basilique Saint-Marc et publié en 1572, par lequel l'historien formule à nouveau les idéaux de la communauté vénitienne<sup>198</sup>. S'inscrivant dans la tradition antique de l'oraison funèbre, notamment celle prononcée par Périclès au sujet des morts athéniens de la guerre de Péloponnèse<sup>199</sup>, l'oraison funèbre n'est pas le moment de citer les morts individuellement mais de définir un discours prospectif pour la

---

<sup>196</sup> P. Giustiniani, *Historie venetiane, op. cit.*, f°346 v : « Tra quelli Agostin Barbarigo Proveditor Generale, si annumerano molti gentilhuomini Veneti, tutti Capitani e Sopracomiti, e governatori di galere, che furono, Benedetto Soranzo, Vincentio Quirini, fratel di Marco, Giovan Loredano, Marin Contarini, Catarin Malipiero, Andrea Barbarigo, figliuolo di Daniello, Marcantonio Lando, nipote des Principe Lando, Ieronimo Contarini, Francesco Bono, Antonio Pasqualigo, e Ieronimo Veniero, e tutti morirono, o d'archibugiate, o di saette, o d'arme d'aste ». Giustiniani avait pris soin de raconter en détail la mort de Barbarigo et son agonie assisté de ses troupes d'après un récit probablement fait par un de ceux qui était présent. Mentionnons qu'en fin de son texte, Giustiniani cite également certains morts d'autres nations que la vénitienne.

<sup>197</sup> Les analyses que livre Nicole Loraux sur la fonction de ce genre à Athènes peuvent s'appliquer en partie à la communauté vénitienne, voir ses analyses dans *L'Invention d'Athènes. Histoire de l'oraison funèbre dans la « cité classique*, Paris, Éditions de l'EHESS, 1981, notamment p. 1-55 et p. 144 ss.

<sup>198</sup> P. Paruta, *Oratione funebre, op. cit.* Sur Paruta, Notice de G. Benzoni, *DBI*, Volume 81. 2014, en ligne.

<sup>199</sup> P. Paruta se donne pour modèle Thucydide dans son écriture de l'histoire. La référence est donc volontaire. *Guerre du Péloponnèse*, II, 34-47 : La majeure partie du discours prononcé en -431 par le stratège résume l'identité athénienne et sa défense pour lesquelles les citoyens soldats ont donné leur vie, Paruta réoriente de même la toile dans le sens d'une exhortation positive en faveur de la foi vénitienne et de la recherche de la gloire.

communauté qui redéfinit sa propre identité à travers le souvenir<sup>200</sup>. Le rappel des valeurs pour lesquelles des proches ou des concitoyens sont morts les sacralise pour le groupe comme des idéaux partagés, dont la défense doit être poursuivie dans le futur.

Une expression frappante dans la péroraison de Paruta résume cette concentration mémorielle qui s'opère dans le discours de l'*Oratione*, et que le tableau de Vicentino opère de manière analogue : pour Paruta, la bataille de Lépante constitue pour la ville et ses familles « un très riche patrimoine de gloire » [*richissimo patrimonio di gloria*]<sup>201</sup>. La définition de la mémoire de la bataille comme un « patrimoine » condense les idées d'identité, de communauté et de transmission : le tableau de Vicentino contribue à souder un groupe en lui présentant une image de son propre passé qu'il s'agit de prolonger dans les générations futures en promouvant une conservation de ce capital de vertu<sup>202</sup>. Les qualités que Paruta décrit sont ainsi illustrées par le combat de Lépante et présentes dans la mise en scène par Vicentino : vertu, force, prudence, constance, amour de la patrie, défense de la liberté et de la sainte foi<sup>203</sup>. La classe patricienne avec ses figures de héros et de martyrs apparaît comme un guide : « les familles (patriciennes) sont au sein de (la patrie) comme des lumières très vives »<sup>204</sup> dit Paruta :

La réalisation d'une toile peinte dans un des lieux majeurs de l'exercice politique de la République, la salle du Scrutin, est importante pour la transmission et l'actualisation de ce patrimoine : celles-ci passent par sa remémoration active. C'est le propre de l'image que de justement proposer cette visualisation pérenne de l'événement toujours présent à la vue et donc à la mémoire : la bataille de Lépante sera « représentée et tenue vivante aux yeux et à la mémoire des générations futures »<sup>205</sup>, comme le disait le texte de commande. À cet égard, l'*Oratione* insiste à travers le recours à des images sur l'idée de la remémoration comme d'une présence visuelle : Paruta, en parlant des représentations artistiques des héros de la bataille disait qu'il ne faudrait pas y voir des « simulacres de corps, mais de vraies semblances et figures

---

<sup>200</sup> L'historien orateur se défend de pouvoir citer tous les noms un à un ; l'oraison selon son modèle antique est uniquement collective : la mention de noms particuliers affaiblirait la puissance du propos. P. Paruta, *Oratione funebre*, *op. cit.*, f°3. Sur l'oraison, voir N. Loraux, *L'Invention d'Athènes. Histoire de l'oraison funèbre dans la « cité classique »*, *op.cit.*

<sup>201</sup> P. Paruta, *Oratione funebre*, *op. cit.*, f°15r.

<sup>202</sup> D. Raines, *L'Invention du mythe aristocratique*. *op.cit.*

<sup>203</sup> P. Paruta, *Oratione funebre*, *op. cit.*, f°10r notamment. L'insistance sur le sacrifice et la gloire souvent posthume de ces capitaines fait écho aux nouvelles valeurs que le patriciat vénitien se donne à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle pour le combat en faveur de la Foi, se pensant selon un modèle sacrificiel où la mort est gage d'accomplissement de la mission patricienne qui prend à cette période une dimension messianique. G. Tagliaferro, « Martiri, eroi, principi e beati : i patrizi veneziani e la pittura celebrativa nell'età di Lepanto », *op. cit.*, p. 337-390.

<sup>204</sup> *Ibid.*, f°x : « le cui famiglie sono in essa (la patria) quasi chiarissimi lumi ».

<sup>205</sup> « (...) representato e tenuto vivo alli occhi et alla memoria delli posterì, secondo l'uso laudatissimo dalli nostri progenitori ». G. B. Lorenzi, *Monumenti per servire alla storia del Palazzo Ducale di Venezia*, *op. cit.*, p. 372.

de leur vertu »<sup>206</sup>, qui « pareillement au pouvoir d'un baume, précieuse liqueur, peuvent conserver les noms », et faire « apparaître devant vous non pas déjà morts, mais *plus que jamais vivants*, heureux et triomphants » ces différentes figures vertueuses<sup>207</sup>. Le tableau de Vicentino, présente dans une éternelle actualité les valeurs défendues à Lépante, qui fondent l'identité vénitienne.

Cette mémoire « vivante » que le tableau cherche à entretenir passe par une mise en scène minutieuse de la narration : l'intensité descriptive de la toile – à la fois en terme de quantité (nombre de personnages, de navires, accessoires) et en terme de qualité (les éléments sont singularisés) – suscite une qualité d'*enargeia* de l'image, support actif de la mémoire. Alors que le peintre arétin remplissait ses navires en répétant les mêmes figures, Vicentino introduit une variété infinie dans le détail au sein de chaque unité de vaisseau : la couleur du navire, les vêtements des personnages, la nature de leurs armes, leur gestes ou de leur actions sont constamment individualisés. Le peintre donne ainsi l'impression d'être face à une vue réelle de la bataille et non face à une recreation mécanique de celle-ci par un peintre.

## **D. Peindre l'histoire comme une épopée : procédés et motifs d'un récit épique**

Contrairement à Vasari, qui décrivait l'action militaire sans y introduire de caractérisation, toute la description de la bataille est travaillée chez Andrea Vicentino par un discours sous-jacent, qui souligne dans le récit matériel et humain du combat sa dimension épique<sup>208</sup>. La bataille de Lépante, par sa démesure mais aussi par sa géographie, appelle chez presque tous les historiens une comparaison avec les batailles navales de l'Antiquité : comme le dit Giustiniani, le fait que la bataille d'Actium ait eu lieu presque au même endroit que Lépante suggère que la bataille « se renouvelle de manière inéluctable »<sup>209</sup>, les Turcs prenant

---

<sup>206</sup> P. Paruta, *Oratione funebre*, *op. cit.*, f°12v : « Perché a' nostri figliuoli et a quelli che verranno nelle future età, sieno queste tutt'ora davanti gli occhi, non pur come simulacri de' corpi, ma come vere sembianze e figure delle lor virtù »

<sup>207</sup> *Ibid.*, f°4r : « per ciò che di tanti e così vaghi fiori di virtù lo veggio dipinto, che non so quale prima coglier debba e qual secondo per tesserne degna ghirlanda, di cui oggi coronati, abbiano *questi ad apparir nel vostro cospetto non già, morti, ma più che mai vivi, lieti e trionfanti*, come conviensi alla lor gloria: la quale non *altrimenti che 'l balsamo, preziosissimo licore, far soglia de' corpi, ha virtù di conservar i nostri nomi*, sì che niun tempo li guasti o li cancelli dalla memoria de gli uomini ». Nous soulignons.

<sup>208</sup> Si l'on osait une comparaison avec l'art des romanciers, on pourrait comparer Vasari à un écrivain qui alterne des pages de description pure et des pages narratives, tandis que Vicentino mêle constamment narration et description, sans solution de continuité.

<sup>209</sup> La bataille d'Actium est « come fatalmente rinovata ». Giustiniani, *Le Historie venetiane*, *op. cit.*, f°348. En outre, l'historiographie impériale romain avait propagé l'idée qu'Actium avait vu s'affronter l'Occident avec Octave, et l'Orient corrompu avec Marc-Antoine et Cléopâtre. G. Contarini, *L'Historia*, *op. cit.*, dédicace, non paginée pour les comparaisons avec les batailles antiques,

la place de Marc-Antoine et Cléopâtre, considérés déjà dans l'Antiquité comme des figures incarnant la corruption de l'Orient. Le peintre propose ainsi un récit héroïque d'échelle médiane, qui exploite en peinture les motifs et les procédés analogues à ceux employés dans les textes épiques.

### 1) La caractérisation des objets : donner sens à la description

Andrea Vicentino ne semble pas s'être « perdu »<sup>210</sup>, comme le disait Vasari, dans la description matérielle de l'action, il l'a même mise à profit pour donner au combat un caractère épique. Deux exemples précis, le traitement des flèches et celui des navires, l'un microscopique et l'autre quasiment macro-structurel, montrent comment Vicentino introduit dans la description du combat contemporain une dimension politique et morale.

L'incroyable minutie descriptive du peintre se repère à la présence de dizaines de flèches, isolées ou par groupes, fichées dans le bois des navires, tant sur les châteaux-arrière que sur les flancs, sur les mâts principaux ou secondaires. Discrètes mais repérables par la légère tache de leur empennage, ces motifs participent du souci mimétique de la représentation du combat : on sait que les Turcs utilisèrent majoritairement des arcs lors de la bataille. Ces flèches constituent les traces visibles du moment antérieur du combat, révélant le feu nourri de projectiles lancés par les Turcs sur les Chrétiens. Elles suggèrent le danger auquel sont confrontés les Chrétiens et valorise en creux la résistance acharnée dont ils ont fait preuve : un Vénitien au premier plan est montré blessé, continuant à se battre héroïquement avec son épée à deux mains, alors qu'il a déjà deux flèches dans la cuisse **fig.279**.

Cependant, le fait qu'aucune flèche ne soit figurée en train de voler, alors que les récits de la bataille évoquent souvent un « orage de grêle »<sup>211</sup> tant les projectiles fusaient, laisse deviner que les flèches jouent également un rôle politique. Leur positionnement très concerté montre même une dimension politique nette : la galère de Barbarigo sur l'aile gauche **fig.280 et 286** présente, même si c'est invisible de loin par le spectateur, un château arrière et une lanterne criblés de flèches, ce qui figure la vigueur de l'attaque à laquelle il fut soumis et forme déjà une annonce pathétique de sa mort prochaine.

---

<sup>210</sup> Comme le disait Vasari : « Mi smarisco spesso ». Frey, *Nachlass*, document DCCCLXIII, 23 février 1572, p. 648.

<sup>211</sup> Giustiniani écrit par exemple : « Volavano di quà e di là tante palle d'artiglierie e d'archibugi, e tante saette che parevano una grandine, e quasi s'oscurava l'aria », *Le Historie venetiane, op. cit.*, f°345r. En outre, il n'y a effectivement aucune flèche, d'après ce que nous avons pu observer dans les navires turcs. La différence souligne implicitement la supériorité technologique des Chrétiens, chez qui l'emploi de l'arme à feu est généralisée, mais surtout montre bien que les flèches ont surtout une fonction idéologique.

Surtout, la galère de Venier **fig. 286** est elle-même visée, notamment à l'arrière du navire, précisément là où se tient le commandant vénitien : Vicentino plante, de manière très symbolique, deux flèches dans la hampe de l'étendard principal des Vénitiens, juste au-dessus du commandant<sup>212</sup>. À hauteur de la tête du lion de Saint-Marc, les deux projectiles résument les dangers auxquels les Vénitiens se sont exposés pour défendre la foi : les flèches plantées dans le navire forment comme une image métonymique de la vigueur de l'engagement vénitien, des blessures, des souffrances, et parfois de la mort, que les Vénitiens reçurent dans le combat. Elles en suggèrent même la valeur sacrificielle à l'occasion de la bataille de Lépante : selon le mot de Giustiniani : « il semblait qu'en cherchant à acquérir la victoire, ils recherchaient la mort »<sup>213</sup>. Le motif des flèches dans l'étendard affirme puissamment que les Vénitiens revendiquent l'honneur d'être une cible et de se placer au premier rang du combat pour la foi.

Alors que Vasari avait trouvé que peindre des navires de guerre était une véritable difficulté pour le peintre, Vicentino utilise la contrainte descriptive des navires pour amorcer les multiples significations de l'histoire. Les navires ne sont pas seulement des plateformes inanimées où les combattants seraient postés pour lancer leurs traits mais se dotent chez Vicentino d'une quasi-individualité qui en fait de véritables protagonistes du combat : la violence du mouvement du navire exprime alors le courage personnel de son capitaine et de son équipage. L'opposition chromatique, soigneusement imaginée, entre des mâts noirs turcs, vus à contre-jour grâce à des feux plus lointains, et les vives couleurs des mâts, respectivement rouge et rayé des galères de Venier et de Don Juan, fonctionnent comme une préfiguration de la défaite turque, dont les navires sont comme déjà fantomatiques, et dont la noirceur porte encore une nette connotation morale.

La possibilité expressive de la forme complexe de la galère est exploitée par Andrea Vicentino pour créer tant des effets d'ordre et de puissance quand les rames sont alignées, que des effets de désordre ou de panique quand elles paraissent relevées, alors que Vasari avait renoncé à varier les positions des rames. L'éventail magistral des rames de la capitane de Venier, qui se déploie sur tout le premier plan, évoque l'ampleur de la puissance vénitienne ; le navire contribue à la victoire en devenant une chape fatale qui vient emprisonner des combattants turcs qui se noient piégés sous les rames **fig.289**. Au centre, les pales entrechoquées viennent se briser

---

<sup>212</sup> D'autres sont également fichées sur la lanterne qui définit la galère comme un bâtiment de commandement.

<sup>213</sup> P. Giustiniani, *Le Historie venetiane*, op. cit., f°346v. « pareva, che per acqistar vittoria, egli andassero cercando la morte. »

les uns contre les autres, traduisant la violence de l'éperonnage des deux galères principales **fig.290** et redoublant le combat mortel des équipages qui se lancent à l'assaut. Les effets héroïques ou pathétiques des plans inclinés formés par les séries de rames, sont encore rehaussés par des effets luministes : au second plan dans la marge gauche, le contraste entre les rames dressées d'une galère turque en plein naufrage, s'élevant au ciel dans un contre-jour pathétique, et celles illuminées de la galère de Barbarigo, un peu plus loin, servent l'héroïsation épique de l'action navale, qui associe à l'enthousiasme de la célébration guerrière la grandeur macabre du massacre.

## 2) Le combat épique : du duel à l'affrontement cosmique

Le traitement des personnages anonymes achève d'inscrire l'ensemble de la scène dans un registre épique : la scène suscite l'empathie du spectateur grâce à l'investissement physique et moral dont le peintre dote l'ensemble de ses personnages, ce qui contraste avec l'impassibilité des soldats de Vasari. L'horizon épique de la bataille se repère à la valorisation réciproque des deux armées qui ne sont pas décrites de manière manichéenne : le peintre accorde dans toute la scène aux Turcs le même héroïsme militaire qu'aux Chrétiens. Comme le disait Paruta, « les nôtres n'ont pas combattu une nation vile, qui ne peut soutenir la vue de l'ennemi mais des hommes très féroces et très belliqueux, comme le sont les Turcs, dont le nom avant cette bataille était glorieux et les forces invaincues »<sup>214</sup> : le fait d'avoir finalement remporté la victoire sur cet ennemi exceptionnel renforce évidemment le prestige de la victoire<sup>215</sup>.

Au premier plan, la valorisation de l'adversaire est mise en scène par la création de duels entre combattants turcs et chrétiens, dont le peintre suggère qu'ils sont tous de grande valeur. Le combat entre un arquebusier chrétien coiffé d'un casque à plumes blanches et deux archers turcs, dont l'un porte un turban ailé en est un exemple frappant **fig.291** : l'écho visuel entre leurs deux couvre-chefs et la similitude des couleurs des vêtements des deux figures principales (la tunique rose du turc et la chemise et les chausses du Chrétien) imposent l'idée d'un face-à-face équilibré, où la différence technologique ne disqualifie pas le combattant turc. S'ils sont anonymes, des détails signalent leur valeur singulière : le turban ailé du Turc le désigne de

<sup>214</sup> « Non hanno combattuto i nostri con alcuna vil nazione, usa a non sostenere pur l'aspetto del nemico, come erano i Persi, ma con uomini ferocissimi e bellicosissimi, quali i Turchi sono, di nome dianzi così terribile e di forze invitte ». P. Paruta, *Oratione funebre*, op. cit., f°11v.

<sup>215</sup> C'est justement un des points décisifs qui permet de penser que Vicentino ne suit pas la narration de Giustiniani, celui-ci annonce que dès les premières canonades, les Turcs perdent « leur habituelle férocité » (« perdita la solita ferocità loro ». Giustiniani, *Le Historie venetiane*, op. cit., f°345) et propose une description unilatérale du combat, où les Turcs sont décrits comme faibles.

manière significative comme un *Roncassi* **fig.291a** c'est-à-dire un soldat d'élite turc, qui s'est particulièrement distingué au combat<sup>216</sup>. En ajoutant cet accessoire, qui caractérise un combattant hors pair, Vicentino renforce d'autant le caractère héroïque du duel. La présence de multiples janissaires au premier plan dans la marge gauche **fig.**, sur la galère d'Ali Pacha, et également sur une embarcation qui cherche à attaquer l'arrière de la galère de Venier, produit le même effet d'ennoblissement du combat par la qualité militaire des combattants.

Si les duels dominent au premier plan, l'atmosphère épique dans laquelle baigne l'ensemble de la bataille s'appuie sur le rendu puissant du combat collectif, organisé par masse, avec l'affrontement des équipages entiers conçus comme des unités<sup>217</sup>. Sur chaque navire, Vicentino crée des séries de combattants, placés dans la même position dynamique de façon à être lisibles de loin par le spectateur **fig.276 et 277** : le redoublement des têtes et des bras, marqués par le blanc des turbans ou des manches permet au spectateur d'identifier le mouvement et d'imaginer la violence de l'action, même sur un navire éloigné. Dans la zone centrale, les navires sont comme animés par l'équipage partant à l'assaut : le mouvement d'ensemble du groupe est marqué par la multiplication des épées brandies et l'inclinaison des corps penchés lors de la poussée de l'abordage **fig.276-277**. L'idée de représenter chaque équipage comme un collectif uni a pu être inspirée au peintre par la description de l'unité morale de la flotte chrétienne qu'on trouve chez Contarini : « enflammés et mus par ces exhortations, (les soldats chrétiens) devinrent tous un seul corps, une seule volonté, et un seul désir prêt à combattre pour Jésus Christ, sans penser jamais ou se souvenir du risque mortel qu'ils couraient »<sup>218</sup>. L'engagement physique des personnages dénote la puissance d'un « courage pieux » [*pietosa fortezza*]<sup>219</sup> qui a animé l'ensemble de l'armée chrétienne pendant la bataille, comme le disait Paruta. Le rendu rhétorique du combat avec des personnages pleinement engagés dans leur action, nombreux et dynamiques, est porteur des connotations morales qui donnent sens à

<sup>216</sup> Le *Roncassi* fait l'objet d'une notice de Cesare Vecellio dans son traité sur le costume : le couvre-chef particulier ailé est réservé à ce corps de soldats d'élite qui se sont particulièrement distingués par des hauts faits. *De gli Habiti antichi e moderni di diverse parti del mondo*, Venise, Damian Zenaro, 1590 : « habiti dell'Europa, Bravo Turco detto Roncassi ».

<sup>217</sup> Le peintre organise une analogie entre les duels personnels directs au premier plan et les duels comme à distance au second plan entre les chefs, Ali Pacha et Sebastiano Venier, qui s'affrontent par l'entremise de leurs équipages mais semblent se combattre personnellement grâce à leurs positions symétriques.

<sup>218</sup> « (...) dalle quali effortationi infiammati et commossi divennero tutti un sol corpo, un sol volere, et un sol desiderio senza punto stimar nè ricordarsi di morte disposti di combattere per Giesu Christo. ». G. Contarini, *L'Historia*, *op. cit.*, f°49v.

<sup>219</sup> P. Paruta, *Oratione funebre*, *op. cit.*, f°10v.

l'événement<sup>220</sup> : Ridolfi, au siècle suivant, dit que le « nombre de soldats en train de combattre exprime la violence et l'horreur de cette bataille mémorable ».

Plus généralement, le peintre réussit à transposer visuellement dans la toile les procédés d'amplification et d'exagération du récit épique du combat, qui à Lépante ont trouvé une quasi littéralité : la bataille immense arrache le combat à la réalité ; Diedo écrit : « cette variété d'épisodes si nombreux et si étonnants avait en quelque sorte comme arraché les hommes à eux-mêmes et il leur semblait être dans un autre monde »<sup>221</sup>. Le travail visuel de Vicentino construit la dimension supérieure, voire cosmique du combat, en s'appuyant sur des motifs visuels qui expriment le bouleversement de l'ordre naturel au moment de la bataille, trahissant son caractère exceptionnel.

La foule des combattants sur les navires crée quasiment une houle qui transpose à l'élément humain le caractère mouvant de l'élément maritime, ici masqué par l'enchevêtrement des navires, faisant d'une bataille navale quasiment une bataille terrestre **fig.276-277, 284**. À cette image d'une mer de navires ou d'une mer de combattant, répond le remplacement de l'élément liquide par les débris de la bataille, décrits de manière frappante par Contarini avec un effet d'accumulation analogue aux effets visuels que propose Vicentino au premier plan : « déjà, toute la mer était couverte de gens, de mâts, de rames seules ou par séries, de tonneaux, de barils et d'autres sortes d'armements, chose incroyable »<sup>222</sup>. L'image de la mer des débris matériels tend parfois vers celle plus pathétique de la « mer de sang » qui, dans la toile de Vicentino, devient une mer de cadavres, où l'on ne voit plus que les corps roulés par les flots **fig.292**. Autour des navires du premier plan, les turbans des Turcs noyés ou blessés forment comme des grappes, des amas déshumanisés, abandonnés aux éléments, parfois broyés sous les morceaux des navires, ou entre les rames. Le récit de Contarini rend bien compte des premiers plans de Vicentino, qu'il s'agisse ici simplement d'une analogie ou d'une inspiration directe :

« Quel spectacle épouvantable et horrible de voir toute la mer sanguinolente qui charriait un nombre infini de cadavres, et quelle pitié suscitait la vue de nombre d'hommes à proximité de toutes sortes de navires se noyer, beaucoup d'autres à peine en vie, chrétiens et de Turcs mélangés, demander de l'aide en

---

<sup>220</sup> « Quantità de'soldati combattenti, che ben dimostrano la confusione e l'horrore di così memorabile giornata ». C. Ridolfi, *Le Maraviglie dell'arte*, Venise, 1648, II ; éd. D. von Hadeln, 1916, p. 148.

<sup>221</sup> G. Diedo, *Lettera*, *op. cit.*, f°23r. « questa varietà di tanti et strani accidenti haveva in un certo modo quasi tolto uomini fuor di se stessi, che pareva loro d'essere in un altro mondo ».

<sup>222</sup> G. Contarini, *Historia*, *op. cit.*, f°51r : « già tutto il mare era coperto di gente, antene, remi, palamenti, botami, barili, et diverse sorti di armamenti, cosa incredibile ».



nageant, et tous accrochés à un même morceau de bois chercher à sauver leur vie. De toute part, on entendait les cris, de tous côtés, les voix criant pitié et plus le ciel s'obscurcissait, plus le spectacle paraissait grandiose et terrible »<sup>223</sup>.

Par ces effets d'amplification liées aux métaphores propres à la bataille maritime, la démesure militaire du combat entre les hommes atteint une dimension cosmique qui met en jeu les éléments : Giustiniani dit qu'on mourrait « par le fer, le feu ou l'eau »<sup>224</sup>, suggérant une sorte de conflagration mortifère des éléments, dans un moment de catastrophe, qui permettra de manière cathartique l'avènement d'une nouvelle ère. L'assombrissement du ciel de la toile, dû au rendu naturaliste des effets de l'artillerie, renforce la métaphore crépusculaire, parfois appliquée à la période de la guerre de Chypre : moment de « nuit » comme la qualifie Paruta, elle pourra laisser place, grâce au « soleil » de la vertu mis en œuvre pour la victoire, à un nouveau printemps<sup>225</sup>. En faisant référence, comme les poètes épiques, au fonctionnement même du monde, par des métaphores et images élémentaires et naturelles, Vicentino renforce l'interprétation idéologique de la victoire de Lépante pour la communauté vénitienne.

Contrairement à Vasari qui proposait une histoire documentaire où l'interprétation politique et religieuse de la victoire était renvoyée dans l'appareil allégorique de la fresque, Vicentino propose un récit peint documenté et ouvertement partisan, qui repose sur l'alliance d'une description précise du combat et une sémantisation de toutes les composantes de l'histoire. Tous les motifs historiques sont exploités pour leur valeur politique. Le regard de biais du peintre, caché parmi les hommes tombés à l'eau, qui accroche celui du spectateur fonctionne comme un signal qui appuie la construction rhétorique de la toile : le peintre appelle le spectateur à s'associer par l'émotion au spectacle de la vertu nationale, dont les héros, vivants et morts, constituent les phares qui doivent guider son action future. Il souligne bien avec son rôle d'admoniteur la toile comme le résultat d'un acte de *mise en scène* de l'histoire par le peintre.

---

<sup>223</sup> G. Contarini, *Historia*, *op. cit.*, f°53r : « spaventoso et horribile spettacolo era il vedere tutto il mare sanguinoso che sospingeva infiniti corpi morti, et compassionevole a risguardar molti appresi a diverse sorti de legni andar per il mare, molti mal vivi Christiani et Turchi mescolati, dimandar nell'acque nuotando aiuto, et abbracciati ad un istesso legno cercar di salvarsi. Da ogni parte, gridi, da tutte le bande compassionevoli voci si sentivano, et quanto più l'aere si oscurava, tanto maggiore et più horrendo spettacolo pareva ».

<sup>224</sup> P. Giustiniani, *Le Historie venetiane*, *op. cit.*, f°345r : « e bisognava morire o di ferro o di fuoco o d'acqua ».

<sup>225</sup> P. Paruta, *Oratione funebre*, *op. cit.*, f°12v-13r. « Però si può dire che, come nel principio di questa guerra, tramontando per noi il sole, n'avea lasciato questo tempo in una notte perpetua, così ora la virtù di costoro, quasi vero e vivo sole, abbia recato il più bello e 'l più lieto giorno che mai per lo passato vedesse questa città : onde la terra ancora, sentendo il vigor di quei raggi, tutta s'infiora, e verdeggia in ogni parte, quasi che anch'ella insieme con noi si rallegrì, scoprendo le sue maggiori bellezze nella stagione che più nasconder le suole. »

#### 4. Conclusion : Peintre d'histoire / peintre de bataille, les prémices d'une rupture

Les révolutions médiatiques du second XVI<sup>e</sup> siècle et ses mutations culturelles dans les représentations de la guerre changent les modalités et les enjeux du travail des peintres quand ils représentent une scène de bataille contemporaine. Les nouvelles formes graphiques de représentation de la guerre (*avvisi*, schéma, graphiques militaires, vues de siège) transforment le paradigme figuratif de la représentation comme *historia* sur lequel était fondée la peinture monumentale italienne, comme l'avait théorisé Alberti au XV<sup>e</sup> siècle. La recherche du « vrai », quelles que soient les difficultés que pose cette notion, introduit une rupture avec les ambitions de l'*historia*, où convenance, vraisemblance et efficacité narrative déterminaient la conception des personnages. Pour les événements contemporains, la recherche de la vérité de l'histoire impose une documentation et une exigence rationnelle, où l'invention est limitée : le peintre-historien doit compiler les *avvisi*, s'informer, interroger, combiner enfin à partir de documents une image d'ensemble, produisant une peinture d'actualité *studiata*, étudiée, voire érudite, parfois même technique, où la cartographie et la schématisation tactique se font plus sensibles. La mise en forme rhétorique de l'action est partiellement abandonnée au profit de formes plus ou moins hybrides de *description* de l'action, ou bien totalement rejetée au profit de la reproduction directe des modèles gravés documentaires. Dans ces cas, peindre l'histoire contemporaine est difficilement compatible avec l'idée de peindre une *historia* car le peintre d'histoire, rhéteur et poète, n'est pas dans le registre du vrai.

Vasari et Andrea Vicentino renégocient donc pour cette commande particulière de la bataille de Lépante leur manière de raconter l'histoire. Leurs scènes de la bataille de Lépante montrent, dans des contextes distincts mais avec des exigences similaires, deux solutions différentes pour satisfaire une exigence historique documentaire et une exigence politique et idéologique d'interprétation de l'action. Vicentino, par l'invention d'une échelle narrative originale, intermédiaire, allie sans heurt l'historique et l'épique, le respect de la description du fait d'arme et sa mise en forme orientée, tandis que Vasari invente une *pittura mista*, mi-documentaire, mi-allégorique, qui réussit à encadrer le récit factuel par l'allégorie interprétative. Tous deux se présentent non seulement comme des peintres capables de décrire un événement, des peintres historiens, mais également comme des poètes capables d'exprimer par l'image la signification de l'événement.

Leurs solutions figuratives, intéressantes, sont cependant propres à leurs contextes particuliers de commande et ne peuvent prétendre être des modèles pour une « grande peinture d'histoire contemporaine » : le genre mixte de Vasari pourra surtout se prolonger dans le domaine religieux, car après 1600, l'insertion de personnages allégoriques dans un contexte militaire profane peut poser des problèmes théoriques<sup>226</sup> ; le style intermédiaire de Vicentino, qui propose une épopée historique à échelle d'hommes, n'a quant à lui pas les qualités de monumentalité d'un véritable style héroïque, ni la précision tactique et géographique d'une vue synthétique de bataille. Son caractère intelligemment médian peut apparaître comme moyen, voire faible, en dehors du contexte particulier de l'idéologie républicaine vénitienne, promotrice d'une telle *mediocritas*.

Les deux solutions expérimentales inédites de Vasari et Vicentino suggèrent les prémices d'une distinction théorique et esthétique de la représentation de l'histoire contemporaine, dès lors que la recherche du vrai en deviendra l'ambition.<sup>227</sup> Cette amorce d'opposition sensible dans ces deux œuvres entre sujet contemporain et ancien, entre peinture documentaire et peinture rhétorique, annonce également la future spécialisation des peintres<sup>228</sup>. On a vu quels efforts Vicentino et Vasari avaient dû déployer pour rassembler assez de connaissances militaires pour répondre au désir des commanditaires : la précision toujours plus grande attendue des peintres dans la maîtrise des *realia* de la guerre, lorsqu'elle va s'associer à partir du XVII<sup>e</sup> siècle à la véritable autonomisation du monde militaire, devenu pleinement professionnel, accélère probablement la spécialisation réciproque des peintres.

Cette spécialisation artistique du peintre provoquera sur le plan théorique et artistique une séparation progressive entre la peinture d'histoire et la peinture de bataille contemporaine, dont le statut du peintre de bataille sera inférieur à celui du peintre d'histoire, défini par sa compétence universelle à mettre en scène tout type de récit. L'un représente le général et maîtrise la représentation du corps et de son expression alors que le peintre de bataille montre la singularité de l'histoire<sup>229</sup>.

Si ces évolutions ne sont pas encore effectives dans le XVI<sup>e</sup> siècle italien, les évolutions

---

<sup>226</sup> T. Kirchner, *Le héros épique, peinture d'histoire et politique artistique dans la France du XVII<sup>e</sup> siècle*, op. cit., « L'habillage allégorique du temps présent ».

<sup>227</sup> Les sujets anciens pourront pour leur part être traité de manière poétique par les peintres : J. Delaplanche, « Pour une approche typologique de la peinture de bataille au XVII<sup>e</sup> siècle », op. cit. ; W. Brassat, *Das Historienbild im Zeitalter der Eloquenz*, op. cit. ; T. Kirchner, *Le héros épique, peinture d'histoire et politique artistique dans la France du XVII<sup>e</sup> siècle*, ibid.

<sup>228</sup> E. Starcky et al (dir.), « À la gloire du roi » : *Van der Meulen, peintre des conquêtes de Louis XIV*, op. cit. ; et *Adam-François Van der Meulen (1632-1690), peintre flamand au service du roi Louis XIV*, op. cit. ; J. Delaplanche, *Joseph Parrocel*, op. cit., p. 20-21.

<sup>229</sup> T. Kirchner, *Le héros épique, peinture d'histoire et politique artistique dans la France du XVII<sup>e</sup> siècle*, op. cit.,

analysées dans ce chapitre autour des enjeux de la description de l'action et de sa célébration ont cherché à montrer les prémices d'une tension entre le sujet contemporain et la peinture conçue de manière rhétorique et expressive. Le sujet militaire contemporain, désormais soumis à de nombreuses contraintes de documentation, se prête désormais moins aisément à une mise en forme par un récit monumental fait de figures individuelles en action<sup>230</sup>.

---

<sup>230</sup> La progressive spécialisation des peintres dédiés à la représentation de la guerre contemporaine et la liaison désormais faite en représentation de l'histoire et mimétisme conduit, après une longue évolution jusqu'au XIX<sup>e</sup> siècle, au mot cruel de Baudelaire sur le peintre Horace Vernet qu'il qualifie d'« l'antithèse absolue de l'artiste », c'est « un militaire qui fait de la peinture ». *Salons de 1846, op. cit.* Voir texte en annexe. Sur les peintres militaires de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, voir les travaux de F. Robichon, *La peinture militaire française, de 1871 à 1914, op. cit.*, 1998.

## Conclusion

Le XVI<sup>e</sup> siècle est ainsi un moment particulier pour l'art de la peinture comme pour l'art de la guerre : pour l'un comme pour l'autre, il s'agit d'un siècle où se mettent en place les conceptions et les catégories qui règlent ces arts tout au long de l'époque moderne. Celle-ci est en effet traversée, comme l'ont souligné Pascal Dubourg-Glatigny et Hélène Vérin<sup>1</sup>, par un phénomène de « réduction en art » des savoirs pratiques, progressivement mis en forme et rationalisés grâce aux mathématiques ou à la rhétorique, qui se concrétise par la création de traités qui rassemblent et organisent les connaissances des multiples champs du savoir.

Dans ce processus, l'Italie de la Renaissance est un espace politico-culturel majeur, tant pour l'art de la peinture que pour celui de la guerre : berceau de la conception humaniste de la peinture à partir du *De Pictura* d'Alberti, elle est le lieu où sa théorisation accompagne sa reconnaissance progressive comme un art libéral et autorise la considération sociale et symbolique de certains de ces praticiens<sup>2</sup>. Outre la production des traités sur l'art de peindre, le développement des « Vies » d'artistes comme première forme d'histoire de l'art<sup>3</sup>, au milieu du siècle, est un des signes les plus évidents de cette formalisation intellectuelle et historique de l'activité artistique. Une gravure de 1578 **fig.295** de Giovanni Stradano, qui figure une allégorie de l'Accademia di San Luca de Rome<sup>4</sup>, présente dans l'image d'un atelier d'artistes au travail un panorama de la pratique de la peinture comme un parcours technique et théorique, qui fonde la noblesse de cet art. La pratique du dessin, l'apprentissage des connaissances anatomiques par

---

<sup>1</sup> P. Dubourg-Glatigny et H. Vérin (dir.), *Réduire en art, La technologie de la Renaissance aux Lumières*, op. cit.

<sup>2</sup> Sur les progrès de la reconnaissance sociale et symbolique de l'artiste : voir l'étude de M. Warnke, *L'artiste et la cour : aux origines de l'artiste moderne*, Paris, Éditions de la Maison des Sciences de l'homme, 1989 et les passages de R. et M. Wittkower consacrés au peintre courtisan : *Les enfants de Saturne : psychologie et comportement des artistes de l'Antiquité à la Révolution française*, op. cit., p. 33-61, 116-123, 272-275.

<sup>3</sup> P. Rubin, *Giorgio Vasari, Art and History*, op. cit. ; M. Waschek (dir.), *Les 'Vies' d'artistes*, actes colloque Louvre 1993, Paris, musée du Louvre, 1996 ; R. Démoris, F. Ferran et C. Lucas-Fiorato (dir.), *Art et violence : vies d'artistes entre XVI<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles : Italie, France, Angleterre*, Desjonquères, 2012.

<sup>4</sup> Hypothèse proposée par Detlef Heikamp : cette gravure aurait été en pendant de l'allégorie de l'Accademia del Disegno de Florence, jamais gravée, mais dont on conserve un autre dessin par Stradano. La présence de l'allégorie du Tibre avec Romulus et Rémus au centre de l'image et sur celle du dôme de Brunelleschi à l'arrière-plan de l'autre valident cette proposition. A. Baroni Vannucci, *Jan Van der Straet detto Giovanni Stradano : flandrus pictor et inventor*, op. cit., p. 436, fig. 772 et p. 246-247, fig. 313-314. Sur les académies en Italie : P. Lukehart (dir.), *The Accademia Seminars : the Accademia di San Luca in Rome, c. 1590-1635*, New Haven, Yale University Press, 2009 et J. Everson, D. Reidy et L. Sampson (dir.), *The Italian Academies, 1525-1700 : networks of culture, innovation and dissent*, Cambridge, Legenda, 2016.

l'étude des squelettes et des écorchés, mais aussi du corps des chevaux aboutissent à leur mise en œuvre combinée dans la conception d'une *historia*. Le peintre plus expérimenté, à l'arrière-plan, est en train de travailler à une bataille, sujet narratif complexe, qui rassemble toutes les compétences du peintre montrées en cours d'apprentissage dans le reste de la scène. Conçues selon un modèle poétique, les compositions narratives, dont les batailles apparaissent ici comme l'exemple le plus difficile, demandent au peintre de mettre en scène le matériau historique à travers des figures singulières en action. La reconnaissance du caractère intellectuel du traitement de l'*historia* et la généralité de son traitement, qui n'obéit pas seulement à une représentation documentaire de l'action mais à son déploiement poétique par le peintre, détermine ainsi le récit comme une forme artistique.

Parallèlement, la péninsule est aussi le laboratoire militaire où les guerres d'Italie font converger au début du XVI<sup>e</sup> siècle les armées européennes et un des creusets intellectuels où s'opère la reconfiguration des savoirs sur la guerre. Les innovations tactiques et techniques de l'art de combattre en train d'amorcer sa « Révolution »<sup>5</sup> y sont mises à l'épreuve des campagnes successives entre puissances italiennes et européennes. La récupération humaniste des savoirs antiques sur la guerre, pour rénover les armées contemporaines sur le modèle de celles de l'Antiquité, donne ainsi une cohérence nouvelle à la culture militaire. Réunis, organisés, voire peu à peu codifiés dans des multiples traités, inspirés de ceux des Anciens et particulièrement de Végèce, l'art de la guerre se conçoit comme une discipline et plus seulement comme un savoir pratique<sup>6</sup>. Comme centres d'édition, les villes italiennes, notamment Venise, jouent un rôle important dans la production, la diffusion et la consommation de ces ouvrages et de ces conceptions. Une autre allégorie de Stradano **fig.296**, *Arma*<sup>7</sup>, figurant la guerre, dans une série consacrée aux qualités du prince, résume cette rationalisation progressive du savoir militaire : Minerve, auréolée par un trophée d'armes d'hast, est placée au centre d'un paysage où se déploient les trois types possibles d'opérations militaires : un champ de bataille où s'affrontent des carrés de piquiers précédés d'arquebusiers, au fond, un siège où l'on distingue la fumée de l'artillerie et sur la droite, une flotte de navires<sup>8</sup>. Outils et instruments posés aux pieds de la déesse, à la fois prince et capitaine, signalent la théorisation de l'art militaire : les instruments

---

<sup>5</sup> Nous faisons référence ici au concept de « Révolution militaire », déjà évoqué. Voir G. Parker, *La révolution militaire : la guerre et l'essor de l'Occident 1500-1800*, *op. cit.*

<sup>6</sup> P. Brioist, *Les mathématiques et la guerre en France, en Italie, en Espagne et en Angleterre au XVI<sup>e</sup> siècle*, *op. cit.*

<sup>7</sup> A. Baroni Vannucci, *Jan Van der Straet detto Giovanni Stradano : flandrus pictor et inventor*, *op. cit.*, p. 408-409, fig. 704.3. Précédée d'un frontispice et composée de cinq gravures, la série *Schema seu speculum principium* comprend la Chasse, les Armes, l'Amour nuptial, les Lettres et la Piété.

<sup>8</sup> Sur la droite, si cela ne nous paraît pas certain, nous pensons qu'il pourrait s'agir d'un lieu d'entraînement, suggérant la professionnalisation militaire.

de musique rappellent l'approfondissement de l'articulation tactique des troupes ; les accessoires de l'artilleur et les armes à feu individuelles suggèrent l'accroissement de la technologie militaire, tandis que les instruments de calcul, le traité de fortification avec un dispositif bastionné, associés aux outils de terrassement, illustrent la mathématisation de la poliorcétique.

L'appréciation des scènes de bataille peintes pendant le XVI<sup>e</sup> siècle doit ainsi se faire au croisement de ces deux contextes, alors que les batailles monumentales de la peinture italienne ont été principalement appréhendées sous un angle stylistique et formel ou bien sous l'angle iconographique de la théorie politique. L'assertion de John Hale<sup>9</sup> selon laquelle les scènes de bataille italiennes se signalent à la Renaissance par une formalisation extrême témoigne de l'importance qu'il faut accorder dans leur étude aux questions proprement artistiques de la conception du récit peint. Notre enquête sur les peintures de la guerre de la Renaissance italienne s'est ainsi donné pour but d'éclairer les compositions de bataille à la lumière de ce contexte artistique et culturel, en prenant en compte les catégories de l'art et de la culture de la guerre de leur temps. Pour autant, le XVI<sup>e</sup> siècle étant une période de constitution de ces pratiques artistique et militaires en art, les scènes de bataille du XVI<sup>e</sup> siècle ne se laissent pas enfermer dans des typologies étanches, justement parce que la conception du récit en peinture n'est pas entièrement organisée par des règles qui s'affermissent au cours du siècle suivant.

Notre enquête sur la scène de bataille a donc ainsi d'abord étudié comme les compositions majeures du début du XVI<sup>e</sup> siècle montrent la conjonction entre la conception de l'histoire comme forme artistique et le renouvellement de l'iconographie politique chez les principales puissances de la péninsule. Si la peinture d'histoire est définie par sa forme, depuis Alberti, et non par son sujet<sup>10</sup>, l'importance croissante du sujet militaire dans le premier XVI<sup>e</sup> siècle, dans le contexte des guerres d'Italie, où la plupart des puissances italiennes sont fragilisées, offre l'occasion de la création d'œuvres majeures sur un plan politique et artistique. *Anghiari*, *Cascina*, *Constantin* et *Spolète* montrent ainsi la conjonction entre sujet militaire et forme de narration poétique. Les compositions de Léonard de Vinci, Michel-Ange, Raphaël et Titien apparaissent comme les exemples magistraux d'une telle conception du récit, dans laquelle l'illustration d'un épisode particulier est organisée par le peintre à partir d'une réflexion sur le sens de l'épisode exprimé à travers l'invention de structures narratives et de figures originales. L'événement historique, connu du peintre par des textes d'histoire ou des chroniques

---

<sup>9</sup> J. Hale, *Artists and Warfare in the Renaissance*, op. cit., p. 155.

<sup>10</sup> T. Kirchner, *Le héros épique, peinture d'histoire et politique artistique dans la France du XVII<sup>e</sup> siècle*, op. cit., p. 141-144.

que lui fournisse généralement les commanditaires, si l'on en célèbre la portée politique singulière, est traité principalement par le peintre comme une matière poétique où une série de figures et d'actions vraisemblables accomplissent la nature de l'action. Du texte de Léonard de Vinci à la fin du XV<sup>e</sup> siècle à celui de Lomazzo sur les « compositioni di battaglia » dans son traité de 1585, la scène de bataille est un sujet, où « le peintre aura le champ libre pour montrer l'excellence de son art dans l'expression de l'horreur et la férocité des actions »<sup>11</sup>. Si le peintre milanais énumère d'ailleurs une série de gestes ou d'actions possibles pour les épisodes de guerre, il recommande « d'imaginer d'autres figures dans une autre attitude (*que celles-ci*) [...] pour montrer la richesse et la fureur de l'histoire comme elle se déroula, en ne manquant pas de l'achever<sup>12</sup>, parce que le peintre est tout à fait tenu à cela, comme le sont les poètes »<sup>13</sup>.

Le statut d'art libéral reconnu progressivement à la peinture pendant la Renaissance<sup>14</sup> conduit à une reformulation des rapports entre la peinture et le pouvoir : l'alliance entre l'ambition noble de la peinture et la célébration politique montre une conjonction au début du XVI<sup>e</sup> siècle, où la valeur de l'art devient partie prenante de l'efficace de l'œuvre politique<sup>15</sup>. Dans la commande florentine d'*Anghiari* et de *Cascina*, le commanditaire emploie la renommée et le talent des deux peintres florentins au service de l'efficacité de l'iconographie politique du jeune régime républicain. Manifestes des valeurs ou de la position de leur commanditaires, ces projets magistraux sont immédiatement considérés comme des modèles pour les autres peintres pour leur manière de représenter l'histoire, et notamment les figures en action. Leur large postérité, notamment grâce à leur diffusion par motif ou bien à leur reproduction entière dans la gravure, témoigne de la conception poétique de l'histoire en peinture, fondée sur des figures ou des duos typiques de personnages, réagencés et remployés par les peintres dans les sujets militaires : on en trouve de multiples emprunts jusqu'en Espagne à la fin du siècle, où leur reprise par les artistes italiens employés par Philippe II montrent la validité pérenne des

---

<sup>11</sup> « (...) Dove averà campo largo il pittore di mostrar l'arte et eccellenza sua in esprimere l'orrore e la fierezza de gli atti ».

<sup>12</sup> Le terme prend ici une connotation d'accomplissement : porter à son terme, déployer toutes les potentialités de l'histoire.

<sup>13</sup> « (...) imaginare (altri) in altra attitudin, (...) mostrando la ricchezza e la furia dell'istoria come successe, non mancando di adimpirla. Perché il pittore è molto obligato a questo, come sono i poeti ». Dans ses trois textes sur les batailles terrestres, navales et les sièges, il donne alors de nombreux exemples, venus de l'histoire antique ou de la littérature, qui en sont les déclinaisons multiples en suivant la vraisemblance et la convenance. Les possibilités de la mise en scène de bataille navale décuplent encore l'invention du peintre : Lomazzo évoque l'abordage, la noyade, les combats instables entre les navires, les sauts... Le caractère instable du terrain et la noyade augmentent l'horreur du combat et multiplient les manières de mourir (texte en annexe).

<sup>14</sup> É. Pommier, *Comment l'art devient l'Art dans l'Italie de la Renaissance*, op. cit.

<sup>15</sup> Contrairement à l'idée que l'emploi de l'art au service du pouvoir forme une dégradation de celui-ci, une « beauté impure » (pour reprendre une expression d'A. Pinelli, *La bellezza impura : arte e politica nell'Italia del Rinascimento*, Rome, Laterza, 2004), au début de la Renaissance pour les scènes de bataille, c'est une dynamique de valorisation réciproque qui apparaît et dont les commanditaires et les artistes tirent également bénéfice.



personnages et des duels inventés par les peintres majeurs du début du XVI<sup>e</sup> siècle.

Les commandes exceptionnelles de scènes de bataille du début du XVI<sup>e</sup> siècle, où la dimension artistique est assumée dans les conditions de la commande donne ainsi à ces quelques compositions une dimension méta-picturale : dans ces rares cas, où la bataille est conçue comme un aboutissement de l'art du récit et conçue en rivalité directe avec d'autres peintres, la bataille revêt une dimension de démonstration artistique personnelle. Titien dans la *Bataille de Spolète* affronte explicitement ses différents rivaux. La postérité malheureuse de certaines de ces compositions monumentales – inachèvement pour *Anghiari* et *Cascina*<sup>16</sup> et disparition pour *Spolète* – a encore renforcé leur célébrité et a favorisé leur mythification postérieure dans le développement de l'histoire de l'art, dès lors que leur caractère potentiel met en abyme le processus de la création du peintre, sa toute-puissance comme sa fragilité<sup>17</sup>. La qualité paradigmatique de ces compositions n'est toutefois pas uniquement le fait d'une construction rétrospective mais est bien en germe dès l'époque de leur création, puisque ces peintres participent consciemment à une histoire de l'art.

Dans la seconde moitié du siècle, l'affermissement politique qui touche la péninsule permet aux différentes puissances d'élaborer une iconographie politique beaucoup plus étendue qui offre une célébration historique complète. Les scènes de batailles commémoratives s'intègrent ainsi dans le développement de cycles peints qui se diffusent dans les palais italiens et adoptent diverses formes de mise en scène de l'histoire.

Dans les palais princiers ou seigneuriaux, l'exploitation systématique du passé rappelle à travers les étapes glorieuses de l'histoire de la famille la position du commanditaire. La

---

<sup>16</sup> Le devenir du carton de *Cascina* révèle une admiration immédiate qui se transforme en sacralisation suite à l'élaboration idéologique qu'apportent les récits de ses vicissitudes : dans *Les Vies* de Vasari (IX, p. 199-200), il fait figure de mythe fondateur de la Religion de l'art, de ses acteurs comme de ses productions : le carton devient l'objet d'un « pèlerinage » où l'Art joue le rôle de nouvelle divinité ; sa visite s'apparente à un véritable culte, sa copie à une liturgie et son transport dans la ville à une procession. É. Pommier, *Comment l'art devient l'Art dans l'Italie de la Renaissance*, op. cit., p. 256-266. La copie complète d'Aristotile da Sangallo, dont il tira en 1542 la grande grisaille d'Holkham Hall, est considérée par son auteur comme une relique de l'œuvre perdue, dont la contemplation obéit à un protocole solennel : « il le conservait d'autant plus précieusement que l'original de Michel-Ange avait été détruit. Il ne voulait ni le donner, ni le vendre, ni le laisser copier. Il ne le montrait que par faveur, à ses amis les plus chers, comme on le fait pour les choses très précieuses ». Vasari, *Les Vies*, VIII, p. 251-252.

<sup>17</sup> Leur postérité est même d'autant plus forte qu'elles sont invisibles : c'est « proprement à cause de leur invisibilité » initiale et immédiate pour Léonard et Michel-Ange, postérieure chez Titien qu'elles sont si importantes. M. Cole, *Leonardo, Michelangelo and the art of the figure*, op. cit., p. 28 (« because of their very invisibility »). Voir aussi en ce sens les remarques de D. Arasse, *L'homme en jeu, Les génies de la Renaissance*, op. cit., p. 36 et de M. Jeanneret, *Perpetuum mobile, Métamorphoses des corps et des œuvres de Vinci à Montaigne*, op. cit., p. 282-294. P. Boucheron rappelle ainsi la force du groupe d'*Anghiari* dans son caractère potentiel, quasiment fantômatique : l'œuvre est « tellement plus présente que bien des œuvres survivantes », dès lors qu'il a pu ensuite être considéré comme l'une des premières images du déchaînement aveugle de la guerre. *Léonard et Machivel*, op.cit., p. 97.

célébration politique du *casato* passe alors par une alliance entre deux formes de récit de l'histoire, l'évocation dynastique et la célébration historique, où la succession des personnages d'ancêtres se lit à travers l'évocation d'épisodes particuliers. L'importance de la fonction militaire dans la conquête et la conservation d'un fief ou d'un État, donne à la scène de bataille une place importante dans la célébration familiale. Dans les différents décors, la combinaison entre glorification dynastique et mémoire historique de l'événement se joue selon un équilibre chaque fois original, cependant on repère fréquemment dans ces batailles une surreprésentation des signes physiologiques et symboliques de l'identité personnelle et familiale. Le récit de l'événement, qui fait partie de la mémoire familiale, est associé à l'exaltation de l'action du personnage familial en son sein si bien que l'histoire participe à la constitution d'un portrait. Dans certains décors, la scène de guerre est bien conçue en rapport étroit avec ce genre, comme dans les *Fastes Gonzague* de Tintoret. Le récit de l'histoire combine une double ambition, partiellement contradictoire : à la fois d'historicisation de l'épisode, car les familles demandent souvent aux peintres de construire les marques d'une crédibilité historique de l'épisode mais aussi d'héroïsation de l'action, qui exige d'accentuer de manière très nette le rôle du personnage. Si les épisodes marquent les étapes d'une progression sociale et politique de la famille, les batailles sont en outre marquées par une forte dimension morale, où la vertu individuelle de courage, de prudence, voire de sacrifice, déterminent un portrait de l'ancêtre et, indirectement, de l'ensemble de sa lignée qui démontre sa vertu, et pour certaines familles, leur légitimité à gouverner.

Du point de vue iconographique, l'examen de ce corpus a montré que la mise en valeur relativement systématique du personnage familial conduit à une certaine standardisation dans la manière de construire le récit des événements militaires. Contrairement aux scènes uniques du début du siècle, les batailles des cycles dynastiques sont conçues de manière partiellement sérielle et des structures narratives efficaces portent la glorification du héros familial. Le récit en frise montre parfois l'action du personnage comme immédiatement efficace et la résistance de l'ennemi est fréquemment minorée. Les peintres délaissent, plus souvent que dans d'autres contextes, la mêlée ou le combat, au profit des formes de poursuite ou de bataille performative, où l'ordre donné par le commandant familial est immédiatement exécuté par l'armée qu'il dirige. Les épisodes contemporains montrent en effet les débuts de la professionnalisation du rôle du chef militaire qui, de combattant, devient de plus en plus surtout capitaine, à l'écart du combat. Notre étude transversale mériterait sur ce corpus d'être approfondie pour mettre en évidence de manière plus singulière les modalités particulières et les solutions figuratives avec lesquelles se joue cet équilibre en histoire et épopée dans les différents décors, notamment dans

le décor Vitelli et dans celui consacré à Ascanio della Corgna, qui ont été moins largement étudiés<sup>18</sup>.

Dans les décors d'État du Palazzo Vecchio de Florence et du palais des Doges de Venise apparaissent avec le plus d'exhaustivité les différentes facettes des évolutions militaires contemporaines : si l'idéologie politique de ces grands décors de pouvoir avait déjà été analysée, notre étude a pu montrer que le récit historique du décor présente, à travers un panorama d'épisodes, un panorama de la chose militaire qui vaut comme message de puissance. Commandés par deux États pour lesquels l'établissement d'une politique militaire pérenne est une ambition tout au long du siècle, ces décors montrent une multiplication des sujets de bataille qui suggère, par le récit de la conquête du territoire, le rôle central de la question militaire dans la définition de la souveraineté de l'État. Conçus par des commanditaires et des conseillers familiers des catégories savantes de l'art militaire contemporain, ces exemples présentent une vision quasiment encyclopédique de la guerre, qui se fait l'écho des évolutions tactiques, théoriques, idéologiques et culturelles de l'époque.

Dans la salle florentine, le dispositif des guerres en miroir présente le spectacle d'une guerre du début du siècle en comparaison d'une campagne encore toute récente. La réflexion du commanditaire et de ses conseillers sur la correspondance rhétorique des épisodes du décor tend au fur et à mesure du projet à accentuer le parallèle opérationnel entre les événements historiques et ainsi à accentuer dans le message du décor la célébration de la maîtrise militaire de Cosme. La *grande maniera* narrative<sup>19</sup> de Vasari, rarement appréciée, qui se caractérise par son caractère grandiose, ses références savantes et l'ornementation des accessoires militaires, fait également place à la figuration des idéaux militaires nés de la rationalisation humaniste de la guerre. L'exubérance figurative des fresques de Vasari, qui construit l'héroïsation des actions, a en partie dissimulé le culte de la discipline individuelle et collective et les prémices de la domestication des corps combattants, qui s'accomplit à l'âge moderne, et dont le peintre toscan s'attache à montrer la rigueur dans certains passages de la guerre de Sienne. L'ordonnance stricte des troupes, la cohésion de la marche, l'organisation logistique des opérations sont évoquées comme des motifs de gloire politique pour Cosme : si les batailles de l'État monarchique florentin sont des batailles sans héros, l'*ordine* de l'armée renvoie au bon gouvernement du prince et l'exécution de ses décisions militaires à sa souveraineté absolue.

---

<sup>18</sup> W. Pagnotta a noté les liens avec l'histoire de Pompeo Pellini rédigée à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle, *Dell'istoria di Perugia de Pompeo Pellini* (1664), L. Faina (éd.), Bologne, A. Forni, 1968. Le rapport entre le texte et le décor serait notamment à approfondir.

<sup>19</sup> « La Grande Manière ». A. Pinelli, *La belle manière, op. cit.*, p. 161.

Affichant les formes modernes de la guerre dans un langage artistique noble, le peintre construit ainsi une « *maniera* militaire »<sup>20</sup> originale, pour emprunter l'expression de Maurizio Arfaioli, qui allie description documentaire des opérations et du paysage, célébration de la professionnalisation militaire, grand style héroïque et idéalisation décorative.

Quelques années plus tard, le décor des salles du Grand Conseil et du Scrutin du palais des Doges promeut à travers l'*invenzione* historique une vision de l'art de la guerre qui témoigne de la culture militaire de la fin de la Renaissance. La place prédominante des batailles dans le récit de l'histoire de la République et la sélection des différents épisodes introduit dans la célébration de l'État le portrait d'une qualité militaire proprement vénitienne qui glorifie les grands capitaines patriciens. En effet, le décor met en scène tout au long du cycle une célébration de ses hommes illustres, dont l'héroïsation est seulement régulée par le caractère collectif de la célébration aristocratique.

La mise en page des batailles, très diverse car elle est souvent calquée sur les modèles de compositions traditionnels des différents artistes, a partiellement masqué la singularité du message militaire prôné par le décor vénitien. Les valeurs récurrentes mises en jeu dans les différents épisodes présentent les multiples facettes, éthiques et techniques, de l'humanisme militaire : virtuosité dans tous les types d'opérations ; valorisation de l'intelligence et du pragmatisme, notamment à travers l'éloge répété des ruses psychologiques<sup>21</sup> ; imagination et maîtrise technique, avec la construction des machines ou de stratagèmes matériels. Ce panorama encyclopédique de la guerre fait de la salle de pouvoir un patrimoine de gloire militaire qui célèbre la compétence militaire du patriciat et la force militaire de Venise. L'Arsenal, évoqué en creux dans certains détails du décor, en est l'instrument et l'emblème. Au sein du cycle, Tintoret est le peintre le plus attentif à présenter dans l'iconographie de ses toiles cette ambition de somme militaire, ce à quoi l'historiographie sur le peintre n'avait guère été sensible. Si le mouvement tourbillonnant de ses batailles avait déjà été souligné, certaines trouvailles matérielles et narratives du peintre (la trombe à feu, les épées à deux mains au palais des Doges, le pittoresque des estradiots ou des Hongrois, les débandades de Suisses des *Fastes Gonzague*) méritent d'être soulignées. Sa *Bataille de Lépante* pour le palais des Doges, probablement déjà riche de ce genre de motifs, est malheureusement perdue dans l'incendie de

---

<sup>20</sup> Pour reprendre l'expression de Maurizio Arfaioli, « *Military Maniera* ». « *The Inconsistent Knight : Iconographic and Military Maniera in Vasari's Battle of Marciano* », *op. cit.* Son livre en préparation sur le sujet doit en approfondir les différents aspects. L'expression témoigne déjà du paradoxe à venir entre une conception poétique de l'action militaire et l'idéal mécanique et rationalisant qui domine la pensée théorique des armées modernes.

<sup>21</sup> Notamment par la valorisation de la guerre nocturne : cf. F. Verrier, *Les armes de Minerve*, *op. cit.*, p. 183-223.

1577.

L'inflexion nette des décors historiques d'État sur les sujets militaires mériterait un approfondissement : le développement de salles ou de galeries de batailles<sup>22</sup> entièrement consacrées au thème militaire, parallèlement ou à la suite de ces premiers exemples italiens, pourraient constituer des pistes de recherche à poursuivre. La *Sala des Batallas* de l'Escorial, évoquée ponctuellement dans cette étude, rassemble elle aussi toutes les opérations militaires possibles (terrestre, navale, poliorcétique, campement, marche) pour raconter l'histoire espagnole en affichant la démonstration d'une maîtrise militaire totale.

La diffusion de la culture militaire au cours du XVI<sup>e</sup> siècle transparaît dans la place qu'à la fin du siècle Lomazzo, dans son traité sur la peinture, accorde aux préceptes militaires dans ses recommandations sur les compositions de bataille. Le peintre théoricien se revendique lecteur de Végèce<sup>23</sup> et certains des principes artistiques qu'il donne rejoue une vulgate de l'art militaire de la Renaissance. Le bon peintre, imitant le bon capitaine, ne doit pas placer les armées dans des lieux invraisemblables, ni mettre le soleil face à une des deux armées, car aucun général n'accepterait le combat dans cette configuration : « il ne faut pas faire venir la lumière de derrière ni de face, parce que cela est opposé à l'art de la guerre »<sup>24</sup>. Idéalement du moins, l'art de la peinture de la guerre prétend se régler sur les principes intemporels de l'art militaire. Cependant, comme on l'a entrevu à l'occasion des fresques de la guerre de Sienne de Vasari, l'idéal de la discipline collective et la domestication du geste militaire s'opposent partiellement à l'héroïsation du corps et à la variété narrative qui définissent la peinture d'histoire. La constitution des armées durant l'âge moderne se fonde, dans son élaboration théorique, sur une négation de l'individualité et la subordination de chaque sujet au groupe<sup>25</sup>, alors que la forme de la peinture d'histoire est fondamentalement héroïque, puisqu'elle se fonde sur des personnages qui sont des individus en action. Le renforcement de l'exigence de précision historique et militaire du récit tend ainsi à remettre en cause le régime de traitement du récit, sa conception du personnage mais aussi celle du régime de vérité selon lequel est conçu l'événement.

Si son texte n'est pas entièrement organisé autour de cette opposition, Lomazzo introduit en effet une distinction entre « les moments où le peintre peint selon son caprice » et « ceux où

---

<sup>22</sup> C. Strunck et E. Kieven (dir.), *Europäische Galeriebauten. Galleries in a Comparative European Perspective (1400–1800)*, op. cit.

<sup>23</sup> « (...) come si legge in Vegezio *De re militari* ».

<sup>24</sup> « Non si ha da dare il lume di dietro e per dinanzi, perché è contra l'arte militare ».

<sup>25</sup> H. Drévilion, *L'individu et la guerre*, op. cit., chapitre 2.

il peint une guerre qui est advenue, qu'il doit représenter de la façon dont l'histoire la raconte »<sup>26</sup>. La nature du sujet, fable ou histoire, permet ainsi de savoir si le peintre peut d'inventer pour donner un traitement complet de l'histoire en l'enrichissant de motifs ou s'il doit suivre la véridicité historique, en étant fidèle au matériau narratif. Le texte de Lomazzo, qui assemble de manière composite différentes recommandations sur le sujet militaire, amorce ainsi la distinction entre peinture d'histoire et peinture historique.

Lomazzo formule alors une série de recommandations plus précises qui se conforment à la codification de l'art de la guerre, comme à celle de la représentation de l'histoire : il invite le peintre à faire attention à ce que la trajectoire de tous les projectiles soit représentée avec une perspective correcte qui montre l'endroit qu'ils atteindront. Il énumère les pratiques et les *realia* militaires qui se doivent d'être correctement documentées : respecter les formations et les traditions militaires des différentes nations, faire attention à leur costume militaire, à leurs armes offensives et défensives, à leur manière spécifique de monter à cheval<sup>27</sup>. Le théoricien décrit ainsi implicitement un peintre historien qui connaît les mœurs militaires et fréquente livres d'histoire et traités militaires pour en tirer des informations détaillées<sup>28</sup>.

La fidélité à l'histoire et la précision du récit militaire que revendique Lomazzo annoncent la pression grandissante de l'impératif de vérité dans la peinture de la guerre. De même que Gilio dénonce au même moment les erreurs des peintres dans la peinture religieuse<sup>29</sup>, Lomazzo met en avant une ambition documentaire qui érige tout écart en faute, capable de décrédibiliser l'événement représenté par la peinture. Alors qu'au début du XVI<sup>e</sup> siècle, chez Léonard et Michel-Ange notamment, même chez Titien, la question de l'historicité du costume était secondaire – Raphaël se distinguait dans la *Bataille de Constantin* par un souci exceptionnel de documentation historique – Lomazzo insiste sur la qualité documentaire de la représentation historique du sujet. L'exemple des représentations monumentales de la bataille de Lépante à Venise et à Rome, a bien montré l'inflexion historique de la peinture de l'histoire contemporaine, où la part de la description des lieux, du déroulement du combat et des accessoires du costume entrent de manière plus aiguë dans les exigences demandées au

---

<sup>26</sup> « quando il pittore pinge il suo capriccio » / « quando dipinge guerra avvenuta, l'ha da rappresentare nelle medesima maniera come l'istoria la racconta ».

<sup>27</sup> De même, le texte concernant la bataille navale commence ses conseils par une représentation matérielle correcte des navires.

<sup>28</sup> « Ancora che il pittore si reggerà però in questa dietro la consuetudine delle nazioni del vestire, la quale facilmente s'impara leggendo le istorie ». L'énumération finale énumère machines ou instruments de guerre qui visent à présenter le peintre en connaisseur de ce champ.

<sup>29</sup> G. A. Gilio, *Dialogo nel quale si ragiona degli errori e degli abusi de' pittori circa l'istorie*, dans P. Barocchi, *Trattati d'arte del Cinquecento*, II, p. 1-115.

peintre<sup>30</sup>. La nécessité de porter cependant une célébration de l'action explicite avait alors conduit Vasari à recourir à un système mixte avec l'insertion de nombreuses allégories : l'histoire racontée par Vasari à la *Sala Regia* a été cependant peu goûtée car perçue comme très hétérogène<sup>31</sup>. Dans la toile d'Andrea Vicentino sur le combat de Lépante, la dimension épique que revêt pour les Vénitiens l'histoire contemporaine de la bataille de Lépante héroïsait naturellement les actions individuelles et introduisait une glorification collective de l'histoire, même racontée avec des personnages de taille moyenne, et non monumentale, créant ainsi une peinture d'histoire documentaire, elle aussi hybride d'un point de vue théorique.

Les représentations italiennes de la fin du XVI<sup>e</sup> siècle, tout comme les textes théoriques de cette époque, témoignent ainsi de la naissance des oppositions théoriques et artistiques, entre fable et histoire, sujet ancien et sujet contemporain, invention poétique et description historique, qui, au siècle suivant, distinguent de manière plus nette différentes modalités de traitement de l'histoire et de la scène de guerre.

---

<sup>30</sup> On voit ici en germe la question du positionnement purement vériste de la peinture de la guerre : Baudelaire vomit le culte du « bouton de guêpe » et la lourdeur de l'uniformologie dans la peinture militaire du XIX<sup>e</sup> siècle, qui apparaît comme l'excès possible de la conception historique de la scène de guerre. *Salon de 1846*,

<sup>31</sup> Sur la combinaison entre allégorie et histoire contemporaine, réalisée par Rubens dans la galerie de Marie de Médicis : T. Kirchner, *Le héros épique, peinture d'histoire et politique artistique dans la France du XVII<sup>e</sup> siècle*, *op. cit.*, p. 99 et suivantes.





## *Annexe*

La présente annexe contient des extraits des sources utilisées pour l'étude, classés selon leur nature.

- Documents de commande
- La littérature artistique : textes théoriques sur la bataille et descriptions d'œuvres
- Textes de comparaison : arts de la guerre et littérature



## Documents de commande

### Lettre de Vasari au sujet de la *Bataille de Lépante de la Sala Regia*

Le 23 février 1572, Vasari décrit à Francesco de Médicis les trois fresques de la bataille de Lépante qu'il va réaliser pour la Sala Regia au Vatican (1571-1572). K. Frey, *Nachlass*, vol. 2, lettre DCCCLXIII, p. 647-648.

Serenissimo Gran Principe Signor et Patron mio,

Se io tardo tanto da una volta all'altra a dargli conto di me, sendo si puo dir solo a queste opere, ancora che io sia veloce, continuo et assiduo all'operare, son tante grandi che non compariscie con quella volonta che è il desiderio di Nostro Signore, che e vecchio, et mio, che vorrei volentier piu presto godere i comodi di casa mia che le fatiche e i disagii et le grandezze di casa d'altri. Nostro Signore finalmente si risolve che la battaglia de Turchi si facessi di mia mano dipinta nella sala Regia da quella parte, dove la porta che entra alla capella di Sisto, et in tre storie pigliassi quella facciata.

In una fussi il golfo di Lepanto et la Zaffalonia con l'isole et scogli de Cozzolari, nel qual sito sia tutto lo aparato delle galee cristiane et turchesche in ordine da voler combattere, una verso i Dardanelli, l'altra fra l'isole Cozzolari et la Zaffalonia con quel paese ritratto bene di naturale : Dove dalla parte de Cristiani son 3 figure grandi braccia quattro, abbracciate insieme, figurate per la Santa Lega. Una sara la Chiesa, Vergine in abito sacerdotale con la crocie papale in mano, sotto l'onbrella et le chiavi et l'agnello di Dio a piedi. L'altra sara la Spagna, giovane in abito di gueriera col fiume Ibero a piedi. L'altra sara Venetia, una matrona in abito dogale et a piedi il suo leone alato. Dalla parte dell'armata turchescha saranno 3 altre figure che saranno abbracciate insieme per la lega de Turchi, che figureranno il Timore, la Debolezza et la Morte, et dalla parte di sopra in ciela sara sopra l'armata cristiano spiriti divini, che manderano sopra i christiani palme e corone di fiori, et sopra i Turchi demoni, che mandino giù triboli, fuoco, et Pandora rovesci loro adosso il vaso aperto di tutti i mali.

L'altra seconda storia vi sara la beneditione che Nostro Signore fecie dello stendardo, qual Sua Santità lo dara a Don Giovanni d'Austria, et metterò in mezzo Nostro Signore il cardinal nostro de Medici et Simoncello Diaconi et il Re Filippo e'l Doge di Venetia. Saravi ritratti il Signor Marcantonio Colonna, il Gran Comandatore et il Signor Michele Bonello et tutti i Cardinali della lega ; in aria sarano 3 virtù in una nuvola piena di splendore, acompagnati da angeli : La Speranza con la quale si mossono i soldati cristiani; la Fortezza con la quale combatterono, la virtù divina con la quale e vinsono, che dicie DEVS SABAOT.

Nella terza sara la battaglia et fierezza de Cristiani, che combattendo conseguano la vittoria, con tutte le galee, galeazze, insegne et altri vasegli, che afondino, ardino et fughino, et il mare pien di morti et affogati e tinto di sangue il mare. In aria sara uno spendor celestre dentrovi Giesu Cristo con un fulmine in mano, che percuota l'armata turchesca et in sua compagnia san Pietro et san Paulo, san Iacopo et san Marco, che in loro compagnia sara gran numero di Angeli, chi con dardi, chi con saette, et chi con altre arme celestre, che fracasseranno tutta l'armata de Turchi, et da l'altra parte sopra i Turchi sara una legione di Demonii che fuggiranno, portando via con elli Macometto Maggior Diavolo de Turchi. Sotto l'armata cristiana sara una femina grande a sedere sopra gran numero di turchi prigionii, legati alla crocie di Cristo : questa sara la santa Fede, che, alzando il calice con l'ostia da una mano, con l'altra abrusciera con una facie tutte le spoglie de Turchi, per il che la lega prima sarano le provincie, la seconda le persone proprie et le 3 virtù celestre, la terza la lega de Santi in cielo.

Ho fatto di questa terza già la meta del cartone, ma è sì laboriosa per l'intrigamento delle galee, antenne, remi et bandiere e corde, che mi smarisco spesso, perché è il maggior intrigo di cosa che io facessi mai. Spero con la gratia del Signor Dio, che, per esser stata fattura sua, che mi dara gratia che io ne conseguiro la medesima vittoria coi pennegli, che i Cristiani con l'arme. Io ho molto contento con questi disegni e capi che guidoron la guerra : il Signor Marcanton et gli altri et Sua Santità. (...).

## Document relatif à la commande du Salon Vitelli

Lettre de Paolo Vitelli, Archivio di Stato di Firenze, Rondinelli-Vitelli, filza I, ins. 5, fol. 212r-213v, 216r- 217v., publiée par Julian Kliemann dans « Prospero Colonna und Mitarbeiter im Palazzo Vitelli a Sant'Egidio in Città di Castello. Dokumente und Zeichnungen », *Mitteilungen des Kunsthistorisches Institut in Firenze*, 1987, p. 177-194, p. 189-191.

[212 r]

[rayé : Primo : Camillo figliolo de Vitello col suo ritratto].

2° : Vitello : dove è la rotta delle genti del Duca di Ferrara e la presa del Bodeno.

9° : Vitellozo de Gherozo fratello di Giovanni padre del Magnifico Nicolò : rapresenti il magistrato che lo vadi a visitare in casa per concluder la pace tra lui e Ghelfucci, da la quale dipende la quiete della città.

[rayé : Monsignore Giulio Vescovo : il suo ritratto in una sedia]. Camillo : il loco del Vescovo.

6° : Alexandro : rapresenti la rotta di Monte Murlo, la condotta dei pregioni dinanzi al Duca, la fuga di Cardinali, la consegnatione del castello a li ministri di Carlo quinto, da li quali riceve per mercede il stato della Matrice con altre fattioni come scrivete.

8° : Il Magnifico Nicolò rapresenti tre fattioni. La prima quando si trova nella città con l'assedio intorno et nella piazza fa l'oratione al popolo, et li figli in quel mentre saltano fora seguitati dal popolo a combattere. La seconda quando dal Duca è introdotto al Papa, dal quale è fatto Governatore di Campagna. La terza quando trecento dieci cittadini lo chiamano pater patriae.

3° : Giovanni primo figliolo andò in servitio delle sedia appostolica, andò con fanteria a Todi sotto Giuliano della Rovere et poi alla batteria d'Osimo dove fu ferito.

11° : Paulo : in uno, rapresenti quando la Signoria di Fiorenza lo fa generale, in l'altro in Casentino in Romagna e a Pisa co'molte e belle fattioni.

15° : Nicolò il Giovane armato contra la gente del Duca d'Urbino, overo quando fece quella cavalleria per servitio del Papa, con le reliquie che radunò di tutti signori antichi di casa Vitelli.

[212 v]

14° : Giovanni, il più giovane, nel forte della Mirandola caccia i nemici e ne riman ferito, e non altro.

13° : Giovanni Luigi et Giovanni assieme : che rapresenti la presa della Miradola per loro industria, et il Papa che entra con la scala per la muraglia.

12° : Giovanni Luigi : solo quando servendo i Venetiani fu mandato a Bologna in soccorso del Papa.

17° : Il Cardinale : rapresenti la promotione al Cardinalato, il Camorlegato, la protetion di Francia.

19° : Vitellozo che fa il parlamento alla Magione esortando alla comune salute, la fattione di Soriano con la rotta del esercito et presa del Duca, la rotta della casa del Maza et altre fattioni.

21° : Camillo: rapresenti il fatto d'arme del Taro, il Re si leva la propria collona dal collo et lo fa Cavallieri : in l'altro quando li dà il Ducato di Gravina, il marchesato di Civita Santo Agnilo con altri contadi, et poi la rotta dei thedeschi con la presa o morte del lor capitano.

Vorei che a Vitellozo si metesse il parlamento a la Magione, la rotta del Maza et del Campo della Chiesa a Soriano, et, in cambio delle altre fattioni di Pisa et genovese, metteria la presa di Arezo, di Cortona, del Borgo, et perfin in Val d'Arno, però me ne rimetto. Mi pare ancora che Vitellozo e Giovanni, Marchese di Petriolo, si metti come dite nel quadro sopra il camino et Giovanni primo nel quadro ove erano posti loro ; nel resto mi pare che ogni cosa vadi bene ordinata, et che sia stata ben considerata. Però crederei fossi bene, et lo desidero asai, che se dieno doi quadri a Vitello. Credo potiate levare quello di Camillo [217r] et darlo a lui che sien doi, et vi si rapresenti la fattione di Frusolone, che roppe quattro insegne die thodeschi et

fece ritirare il Vice Re di Napoli. Camillo, suo figliolo, mettetelo dove era il Vescovo et il Vescovo acanto a Nicolò Vecchio in qualche canto in ogni modo che sia. Rappresentare ogni dì quel cavalier speron d'oro è cosa da ridere, et tanto più verrete a agrandire le cose di Nicolò, che vi replico di novo che questi cavalier spero d'oro son cose che a questi tempi i danno a potestà : non se ne parli più.

Appresso di me sono i privilegi del Re Carlo, et non di Monpensieri quando egli investi Camillo di Gravina et de quelli altri stati : et cusì si faccia, perché la verità è così et se non lo credete ve farò mostrare i privilegi. Mi par bella cosa che Vitellozo se inpatroneschi di tante terre et da se stesso faccia guerra a' Fiorentini. Quelle cose dei Genovesi furno cose di villani da non tenerne conto.

[sur le côté : et nel pisano più presto rapresenti qualche fatto di Pavolo Vitelli, si capirà ne li soi quadri].

M. Prospero dipinga pure, ché le cose hora sono facilitate di maniera che si pò fare come scrivete, et in effetto havete usato gran diligentia et mi pare che tra noi et Prospero l'haviate travata bene.

Se dieno doi quadri a Vitello et se uno è piccolo faccia come si pò. Vadi il Vescovo dietro a Nicolò Vecchio che assai honore li se fa ; et di questa maniera resto satisfatto et cusì direte a Prospero, questa è poca alteratione et io certo ci ho satisfaction per dentro.

Gran fastidii vi sete preso nei consigli nello scrivere cusì longamente et da bon segretrio et questi del Duca che erano qui da me, e faceva una gran pioggia, essendo finiti i negotii si lesse il vostro letterone et foste laudato dello stile, ché havete descritto il tutto molto legatamente et certamente questa è la verità. Giovanni Paulo Angiolini mi scrive e mi ricerca che stando remessa in voi la differentia che ha ne lo stato d'Urbino di quanto egli è debitore per pagarli, ve lo [217v] raccomando per il dovere, pregandovi in quello li potrete giovar con honor vostro a farli ogni honesto e ragionevoli piacere.

Nicolò mio padre sta bene nel quadro dove l'havete messo : mettetelo dove vi pare che ve ne fo un presente, ve lo do et dono. Le quattro teste di marmo ; le maggiori si mettinno in quel modo che dice messer Prospero perché faranno un bello e ricco vedere in quella gran sala ; non si possono accomodare in luogo nisuno a mia satisfactione meglio, mi contento si mettinno in quel modo che mi scrive ; ché queste quattro sopra le porte ci le voglio et se tre ne potranno andra sopra il camino, che siranno sette, io ne ho piacere perché le teste di marmo fanno un bel vedere ne li luoghi grandi, et per le camere non me ne mancheranno delle altre et chi me ne darà.

Camillo, quando si ha da rapresentare nel fatto d'arme nel Taro, si rapresenti che il Re si leva la propria collana dal collo et lo fa Cavaliere mettendola a esso Camillo, ché volerli dar nome di Cavalier da la giornata son cose che non si costumano, et soprattutto che Prospero atenda a depingere et non si sappia in qual quadro adi una historia più di una altra che non voglio ci se facci altri discursi : basta lo sappiate voi e lui che si dica che per adesso io ho ordinato vi se dipinga quelli quadri vi se dipingono.

Giovanni : che rapresenti la espugnatione d'Osimo, et non che vadi a Todi, ché quello par che basti, però me ne rimetto et da poi che si è concluso di mettere i primi marchesi di Petriolo sopra il camino tanto meglio ci se potrà mettere le tre teste. Io che son stato per il mondo ve dico fanno un bel vedere le statue et le teste con li busti per le sale e per le loggie, e Giovanni d'Osimo metterlo nel quadro che era diputato al [213r] Marchesi di Petriolo. Voi dite che nel primo è Camillo figlio di Vitello et nel secondo Vitello suo padre : si pò dare a Vitello tutti doi questi quadri poiché le tre (sono) vicino et a Camillo darli quel del Vescovo. E se vi pare che la cosa di Giovanni Liso meriti più spatio che Giovanni mio fratello, la rimetto a voi : mutateli d'uno in l'altro. Per quel che si vede di qua pare si possi più accomodare il soccorso di Giovanni Liso che il fatto di Giovanni mio fratello alla Mirandola : tutta volta la verità è che Giovanni Liso fu maggiore che Giovanni Ultimo anchorché à quella memoria io li sia molto affetionato,

me ne rimetto in tutto e per tutto ; et hora che le cose piu importante sono finite atendise a depingere.

[*rayé* : post scritta ]

Desiderarei intendere in quanto tempo Prospero depingerà questa sala designando io che messer Prospero dipinga le cose che vi ho scritte che portaranno di tempo ; crederia che fossi bene che m. Prospero depegnesse li quadri principali et che l'altri se facessero dipegnere al Fiorentino et vedere per un paro come riescissero, però secondo l'ordine di messer Prospero. Et recordateve che ho cinquanta doi anni e mezo et Prospero haverà da fare in cose più principali, però se consideri il tutto et se faccià presto la speditione. Ché hora che si è fermato il luogo a Nicolò il Magnifico non mi piace che sia nominato per Governator di Campagna : basta che rapresenti la rotta del campo della Chiesa, il secondo che il Duca Federigo sotto la fede lo condusse a basciar li piedi al Papa, il terzo pater patrie che è no-[213v]me da stimarsi assai. Questi sono tre fatti molto illustri e non si pari più di quelli speron d'oro che cosa da ridere et mi piace che habbiamo dato luogo a quelli Marchiesi di Petriolo sopra il camino con origine, e il sito che havete dato a Paulo, il medesimo a Vitellozo e Camillo, mi par che tutti siano stati ben posti.

Hora si atendi mo'a dipingere et pigliatene la resolutione si bisognasse da voi con m. Prospero, basta che io sappia che sia comenciato a depegnere il tal quadro e il tale, si crede che vi entreranno tante figure integre, tanti busti, tanti capi et se nel dipingere si facesse qualche mutatione di più o manco questo non inporta. Non occorre mandare altro disegno né perder tempo in questo, infra tanto io ho fatto cavar qui una copia de disegno, ché col scrivere intendarò il tutto. Cesaro o è tornato o tornerà a finire il suo tempo per il manco ; messer Jacomo pittore lo lauda nella cosa delli paesi più che il Fiamengo, dice che li sa tirar meglio al modo d'Italia a questo Fiamengo, con tutto ciò li si è scritto una altra volta ma potria esser che non fossi a Roma, che fossi andato a Napoli e in altra parte. A me piaceno i paesi con quelle verdure et maxime in una gran sala : Prospero ci ne mette quanto li pare. Questo cervello di Cesare è che habbia a dipingere volentieri questi paesi secondo l'ordine di Prospero : egli fin che serve ha da ubidire, è stato preso per questo con la vostra destrezza e anco per il dovere mostrarli que' che è obligato a fare per debito suo. Che Masso li parli in quel modo parrà a noi, tenendoli [214r] racordato che per obbligo e suo beneficio è obligato a farlo et fu preso preposto da Prospero e principalmente per depegnere paesi nella gran sala e questa è la verità, lo so io. Me contentarei che li quadri andassero come vi mando scritti, però fate come vi parrà meglio, non altro.

Di Parma, à dì 6 di Marzo 1572.





## Documents relatifs à la commande des *Fastes Gonzague*

### **Sangiorgio au duc Guglielmo, le 16 avril 1574**

Archivio di Stato di Mantova, Archivio Gonzaga, busta 2592, vol. 1574 Mantova dal 9 Gen. al 23 Xcembre. Conte Teodoro di S. Giorgio Capitano Generale della Guardia Ducale, reproduit dans C. Syre, *Tintoretto. The Gonzaga Cycle*, cat. exp. Munich Alte Pinakothek 2000, Munich, Hatje Cantz, 2000, p. 239.

(...) Et perché Vostra Eccellenza possi meglio rissolversi, le mando qui insieme notta della misura di detti quadri insieme co quella del quadro delli Santi Hadriano et Silvestro. Et la avertisco che se bene si fara nella sala grande la medema Historia ch'e in quella della mostra, bisognerà perhò fare li quadri assai piu pieni, per esser grandi come sono, che tal quadro serà che vi verranno cento figure, et il pittore promette di farnele.

### **Sangiorgio à Tintoret (1578) : sujets pour la salle des marquis. (fig. 131 à 134)**

Archivio di Stato di Mantova, Archivio Gonzaga, busta 2608, « Documenti che si riferiscono a quadri per la corte del Duca Guglielmo Gonzaga », reproduit dans C. Syre, *Tintoretto. The Gonzaga Cycle*, op. cit., p. 239-240.

Nel quadro del Marchese Giovanni Francesco si pingerà come essendo Giovanni Francesco Gonzaga Signore di Mantova co'tittolo di Capitano fù creato Marchese da Sigismondo Imperatore et n'ebbe il tittolo, et le insegne in Mantova su la piazza di San Pietro ove fù fatto un gran catafalco regalmente ornato sopra del quale ascese l'Imperatore et havedo avanti di se esso Giovanni Francesco co'molti suoni di trombe, et tamburri lo creò, et lo fece gridare Marchese, et le diedde un scudo co' l'arma delle quattro Aquile in campo bianco distinto da una croce rossa. In questo quadro hanno da essere ritratti al naturale il sudetto Imperatore Sigismondo, et il Marchese Giovanni Francesco. Si hà da immitare in qualche parte la prospettiva della piazza di San Pietro accio che si riconosca il luogo ove fù fatto questa attione. Volendo per ornamento farle qualche insegne se le piò fare il stendardo del generalato di Santa Chiesa, quello di Vinitiani et quello del Duca di Millano. L'Impresa sua fù un scoglio in mezzo all'onde nelle quali sono molti tronchi di legno che gettano fiamme.

Nel quadro del Marchese Ludovico si pingerà come essendosi opposto Andrea Donato et Girolamo Contarini al Picinino che voleva passar l'Adige per andare nel Padovano, Ludovico Gonzaga che favoriva le cose di Filippo Visconte andò co' un' armata di ventotto galleoni ch'egli teneva ad Hostiglia per le paludi che sono tra l'Adige, et il Pò, et fatti in puochissimo tempo diversi cavamenti co' grossissimo numero di guastatori si condusse vicino alli argini dell'Adige per la fossa del Panego puoco sopra Legnago. Il che inteso dalli Vinitiani fecero distendere longo dell'altra ripa il Melita co' otto milla cavalli et quattro milla fanti et similmente le genti del Donato et essendo nel fiume Dario Malipietro con trentacinque galleoni, et Il Molino co' molte fuste per impedire ch'egli no' traghetasse li suoi galleroni in esso fium co' l'aiutto de quali temevano che passasse le genti all'altra ripa, si misero contro il corso dell'acqua per andare alla detta bocca della fossa del Panego ad impedire l'entrata nel fiume. Ma egli distese molti pezzi d'Artiglieria alla detta bocca co'quali quando scuoperse l'armata Vinitiana incominciò a salutarla, et affondò, et prese un Galleone di quelli del Malipiero, da che egli spaventato si ritenne di passar piu avanti. Il Molino s'affretto di passare oltre la bocca della fossa colle sue fuste, et fù seguito da cinque galleoni di quelli del Malipiero, onde restò l'armata Vinitiana divisa in due parti, et perciò priva di consiglio, et di ardire di combattere. Il che conosciuto da Ludovico entrò animosamente nel fiume et sbarragliò detta armata la quale fugi parte à, seconda parte contra l'acque, cossi egli pose le genti in terra le quali messero in fuga il Melita, et il Donato, onde restato superiore in terra et in acqua prese subito Lignago, et Porto,

in mezo delli quali passa l'Adige. In questo quadro va il ritratto di Ludovico. Il stendardo del Generalato di santissima Chiesa, et del Duca di Millano. La sua impresa fù un guanto di ferro con il motto Buena fe no es mudable.

Nel quadro del Marchese Federico si pingerà come, essendo restato il Duca di Millano picciolo in governo della madre, et raccomandato dal padre al Marchese Federico suo Capitano Generale de gli huomini d'Arme, callarono li Svizzeri per la via di Como all'assedio di Legnano terra, esso Duca, onde chi havea di lui governo n'avisò subito il Marchese, il quale posto in essere le sue genti d'Arme et olta fanteria andò a quella volta et fece levare li Svizzeri dall'assedio che se ne ritornarono alle loro case. In questo quadro v'è ritratto il Marchese Federico. Le Insegne devono essere co'l'arma Visconte. La sua impresa fù un crociolo pieno di verghe d'oro posto a' fuoco co' il motto Probasti me.

Nel quadro del Marchese Francesco si pingerà la giornata fatta al Tarro o, sia giarolla contro il Re Carlo nel modo che la descrive il Giovio. S'ha in questo quadro da ritrat il detto Marchese. L'insegne hanno da essere co'le arme della lega la quale fu di Papa Alessandro VI, Alfonso Re di Napoli, Vinitiani, Ludovico Sforza, ma principalmente, de Vinitiani de quali era generale. L'impresa sua fu il Sole.

### **Sangiorgio à Tintoret (1579) : Sujets pour la salle des Ducs (fig. 135-137)**

Archivio di Stato di Mantova, Archivio Gonzaga, busta 2608, « Documenti che si riferiscono a quadri per la corte del Duca Guglielmo Gonzaga », reproduit dans C. Syre, *Tintoretto. The Gonzaga Cycle, op. cit.*, p. 239-240.

Leone decimo creò Capitano Generale di Santa Chiesa il Signor Marchese [Duca] Federico nella lega ch'egli fece con l'Imperatore per cacciar francesi dal stato di Millano, et ricuperar Parma, et Piacenza da loro occupata alla sede appostolica. [*Suite du texte rayée*] Onde il primo quadro potrà contenere la maniera con che furono date al detto Signore l'Insegne del generalato dal legato appostolico, presente l'essercito posto in battaglia con salva di archibuseria, et artiglieria, come si suole fare con salva fare in simili ationi.

Il qual [*rayé* : medemo] Duca Federico havuto il soditto Generalato andò a campo sotto Parma in compagnia di Prospero Collona, et del Marchese di Pescara generali dell'essercito Imperiale, et battendola ne prese la parte posta oltra il fiume verso Piacenza. Onde il primo [*rayé* : secondo] quadro potrà contenere questa fatione mostrando la Città battuta, la presa di essa per la batteria, et il francesi posti in fuga che si riducono [*inséré* : nell'altra parte della Citta posta] oltre al detto fiume.

Andò il medemo essercito della chiesa con l'imperiale d'indi à puoco alla ricuperatione di Millano, et [*inséré* : havendo] trovato Lotrecco generale de francesi, et Theodoro Trivultio generale de venetiani che erano [*rayé* : collegati insieme] alloggiati sotto le mura della Città [*inséré* : nel borgo di Porta Romana] nel far della notte, il marchese di Pescara entrò colli spagnuoli nelli loro alloggiamenti [*rayé*: ch'era nel Borgo di Millano] et li misse in fuga constringendoli a ritirarsi verso il Castello, colla quale [*changé en* : con questa] occasione il Duca [*rayé* : Marchese] Federico entro [*rayé* : prese] Millano [*rayé* : entrandovi] per la porta Ticinese insieme con il Collona. Si potrà dunque descrivere nel terzo quadro questa entrata di [*rayé* : presa di] Milano et li francesi posti in fuga la quale cosa sarà di bellissima vista rapresentantata una notte piena di fuochi cosi per il combattere, come per l'abragiar che fecero francesi de borghi di quella Città.

Morse Pappa Leone, onde l'essercito della Lega fra lui l'Imperatore si disciolse, et il Duca Federigo restò con parte delle sue genti in Pavia [*rayé* : in compagnia di Antonio de Leva] la quale d'indi à puoco fu assalita da Lotrecco, che s'era rinforzato con nuove genti svizzere et la batte in due luoghi mà in vano. Perciò si potra nel terzo [*rayé* : quarto] quadro rapresentar la sodetta Città battuta, et assaltata colla ritirata di esso Lotrecco.

L'ultimo quadro s'attribuirà ad una azione del Signor Duca Francesco figliuolodi Federico la quale per hora non si manda. Non trovandosi in Vinegia il ritratto di Parma, Millano et Pavia, che vanno rapresentati in questi quadri, imanderano da qui.

**Sangiorgio à Paolo Moro à Venise, 13 octobre 1579.**

Archivio di Stato di Mantova, Archivio Gonzaga, busta 2953, libro 385, f°80v-81r, reproduit dans C. Syre, *Tintoretto. The Gonzaga Cycle, op. cit.*, p. 241.

(...) Mando qui insieme la pianta della camera ove vanno posti detti quadri, et insieme anotate le misure di ciascuno d'essi, con la descrizione dell'aria. Dica Vostra Signore al codesto messer Giacomo che s'apparechi le tele per far il lavoro, et li faccia dare l'imprimera, che mentre ch'ella s'asciuga io lo manderò per messo a posta senza aspettar li corrieri ordinari la descrizione delle historie, ch'è che Sua Altezza vorrebbe, ch'egli mandasse in quà una bozza dell'invention, perchè quando serano finiti li quadri, non s'habbi causa di farli mutare sito delle persone principali, com'ha bisognato in quelli ch'ha di già fatti. Il che deve haver caro ne si deve ritirare di farlo, per bene ch'egli non vogli durar fatica di finire li disegni, perche sà ch'io l'intendero a cenno, et che son suo amico, che non starò sul tassarlo, ma mirarò solamente al servizio dell'opera.

**Sangiorgio à Tintoret, 21 novembre 1579**

Archivio di Stato di Mantova, Archivio Gonzaga, busta 2953, libro 385, f°93r-94r, reproduit dans C. Syre, *Tintoretto. The Gonzaga Cycle, op. cit.*, p. 241.

A messer Francesco Tintoretto,

Ho veduto li disegni, l'invention de quali è bella. Ma bisogna avvertire che il primo quadro signato A pastice un difetto il qual è questo che la Batteria che fece il Duca Federico a Parma va dall'altra parte del fiume, cio è a mano diritta, onde serà necessario che lucidiate questo disegno con ongerlo et che di questo modo rivoltiate il quadro che quello ch'è da un lato vadi all'altro. Parimenti quel quadro ch'havete segnato per il secondo, B, sopra il quale ho tirato una croce va inserto nel terzo signato C, perche quella fu tutto una fatione, cio è la entrata del Marchese di Pescara et quella del Duca di Mantova in Millano. Ma quando non potrete far capir tanta robba in un quadro solo lasciate da parte detto quadro signato B, et metterete il quadro signato C al secondo luogo con il medemo avvertimento però ch'ho detto del primo di ongerlo per lucidarlo perche quel Borgo ch'abbrucia va alla mano dritta, et cosi tutto il quadro rivolto. Vorrei anco ch'apresso alla figura del Duca vi faceste delli genti, perche è disconveniente farla cosi sola, et perché huomini a cavallo accuparebbono tutto il quadro potrete farli a piedi, come ho toccato io grossamente colla penna.

In iscambio poi di questo terzo quadro, havrete da fare la difesa di Pavia la quale vi eravate dimenticata.

L'ultimo quadro del Duca Francesco sta benissimo et vi si mandera il disegno giusto della prospettiva del cortile acciò potrata valervene. Se vi sarà cosa che non intendiate avisatene che si dichiarerà. Benche credo, che l'intenderete perche ho scritto sopra tutti li quadri q'lla historia che vi và.



## **Programme de la décoration des salles du Grand Conseil et du Scrutin du palais des Doges après 1577**

Teste de l'Archivio di Stato di Venezia (ASV, Prov. Al. Sal., Misc. B49) publié par W. Wolters, *Storia e politica nei dipinti di Palazzo Ducale : aspetti dell'autocelebrazione della Repubblica di Venezia nel Cinquecento*, Venise, Arsenale, 1987, p. 300-310.

III .me et ecc.m .Sig.i,

Per satisfacer à le VV .SS .III.me Noi Giacomo Marcello, et Giacomo Contarini habbiamo usata quella maggior diligenza, che habbiamo saputo, con l'intervento, et consiglio del R .do Padre Don Giromalo Bardi Monaco Camandolese, et Historico celebratissimo, per trovar le più segnalete vittorie di questa Ser.ma Republica, per farle poi dipinger nelle sale cosi del maggior consiglio, come del scrutinio, tanto nelli soffitti, quanto nelli parieti. Nella qual invention habbiamo cercato di poner l'histoire de soffitti per i tempi, cosi ogni sala separata in se stessa, come anco unite tutte doi insieme, e medesimamente quelle, che doverranno esser dipinte ne 'i parienti, havendo riguardo di far chiaro al mondo, che dal nascimento de la città fino à li tempi presenti sempre è stata illustrata questa Republica cosi da Vittorie, come da atti virtuosi de suoi cittadini. Si doverà dunque incominciar à far dipinger il pariete de la sala del scrutinio à la parte destra, entrando per la parte, che riguarda verso la chiesa di S.Marco. (c.1v)

### **[Les histoires des parois de la salle du Scrutin]**

Parieti del Scrutinio

Nel primo quadro doverà esser dipinto l'assedio, che Carlo magno et Pipino Re d'italia posero intorno à la nascente città l'anno di Christo 809.li quali havendo serrato li passi per levar le commodità da condurvirsi vettovaglie, pensavano di acquistarla con la fame. Ma Venetiani con bellissimo stratagemma levarono questa speranza dei nemici, et gl'indussero à la resolutione de la giornata ; perche trovate diverse macchine per trar lontano à Malamocco, dove era il campo, bressagliarono l'inimico con gran quantità di parne, che fecero fare ne la città ; il che causò, che Pipino si rimovesse da la prima resolutione del'assedio, et si risolvesse di venir à battaglia. Giulio Feroldo c.39. Bernardo Giustiniano nel XV nel principio. Sabellico lib.2° car .XI. Cronica di ms Giac.o.Marcello.

Nel secondo quadro sarà la giornata Navale, che fu fatta con detti Principi, i quali disperati di poter soggiogar la città per assedio, fatto un gran ponte di botte , et sopra quello postovi gran parte delle sue genti, et l'altra parte compartita sù l'armata, mossero l'assalto in un' istesso tempo da due parti.Venetiani à l'incontro havendo posto molte barche à l'ordine preso (c.2r) il vantaggio de l'acqua, ruppero il ponte, et voltatisi contra l'armata, la ruppero, facendo gran quantità di prigionij, et accarezzato Pipino ne la città, honorandolo, lo mossero à far la pace, donando à la città de molti privilegij nel suo imperio.

Il terzo quadro contenirà la battaglia Navale, che l' anno 1123 Domenico Michiele Doge fece al Zaffo di Soria contro il Califà d'Egitto, la qual successe in questo modo.Venetiani à preghi de gl'ambasciatori Hierosolimitani , et istanza di Papa Calisto Secondo, che à l' hora celebrava il concilio Lateranense , armorono ducento galee per soccorrere terra santa infestata da Maumetani, in mano de quali si ritrovata prigionie il Rè Baldovino secondo, et nel medesimo tempo Egittiani venuti in speranza di recuperar la Soria altre volte statua sua, s'accostarono à quei liti con la sua armata ; ma Domenico Michele con infinita bravura, et prudenza, fra Assalone, et Tiro per mezo il Zaffo tirò à combatter gli nemici, li quali havevano settecento navilij, et li ruppe, facendone tanta strage, che per molti miglij fù veduto il mare rosso di sangue . Onde liberata la città del Zaffo ne riportorno molte spoglie. (c.2v). Archivescovo de Tiro car.350. Sebellico p.a Deca, et lib° 6° car .37.38.39. Giulio Feroldo car .104.

Il quarto quadro haverà la presa, che fece il medesimo Doge Michele l'anno 1124 di Tiro, il qual Michele doppò la liberatione del Zaffo , andato in Hierusalem, et gratamente accolto dal Patriaca Carimondo , et da tutti i Principi del Regno, concluse, doppò molti discorsi di far impresa di Tiro, città, che per l'opportunità del sito , et per la qualità de defensori tra l'altre era del mar fortissima. intorno la qual andatosi con l'esercito, et lungamente assediata, et redutta in necessità, tuttavia difendendosi con grande ardore i saraceni, si sparse voce nel campo, che in aiuto de gl'assedati veniva gran quantità di gente, jl che inteso da emoli de Venetiani, publicorono, che essi Venetiani venendo il novo esercito nemico, havendo la commodità de l'armata, si partirebbono .jle che inteso dal Doge come cosa contraria à la volontà sua, volse sincerar gl'amici deli collegati, per il che ordenò, che fussero tolte tutte le vele, et tutti i timoni de l'armata con una corba d'ogn'una de le galee, et fattele portar avanti i capitani de l'esercito disse, che in segno della fedeltà venetiana tenessero per pegno li (c.3r) più necessarij instrumenti da navigare, fin che fusse presa la città ; perilche fu rimossa la suspitione d'ogn'uno , et attendendo ad espugnarla, non passò molto, che la città fu presa, ingannando li assediati specialmente con una colomba, la quale era assuefatta secondo il costume del paese di portar sotto l'ala le lettere da l'un loco à l'altro, la qual passando un giorno fra gl'altri sopra l'esercito, fù co'l strepito de le voci de le genti stordita in maniera, che fù sforzata cader in terra, et trovata una lettera, che mandavano i Saraceni à li assediati in Tiro, esortandoli à sostener l'assedio fin novo soccorso, fù contrafatta, esortando li assediati à far quello che potessero, non aspettando agiuto. Da che quelli de la città si resero. il Doge Michele oltre à la confirmatione de privilegij del primo Ré Gottifredo ottenne il terzo de le città di Tiro, Zaffo, et Ascalone. Paulo Emilio nel quinto.

Nel quinto quadro doverà esser la Vittoria, che l'anno 1148 Giovanni et Renieri Polani, questo figliolo, et quello fratello del Doge Pietro, ebbero con sessanta galee di Ruggieri Ré di Sicilia, il quale infestando l'imperator de (c.3v) Greci Emanuele Comignino figliolo, et successore di Carlo janne gl' havea tolto oltre Corfù molti lochi de la Morea, devastata l'Acacia, acquistata Tebe, et andato fin sotto le mura de Constantinopoli et non havendo per à l hora Emanuele ne forza, ne animo da contraporsi, supplicò per suoi ambasciatori christiani, che concorrendo lo liberassero da gl'insulti di detto Ruggieri, il che volentieri accettando i Venetiani, messa insieme una armata di sessanta galee, essando generale il Doge, la mandarono contra siciliani, ma morto il Doge, in loco suo vi rimandarono il figliolo, et fratello, i quali ripresero Corfù, havendo verso la Romagna combattuta l'armata di Ruggero, il quale intesa la uscita de la Venetiana ritornava in Sicilia, et di essa armata presero vinti navi, et altri legni minori in gran numero. Giulio Feroldo c.112. Sabellico. prima Deca libro 7°. car.40.

Nel sesto quadro, il quale va ne la facciata de ditta sala, da la parte sinistra appresso la porta, che risponde à gran consilio, si haverà à far dipinger la vittoria de l'anno 1346. Sotto il Doge Andrea Dandolo si hebbe in terra appresso Zara di Ludovico (c.4r) primo di questo nome Re degli Ungari, il quale occupata Zara, che s'era ribellata da la republica, si opponeva à la recuperatione, che volevano far Venetiani, onde venne in persona con cento vinti mille armati. Ma procurando à l'incontro Marco Giustigniano, Andrea Moresini, et Simon Dandolo proveditori de l'armata, et de l'esercito di recuperarla per forza d'arme à la Republica, accostata à la città l'armata di 54 legni tra galee, et navi, et plate, et fatti ponti da le Nave, et galee à la città, con sole diecesette mille persone la forciavano, et fatto un forte da loro, et accampata la gente Venetiana fu assalita da le genti del Ré, et se non fusse stato il soccorso del rimanente de l'esercito haverebbero patito qualche notabil danno. Ma soccorrendo fra tanto detto esercito, et havendo li proveditori de la armata rotta la catena, che era à traverso il porto de la città, con tanta forza assalirno gl'Ungari, che fattane gran strage fugorono il Ré, forciandolo à lasciar le trabache, et padiglioni, et abandonar la città ancora, la qual veduta la strage del Re Lodovico volontariamente si rese à la Republica. Segnalatissima fù questa vittoria ; perche fù tanto grande la mortalità degl'Ungheri, che per li corpi morti, che restorno insepolti, s'infettò l'aria, et si

appostò tutto il paese, et la città ancora. (c.4v). Giulio Feroldo car .215.216. Sabellico nella 2 da libro 3°.car 83.84.85.

Sopra il primo balcone, che guarda versola corte sarà la presa di Cattaro fatta da Vittor Pisani. Feroldo car.249.

Nel settimo quadro sarà la Vittoria Navale, che la Republica l'anno 1571 insieme con Pio Quinto Pontefice, et con Filippo Rè di Spagna hebbe à Curzolari de l'armata di Sultan Selin Rè di Turchi, sotto il Dogado di Luigi Moncenigo, essendo Cap°.general de l'impresa Sebastian Veniero, et proveditor generale Agostino Barbarigo per la Rep.ca. Per il Pontefice Marc'Ant°.Colonna, et per il Rè di Spagna Giovan d'Austria fratello del Rè, et ciò fù, perche havendo Selin rotta la pace à Venetiani, et assediato Cipro , indusse la Republica à collegarsi con detti Principi, i quali tutti insieme à 7 d' ottobre del detto anno poco lontano da Curzolari attaccato il fatto d'arme riportono singolarissima vittoria, et non mai più udita, essendo che d'una armata di trecento et più vele, non si salvarono altro che vinticinque galee con Vluciali valoroso Cap° di Turchi , onde furon riportate copiosissime spoglie . Pietro Giustigniano nel libro ult°. (c.5r)

Sopra il seconde balcone, che guarda più acosto la corte, si doverà dipinger la presa di Marghiriti fatta da Franc°.Cornaro.

L'ottavo quadro sarà la fuga, che l'anno 1572 nella medesima guerra sotto il medesimo Doge con gl'istessi collegati, essendo Generale Giacomo Foscarini, et proveditor generale Giacomo Soranzo si diede ad Vluciali Rè d'Algieri capitano generale del Turco, il quale messa in battaglia la sua armata di ducento, et più vele, per assalir Venetiani, con tanta braura fù investito dal corno sinistro, dove si attrovava Giacomo Soranzo, che disordinato si ritornò fuggendo con perdita di alcune galee, che dal'artiglierie de Venetiani furono battude à fondo. Et se Giacomo Foscarini fosse stato seguitato, come rivercava egli con grande instantia da collegati, da novo si haverebbe hauta la seconda vittoria.

Il nono quadro contenirà la presa fatta da Giacomo Soranzo proveditor generale de l'armata nel medesimo anno sotto i medesmi collegati, ma con galee, et forze solamente venetiane del Forte di Barbagno per la conservatione di Cattaro, che con questo forte stava in pericoloso stato di cadere in mano de Turchi, fatta nel cospetto di Castelnovo, havendo con intrepida, et inaudita bravura passato il strettissimo canale di Cattaro, dove era (c.5r) situato detto forte, non havendo rispetto à la moltitudine de l'artiglieria, che lo bressagliava, onde ne nacque la conservatione di esso Cattaro, et la privatione di detto forte a'nemici.

Sopra il tribunale doverà andar il giudicio universale, come era inanzi l'abbruggiar de la sala. Sopra li sei altri balconi di detta sala doveranno esser dipinte Vittorie à due à due, fatte diversamente secondo le occasioni. (c.6r)

### **[Les vertus du plafond de la salle du Scrutin]**

Soffitto dello Scrutinio.

Il soffitto de la sala del scrutinio è fatto di diversi quadri, et de diverse forme, però comincieremo da quelli, che la circondano intorno appresso li muri. questi sono dodici quadri triangoli, che hanno la sua base de dodici piedi, nei quali si doveranno poner dodici virtù morali colorite, perche alcuni degl'altri quadri doveranno esser dipinti di chiaro, et scuro.

La prima che incomincia da la parte destra del tribunale è la religione, la quale deve essere vestita di bianco con le sue insegne de la croce, et calice, la quale deve esser la prima perche senza gl'imperij, et stati vanno in ruina.

La seconda à l'incontro di questa à la parte sinistra del tribunale è la fede, che si deve osservare ad ogni persona, pur vestita di bianco, tutta coperta dai piedi in fora, che vogliono esser nudi, et medesimamente la mano destra, la qual mostri di porger in modo di toccar un'altra mano, et se gli doverà dipinger appresso una tortora.

La terza, che vada da la banda de la religione (c.6v) è la prudenza, la qual ancor essa donna armata comme Pallade, con un serpente ai piedi, che ha tre teste una di carne, una di Lupo, et una di Leone.

La quarta, che è à canto à la fede, è la giustitia, che è in habito di donna allata, ha nella mano destra un brazzolare, ne la sinistra un freno et à piedi li fasci, et le scuri à l'uso de Romani.

La quinta, che à da la parte destra, è la fortezza figurata per una donna, che tenendo la clave di Hercole in mano, s'appogi sopra la testa d'un leone.

La sesta, che vada a dirimpetto à questa è la temperanza, la qual parimente è come l'altre Donna, hà un morso di cavallo in bocca, in una mano un timone, et ne l'altro un compasso.

La settima, che è ne la banda destra è la magnificenza, la qual a guisa di donna cava fuori de un sasso scettri, mitre, corone, et altre honorate dignità.

L'ottava, che è al incontro di questa, è la liberalità, che ancora lei donna cava fuori (c.7r) de un vaso danari, et li sparge.

La nona, che si vede seguitar ne la banda destra è la concordia, la qual similmente donna, ha ne la destra mano una tazza, et ne la sinistra i due corni de la copia, et a piedi una cicogna.

La decima, che è à banda sinistra, è la clementia in habito di donna la qual siede sopra un leone disteso, tenendo un' asta in mano, gettando via il folgore di Giove.

La undecima, che è da la parte destra è la disciplina militare marittima, la qual in habito de donna, ne vecchia, ne giovine ha in una mano, et a piedi, vele, timoni, ancore, et altri instrumenti maritimi, et fabricationi di navi.

La duodecima, che è all'incontro di questa, è la disciplina militare da terra, la qual è una donna armata, che con un bastone in mano mostra diverse machine, et arme da guerra, et specialmente un pocco di principio di fortificatione.

### **[Les *exempla* du plafond de la salle du Scrutin]**

Seguitano nel medesimo soffitto di scrutinio (c.7v) quatro quadri ovati, li quali legano li cinque di mezo, et in essi vi devono esser posti esempj di valorosi cittadini dipinti di chirao et scuro, per far separatione da quelli, che sono vicini a li muri, a quelli di mezo, che vanno di colori.

Nel primo, che è situato a la parte destra ne l'entrar per la porta, che è verso la chiesa, et risponde sopra la piazza, è l'esempio di grandissima fortezza di Ordelfo Faliero Doge, il quale ritrovandosi l'anno 1117 sotto Zara, che di novo s'era ribellata dala Republica, et datasi a Stefano Secondo di questo nome Rè di Ungari, attaccata la giornata con nemici et egli portosi ne la prima schiera, gli rupe, et fugò, acquistando la vittoria con la morte sua, da la quale ne nacque l'acquisto dela città di Zara. Sabellico nel sesto dela prima Deca car.36. Feroldo dice, che fu del 1119. car.103.

Nel secondo, che è da la parte medesima verso il tribunale, è la moderanza, che Dominico Michel Doge, ritornando vittorioso di Soria dimostrò in Sicilia, dove fece scalla l'anno 1128. et da quei populi essendo eletto per suo Rè non volse accettar detta (C. 8r) dignità, dicendo, che per compiacere a la volonta di populi, et a proprj appetiti non si doveva abandonnar la Patria. Cronica di Giacomo Marcello, et Giacomo Contarini nella cronica di Nicolò Trivisan car .27.

Nel terzo che principia al tribunale verso la corte, è la costanza d'animo, et di corpo di Arrigo Dandolo, che poi fù Doge, dimostrata in Constantinopoli, quando trovandosi l'anno 1173 ambasciator per la Republica presso Emanuelo, l'empio, liberamente, per defensione del honor de la Patria parlando sofferse con intrepido animo l'abbracciamento fatto da ministri del perfido tiranno. Sabellico nel settimo de la prima deca car.44. Giulio Feroldo dice, che fù l'anno 1174 car.120.



Nel quarto, che è l'ultimo per uscir di sala verso S. Marco è il disprezzo de l'ambitione di Pietro Ziani fig.º di Sebastiano Doge , il quale havendo governato il Ducato per molti anni saviamente lo rifiutò, facendosi monaco, et vivendo vita santissima. Sabellico nel nono de la prima Deca. Feroldo dice che fù del 1230 car.157. (c.8v)

### **[Les histoires du plafond de la salle du Scrutin]**

Per mezzo la sala, da l'un capo a l'altro vi sono cinque altri quadri, tre ovati, et doi quadri, li ovati de piedi 18 di lunghezza, et dieci di larghezza, et li quadri de piedi 18 per ogni via, quali anderanno dipinti di colore.

Ne'l primo, che è un ovato a l'intrar de la porta, che riguarda la chiesa di S. Marco è la impresa, che Arrigo Contarini Vescovo Castellano fece l'anno 1098. con vinti galee mandati contra i Maomettani, il qual incontrandosi con l'armata Pisana appresso Rodi, che era potentissima , la vinse, et prese vinti galee, et quatro mille homini, li quali insieme con li legni furono pocco di poi restituiti dal medesimo a Pisani, per andar come croce signati a la guerre sacra. Giulio Feroldo car.97. Paulo Emilio liber 4º car.84. Sabellico nel quinto de la prima deca car .31.

Nel secundo vano che è in forma quadra, è la rotta, che Lorenzo Tiepolo Cap.º general da mar diede a Genovesi l'anno 1258 fra Tiro et Acre, i quali invidiosi de la (c.9r) filicità de la Republica , et supportando con mal animo le rotte havute gl'anni inanzi mandorno Rosso dalla Turca con grossa armata in Soria a dannegar Venetiani , i quali intesi li apparecchi de nemici mandorno al Tiepolo lor capitano Andrea Zeno con alcuni legni, et galee co'l qual soccorso fatta il Tiepolo una armata di 34 legni oltra gl'aiuti de Pisani, con tanta braura assali i Genovesi, che fatta gran strage di loro, oltra quelle, che si affondarono, di sessanta quattro galee, ne prese vinticinque , il rimanente abbrucciato nel porto, occupò la città di Acre, disfacendo le case, et torri de Genovesi, et transferendo a Venetia le due colonne, che sono avanti la porta piccola di S. Marco, ch'erano de la porta del domo di quella città, essendo Doge Rainiero Zeno. Giulio Feroldo car .168 . Sabellico nel X<sup>mo</sup> de la p.<sup>a</sup> Deca car.63.

Nel terzo quadro di forma ovata, è la rotta, che Marco Gradenigo, et Giacomo (c.9v) Dandolo diedero in Sicilia vicino à Trapani a Genovesi l'anno 1265 i quali desiderosi di vendicar la rotta hauta l'anno avanti nel colfo di Venetia da Simon Grillo armate 27 galee, colsero a l'improvviso , vicino a Trapani, i Genovesi, con i quali attaccato il fatto d'arme, i Venetiani presero vinti galee, de trentadoi, che erano, con mille ducento priggioni, facendo gran strage de nemici, essendo Doge Lorenzo Tiepolo. Giulio Feroldo car .171. Sabellico 10º de la Deca prima.

Nel quarto vano, che è di forma quadra, è la presa di Caffà città de Tartari, et emporio nobilissimo de Genovesi, fatta da Giovanni Soranzo, che fu poi doge l'anno 1296 sotto il Ducato di Pietro Gradenico. questo uscito fuori con l'armata di 25 galee drizzatosi verso il marmazor arrivò nel porto di Caffà, dove abbrucciata l'armata di Genovesi, et presa la città, ne riporto gran quantità di preda, svenando con tutta l'armata su' gl'occhi de nemici. Giulio Feroldo car .187. Croniche Marcella et (c.10r) Contarina. Sabellico Lº pº de la seconda Deca car.70.

Nel quinto vano, che è di forma ovata, è la presa di Padoa fatta l'anno 1405 mentre erano proveditori del campo Carlo Zeno il grande, et Fran.º Molino, i quali andati con l'esercito sotto Padoa, l'anno inanti, in maniera afflissero Franc.º da Carrara secondo, che si era provocato contra l'arme de la Republica, che non possendo resister a Venetiani, trattò d'accordo, il quale non havendolo potuto ottenere, fu di notte assalito, mentre pioveva, da le genti venetiane, le quali preso il p.º cerchio de le mura, con la porta di Santa Croce, indussero il Carrarese a rimettersi ne la benignità de la Republica, onde fu condotto con i figlioli a Venetia, et la città

venne sotto il dominio di Venetiani. Giulio Feroldo car .267. Sabellico lib.°ott.° de la seconda Deca car.128. Vita di Carlo Zeno car. 108 et 113.

### **[Les trophées du plafond de la salle du Scrutin]**

Fra l'uno, et l'altro de li quadri sopradetti vi sono sei ovati, che gli dividono non molto grandi, li quali doveranno andar dipinti di chiaro, et scuro ovvero finti di bronzo, si come parerà à pittori, che riescano meglio (c.10v) et in essi doveranno rappresentarsi diversi trofei tutti differenti. Nel primo tutte artiglierie, et instrumenti di foco, nel secondo tutti corsaletti, nel terzo tutte cellade, e morioni, nel quarto intrumenti bellici da sono, nel quinto arme lunghe da offesa, nel sesto arcobuggi, trombe, et simili altre sorte di cose, secondo il giudizio de chi comanderà (c.11r).

### **[Les histoires de la Paix de Venise sur le mur nord de la salle du Grand Conseil]**

Parieti di gran consiglio da la parte verso la corte.

Nella sala del gran Cons.°doveranno esser depinte nelli parieti l'infrascritte historie, et principiando da la facciata de ditta Sala, che guarda verso la corte di palazzo, al'entrar de la porta, che vā verso la stanza del Prencipe verso il tribunale. Tutta questa historia è scritta particolarmente nel settimo, et ottavo de Obon Ravenate.Sabellico nel'ottavo de la prima deca car.44 et moltri altri cittadini. Dal padre Bianco nella sua Alessandreide.

Nel primo quadro doverà rappresentarsi il ritrovamento di Alessandro terzo Papa, il quale essendo andato lungamente vagando per il mondo, fuggendo la persecutione di Federico Barbarossa jmperator di occidente finalmente in habito sconosciuto si pose à servire li padri canonici regolari di s.ta Maria de la charità di Venetia, dove essendo capitato un certo Commodo di Nation francese per visitar detta chiesa, et andato per caso per il monasterio, riconobbe il Pontefice Alessandro, onde andato (c.11v) da Sebastian Ziani Doge, et fattolo certo come il Pontefice in habito sconosciuto era a la charità, lo mosse con tutta la signoria, et il clero andar al detto monasterio, et fatta una diligente inquisitione, et riconosciuto, lo vesti con li abiti Pontificali, et lo condusse dal monasterio a la casa Patriarcale con solennissima pompa.

Il secondo quadro doverà haver l'offerta che fece il Doge con la Signoria al Pontefice di voler pacificar la chiesa con l'jimperatore. Al che acconsentendo il Papa furono mandati a nome commune ambasciatori a l'jimperatore a Pavia, a li quali dovendosi dar la lettera credentiale, fu portata bollata in piombo, come per inanzi era usata la Republica a fare, et questi doi quadri vanno dal canton fino al primo balcone.

Sopra il balcone sarà dipinta la cerimonia, quando il Papa dà il cerio bianco al Doge, chiamandolo lume de la chiesa da farselo portar avanti nelli di solenni, et da tenerlo in mano acceso a l'Evangelio, et al Magnificat. (c.12r)

Il terzo quadro contiene l'arrivo, che fecero li ambasciatori a Pavia a l'jimperatore, il qual intesa la caggione de la loro venuta gli ributtò, onde sdegnati ritornano a Venetia, havendo minacciato l'jimperatore et protestatoli la guerra.

Il quarto quadro haverà da rappresentarsi il montar in gallea del Prencipe, nel qual tempo il Papa gli da la spada benedetta con autorità a lui, et a successori di portarla avanti nelli di solenni.

Sopra il secondo balcone sarà la partita del'armata da Venetia con feste, giubili, et molta gente sopra le fondamenta che la vedeno andare, et con molti navilij, che l'accompagnano.

Il quinto quadro è la giornata navale successa l'anno 1176 tra il Doge Ziani, et ottone fig.°di Federico, il quale uscito fuori con ottantacinque galee attaccò la giornata co'l Doge vicino a Pirano a la Punta di Salvore dove rimasse superato, et il Doge prese trante galee, et ne affondò

altre trenta, et altre furono fugate, et preso ottone fu condotto priggione al Papa con (c.12v) molti baroni principali a Venetia.

Sopra la prima porta, che va in scrutinio è la Presentation di Otton al Papa, et il dono, che il Papa fà al Doge de l'anello, dicendole che per l'avenire lui, et suoi successori dovesser ogn'anno nel di del ascensione solennemente sposar il mare, non altrimenti, che facci il sposo la sposa in signum veri et perpetui dominij, salutandolo per patron del mare.

Nel sesto quadro è la licentia concessa dal Papa et da la Republica ad ottone per trattar la pace con l'jperator suo padre, onde percio liberato di priggione l'anno 1177 et andato a Pavia ridusse il padre a far la pace.

Nel settimo quadro doverà esser l'imperator venuto de Pavia a Venetia sul armata ducale, il quale si presentò inanzi la chesa di S. Marco, dove adornato il Pontifice Alessandro, come Vicario di Christo, segli sottopone, basciandoli humilmente il piede, sopra il collo del quale porto il piede, il Papa disse. Super aspidem et basiliscum ambulabis, et conculcabis (c.3r) Leonem, et draconem.cui fu riposto da l'jperatore, non tibi sed Petro.et il Papa soggiunse, et mihi et Petro. Doppò la qual cosa condottolo a l'altar, ratifica la pace, et il Papa concede l'indulgentia a la chiesa di S. Marco.

Sopra al porta contenirà l'arrivo del Papa, jperatore, et Doge in Ancona con l'armata de la Republica dove il Papa donò l'ombrella da portarsi ne li di solenni fuori del palazzo.

L'ultimo quadro, ch'è nel canton verso la piazza frà la finestra, et l'angolo, che fanno li dui muri, è la città di Roma dove giunto il Papa, l'jperatore, et il Doge essendo incontrato da tutta la città con otto stendardi, et sei trombe d'argento il Papa le donò al Doge, et essendo posto nella sua sedia in S.Giovanni Laterano dona anco la cadrega, accioché non manchi alcun regale segno, le quale tutte cose dovesse adoprar ne li giorni solenni, come facevano le teste coronate.Tutta questa historia, è descritta da Girolamo Bardi Fiorentino con l'autorità de molti scrittori.

### **[Les histoires de la Quatrième Croisade sur le mur sud de la salle du Grand Conseil]**

Nella facciata, che riguarda verso san Giorgio, (c.13v) nel primo quadro presso la porta, che è vicina al tribunale sarà dipinto l'arrivo di Baldovino Conte di Fiandra, Arrigo Conte di S. Polo, Lodovico Conte di Savoia, et Bonifacio Marchese di Monferrato l'anno 1201 a Venetia, i quali prima deliberato il passaggio in terra santa, mandarono ambasciatori a Venetia per haver comodità di poterlo fare, et capitolato con la Republica non solamente d'haver passaggio ma etiando compagnia, et aiuto et de naviglij, et de genti, vennero a la fine per eseguir il capitolato, et vennero croce signati, li quali incontrati dal Principe et altri Senatori furono condotti a la chiesa di S. Marco, dove giurorono l'osservatione de la capitulatione , et ebbero passaggio, oltre quello, che metteva la Republica, per vinti millia de loro soldati.

Il secondo quadro contenirà l'armata di 240 galee, che i Venetiani misero in porto per il passaggio, sopra la qual montato Arrigo Dandolo Doge crocesignato havendo proveditor de l'armata Marco Gussoni con gl'altri cavalieri, arrivonoro a Zara, la qual ribellatasi gl'anni avanti de la (c.14r) Republica, et datasi al Re d'Ungaria, fu secondo le conventioni combattuta da mar, e da terra; onde non potendo più tenersi, ritorno sotto il dominio di Venetiani, con tutto il rimanente di Dalmatia, che s'era ribellata.

Sopra il pergolo doverà andar dipinta la resa di Zara coll'aprir de le porte de la città, mandar fuori le genti vestite di bianco con le croci avanti, si come si usa nel rendersi de le città con le chiavi in un bacile.

Il terzo quadro contenirà la venuta di Alessio fanciullo fig.ºd'jsacio Comeno jperatore di Costantinopoli pur del 1201 a Zara. il qual jsacio accecato dal fratel Alessio era stato posto priggione, et Alessio fanciullo campatogli di mano passò in occidente, dimandando aiuto a tutti li Principi Christiani, i quali implicati in varie guerre gli davano parole; onde andato da Filippo

Imperator di Germania marito di sua sorella procurò indarno l'aiuto, dove ritrovandosi intese la nova de l'armata Venetiana, et per ciò impetrati dal (c.14v) collegio lettere di favore passò a Zara, et presentandosi inanzi al Doge capo di tutto l'esercito, et a gl'altri capitani, che ivi svernavano, impetrò co'l mezo del Marchese di Montferrato soccorso, con patto di concordarsi con la chiesa Romana, et di pagare, come fusse in sedia, alcuni pesi d'oro.

Nel quarto quadro vi anderà dipinta la partita de l'armata da Zara l'anno 1202. la quale gionte sotto Costantinopoli ruppe le catene del porto, et mandò ambasciatori a la città per veder se poteva senza contrasto metter Alessio in stato, s'accampò l'esercito da terra, et l'armata circondò la città da mare, furono da quella città scacciati gl'ambasciatori. onde il Doge con gl'altri Signori Francesi cominciorono a combatter la città et da mare, et da terra, di maniera che non potendo il Tiranno resistere, si fuggi, et il populo aperte le porte ricevè Alessio, et rotto le prigioni cavò il vecchio jsacio fuori, il quale condotto per mano del figliolo al Doge, et dal medesimo, et altri capitani rimesso nella sedia jimperiale. (c.15r)

Nel quinto quadro doverà esser rappresentato lo strangolamento fatto de Alessio fanciulo, essendo morto jsaco da Alessio Marzulfo Tiranno fatto l'anno 1203. conciosache havendo Alessio fatta l'unione de le due chiese, et astretti li Greci oltra l'osservanza a pagare la quantità de danari promessa al Doge a Zara, in maniera si concitò contra i Greci, che strepitando diedero animo ad Alessio Marzulfo di occupar da novo l'jimperio, onde strangolando Alessio il giovane, et occupar l'imperio trattò di scacciar i Latini. il che sdegnando i Venetiani cagionò, che di novo assediata dal'armata, et dal'esercito Costantinopoli per 68 giorni continui fu da novo ripresa, et in questo tempo d'assedio, i Greci fecero diversi stratagemmi per abbruciar l'armata, et specialmente una volta accesero molti navilij pieni di brusche, et a seconda de l'acqua li mandarono sopra l'armata Venetiana, la quale fu conservata dal valore di Venetiani, i quali parte co'l metter l'antenne per traverso, accioche non potessero accosstarsi, e parte con uncini parandoli in giù la (c.15v) liberarono, le qual cose alterando gl'animi di collegati furno causa di far astringer l'assedio, il quale non potendo esser più tolerato da quelli de la città, gl'indusse a rivolersi di rendersi, essendo fuggito Alessio Marzulfo, ò pure, come altri dicono, essendo stato preso da cittadini, et dato al Doge, al quale furono aperte le porte, et andandoli incontra processionalmente il clero con le relliquie de Santi, et con tutti gl'honori de la città ; onde impetrorono perdono, et a l'ora il corpo di S. Lucia, il quale miracolosamente restitui la vista al Doge persa per abbaciamento fattogli per avanti a Costantinopoli , et medesimamente si hebbe quella Madonna, che è ne la chiesa di S. Marco, che si dice esser dipinta di S. Luca.

Il sesto quadro è l'adornamento, che fecero già i Capitani Venetiani, et Francesi ne la chiesa di Santa Soffia edificata da Costantino il Magno per elegger gl'elettori del'imperatore, i quali furono dodece, sei Venetiani, che furono Arrigo Dandolo Doge, (c.16r) Vitale suo fig.º Ottono Quirini, Pantalon Barbo, Nicolo Navagasso, Perduci Contarini, con altri sei Francesi, i quali tutti da Pantaleon Barbo in fori convennero di far jmpereator Arigo Dandolo, ma levatosi il Barbo con raggioni efficacissime persuase ciò non doversi fare per beneficio del'jimperatorio, et de la Republica .onde il Doge mosso non lo volse accettare, ma anteposto il bon universale al particolare elessero Baldovino, conte di Fiandra.

L'ultimo quadro, che vada tra l'angolo, et in balcone nella facciata sopra la piazza è la città di Costantinopoli, dove il Doge con i suoi compagni elettori, creato jmpereator Baldoino lo mettono in sedia, et eleggono Patriarca di Costantinopoli Tomasso Moresini. Caricano sopra l'armata le venerande relliquie del corpo di Santa Lucia et i quattro cavalli di bronzo, che sono sopra la porta principale di S. Marco, et la figura di nostra donna, essendo stati autori di transferire d'una nazione a l'altra l'jimperio d'oriente.

I In una de le teste de la sala vi è il tribunale, (c.16v) sopra il quale doverà esser dipinta, come era anco inanti, la gloria dei beati in Paradiso, et di questa inventione si doveranno far fare diverse inventioni per eleggere poi il meglio.

A l'incontro del'altro capo de la sala nel vano fra le due finestre, che guardano verso la libreria sotto la cornise, vi v'è una Madonna di marmo fatta dal Sansovino, et immediate sotto l'elogio di Andrea Contarini, il qual doverà dir così. Andreas Contareno Dux Clodiane Classis Imperator servata Patria hostes debellavit, come era anco per inanzi l'abbruggiar de la sala, et immediate sotto vi sarà un quadro del ritorno di detto Doge vittorioso da Chioza l'anno 1378 de Genovesi, conducedo, et rimurchiando le galee, bandiere, et altre insegne di Vittoria, essendo ricevuto dal populo tutto festeggiante à la piazza de la paglia con varie corone di fiori, et altri segni di allegrezza. Giulio Feroldo car.248. Sabellico lib<sup>o</sup>6 de la 2 a deca car 116 .tergo.Tutta questa historia è descritta da Giufrè Vilarduin in lingua francese, et dal Sabellico lib<sup>o</sup> 8 de la p<sup>a</sup> Deca car.49. (c.17r)

### [Les histoires du plafond du Grand Conseil]

Soffitto del gran consiglio

Nel soffitto di gran consiglio doveranno esser dipinti quadri, nè i quali si doveranno rapresentar diverse imprese de la Republica, et diversi esempi d'homini singolari di essa, li quali quadri doveranno esser disposti per tempi, che sono seguidi, et circondaranno li quadri grandi, che vano per mezzo del soffitto di detta sala, che saranno i risultanti da esse imprese, et esempi. L'imprese dunque, cominciando a la porta de la quarantia Civil nova, et continuando sempre a lungo la facciata, che riguarda verso la corte, si faranno dipinger di colore, come gl'esempi vanno di chiaro, et scuro.

Prima sarà del 1427. Francesco Bembo andato sopra il Pò con molte galee contra Francesco Maria Visconte Duca di Milano, rotta la catena presso a Cremona quattro miglia, supero Pacino Eustachio General di Filippo riportandone infinite spoglie. Giulio Feroldo car. 292. Sabellico 2<sup>a</sup> deca del libro X<sup>o</sup> car.141.Amplissimis cum spolijs Fluviatilis ad Cremonam de insubre refertur victoria.

Fran.<sup>o</sup> Carmignolla venuto vicino a Maco (c.17v) a giornata con Carlo Malatesta generale di Filippo Maria Visconte, superando lo fece priggione pigliando prigionieri otto mille cavalli, et otto mille fanti, essendo ogn'uno di li eserciti trenta doi mille persone. Giulio Feroldo c.294. Sabellico 2<sup>da</sup> deca lib<sup>o</sup> X<sup>mo</sup> car.143. Victi ad Maclodium jnsubres ad caeteram vim captivorum ingentem ipse etiam belli Dux in potestatem adducitur.

Franc.<sup>o</sup>Barbaro Capitano de la città di Brescia assediato da le genti di Filippo Maria Duca di Milano in maniera fu astretto da nemici, che facilmente se non fusse stato il suo valore, sarebbe stata presa. Tuttavia supportando l'assedio con gran penuria del viver, et aiutato da li cittadini, et da le donne, et specialmente da Braida Avogadro Capitano la conservò a la Republica. Feroldo car.311. Sabellico terza Deca libro terzo et quarto car.163.169. Calamitosissima ex obsidione consilio in primis multimodaque praefecti arte Brixia servata. (c.18r)

Steffano Contarini Generale de l'armata del lago di Garda venuto doppò molti contrasti a giornata con Biagio Assareto Cap.<sup>o</sup> di Filippo Visconte, che altre volte haveva preso Alfonso Rè di Napoli primo Rè di Navarra, il Principe di Taranto con altri capitani egregij del 1456 (*sic !*) lo superò con tanta bravura, havendo preso l'avantaggio del vento, che discipata l'armata nemica lo fece fuggire con Viteliano Cap.<sup>o</sup> generale di terra di quel Duca. Sabellico deca terza lib.<sup>o</sup> 4<sup>o</sup> car.177. Feroldo car. 309. Insubrum in Benaco directa classis versi in fugam duces superioribus victorijs magnisque Regibus captis exultantes.

Michiel Attendulo Capitano de la Republica venuto a giornata in una jsola del Po presso a Casal maggiore, non ostante che con un ponte di barche fortificato da l'una, et l'altra parte, et con otto galleoni si fussero ripariti li nemici, i Venetiani ruppero Franc.<sup>o</sup> Piccenino Cap.<sup>o</sup> del Duca di Milano, havendo guadato il pò con un fante a piedi in groppa di ciascun'homo d'arme

essendo ( c.18v) proveditor Giac.° Ant.° Marcello, et Girardo Dandolo, i quali rotti i nemici, et presi quattro mille priggioni fecero fuggire in un battelo Nicolo Piccenino. Feroldo car.331. *Pedite in Equos accepto transit padum equus venetus atque insubres fundit.*

Pietro Mocenigo, che fù Doge andato con l'armata in Asia espugno molti loghi, et tra gl'altri prese le Smirne, rompendo et prendendo un capitano de Turchi, che comandava un grossissimo esercito. Giulio Feroldo car.367.Sabellico 3 a deca lib.°nono car.114. *Ad caeteras vastationes direptionesque Asiaticas classis veneta Smirnam expugnant.*

Antonio Loredano essendo al governo de Scutari la difese da ottanta, et più mille homini mandati da Maometto Rè di Turchi con uccisione di dieci, et più mille Turchi, essendosi in quella difesa non meno conosciuta la fedeltà dei populi di quello che fusse il valore del Capitano, perche gl'uni, et l'altro fecero quello, che (c.19r) non è possibile desiderar più. Feroldo car.367.Sabellico 3<sup>a</sup> deca L°X car. 201. *Scodra Bellico omni apparatu diu, vehementerque a Turcis oppugnata acerrima propugnatione retinetur.*

Damian Moro fatta una armata di ducento Navilij tra grossi, et piccoli andò in Pò, et pervenuto a la Polesella combatté valorosamente contra tre castelli di legno fatti da li estensi in modo che servarano tutto detto fiume, essendovi anco gran numero di cavalleria nemica sopra le rive, di dove scacciò finalmente Sigismondo da este fratello del Duca Hercole, et abbruggiati dui de li castelli salvò il terzo, et doppò fatta una grandissima strage de nemici posto detto castello sopra Navilij trionfante lo condusse a Venetia. Giulio Feroldo car.178. Sabellico Deca 4<sup>a</sup>, lib.°8 car.232. *Duobus Principis Attestini ligneis castellis incendio deletis insana tertij moles in urbem advehitur. (c.19v).*

Giac.°Marcello andato con l'armata nel colfo di Taranto prese per forza d'arme Galipoli, non ostante che tutti i Principi d'jtalìa socialmente uniti insieme facessero guerra a la Republica, il quale benche in quel conflitto vi lasciasse la vita ferito d'una moschetata, prese però quella città et fece infiniti danni a tutto il paese. Giulio Feroldo car.385. Sabellico ne la 4<sup>a</sup>, Deca lib.°4°car.240. *Aragonio cum sociis totius jtaliae armis Galipolis adimitur.*

Vettor Soranzo Generale con 21 galee, et 14 legni minori prese Comacchio, et vicino ad Argento ruppe Sigismondo da este con tre mille fanti, pigliando Ugo Sanseverino, et Nicolò da Comacchio, li quali con mille ducento settanta altri gentil homini furono condotti priggioni a Venetia, dove in piazza furono attaccate ducento cellate de homini d'arme. Giulio Feroldo car. 375.Sabellico Deca 4.<sup>a</sup> nel 3°libro, car.235. *Praelio et nobilitate et multitudine captivorum insigni ad Argentum Attestinus Princeps superatur. (c.20r)*

Giorgio Cornaro proveditor et Bartolomio Alviano generale andati con l'esercito in Cadore ruppero i Todeschi, li quali combattendo havevano posto in una squadra di mezo tutte le donne loro, et tutta la munitione, assaliti da l'esercito venetiano in tempo di grandissima neve fur tolti loro le bagaglie, et con tutto che fossero ne la più alta parte de la valle, et l'esercito de la Republican nel fondo furono rotti e prese le artiglierie, con uccisione di più di mille, et il rimanente fu fatto priggione, che arrivavano a 2500. Occupando con questa occasione la rocca di Cadore, Cormons, Gorizia, Trieste, et Fiume, et trapassate l'Alpi scorseso fino a li confini de Ongaria et persero Poscovia. Bembo lib.°7° car. 95. Giucciardini L° 7° car. 190 et 198. *Nec loci iniquitate neque insuperabili pene (...) munimento arcentur veneti ab inferenda Germanis clade.*

Andrea Gritti, che fu poi Doge con stratagma di carri carichi di paglia prese una porta du Padoa, et ricuperò la città di mano de Tedeschi, et poi la difese valorosamente [c. 20v] contra un potentissimo esercito di Massimiliano imperatore. Bembo latino in 4° car. 208 tergo. *Gravissimo ab universa Europa bello Republica oppressa Patavium dimissum quadragesimum post die uno aditu, impetique recuperatur.*

## [Les *exempla* du plafond du Grand Conseil]

Esempi d'homini jllustri de la Republica, che si sono portati valorosamente per la Patria, quali esempi cominciano a le porte de la quarantia Civil nova, et vano fraposti tra le imprese du colore, seguitando a largo il muro de la corte, et vengono a finir sopra il trionfo di Andrea Contarini venuto da Chioza, et vanno di chiaro et scuro.

Gardiano general da terra di Venetiani ne la guerra del Friuli convinto da tradimento fu tirato nel campo nemico con un mangano da tirar sassi.

Nicolò Pisani ritrovandosi in Sardegna contra i Genovesi in gran pericolo pose la notte sopra molti remi alcuni lumi et fermategli sopra [c. 21r] l'acqua diede da intender a l'inimico, ch'egli stava in quel loco, et da l'altra parte egli quietamente si salvò ingannando li nemici, che lo stringevano, riducendosi a la valona senza perdita di un minimo legno.

Piero Zeno cap.º contra Turchi essendo a la messa gli fu reposto, come gl'nemici venivano, et egli non volendosi partir di chiesa fin che durò il sacrificio, fù assalito da nemici, et avanti gli altri fu ucciso. Essendo Venetia per l'assedio di Chioza, et per le molte rotte haute da Genovesi in gran strettezza de danari, le donne, et tutti i privati spogliasti de gl'ornamenti gli portorono a piedi del Doge, perche si potessero assoldar genti contra li communi nemici.

Carlo Zeno andato contra il Bucicaldo Cap.º de Genovesi, attaccatosi co'l nemico con bellissimo inganno ricoperse con la vela, et con iremi de la sua galea i nemici, facendone pocco di poi gran strage [c. 21v].

La Rep. essendo travagliata da la parte del lago du Garda da Filippo Maria Visconte Duco di Milano fece condur le gallee da Venetia sù carri sopra la campagna di Verona per valersene in detto lago.

Steffano Contarini Cap.º de l'armata del lago venuto a giornata co'l capitano del Visconte fu talmente percosso sopra la testa combattendo, che la celada se gl'incarnò, la quale bisognò poi cavare con le tanaglie in pezzi, non havendo mai fatto segno di risentimento, ne di dolore.

Conoscendo la Republica la importanza de la Morea, fece fortificar di grossissime pietre vive l'essamillo per intercluder la strada al nemico di entrarvi.

Cornara Regina di Cipro persuasa da Georgio suo fratello rinoncì il regno a la Republica, rassignandolo nella chiesa di S. Marco in mano del Ser. Prencipe. [c. 22r]

Alban Armario Capitano de una galea con Antonio Grimani fù preso de l'armata di Baiazetto et condotto a Costantinopoli, et non havendo voluto rinegare fù segato in doi pezzi supportando il martirio con gran costanza d'animo.

Bernardo Contarini Capitano de Cavalli vedendo quanto le pazzie di Ludovico travagliavano la Republica si offerse di andar ad amazzar quel Duca, la qual offerta se ben lodata non fù però accettata da la Republica.

Li Norimbergensi populi del'Alamagna vedendo quanto le leggi de la Republica fussero riguardevoli mandarono a Venetia ambasciatori per havere l'esempio, il che fu loro concesso.

Baiazetto imperator de Turchi, essendo la Republica travagliata da Principi christiani mandò un suo ambasciatore ad offerirgli suoi aiuti al Senato, il quale ringratiandolo sdegnò d'introdur in italia li nemici communi.

Marc'Antonio Bragadino difese con infinito valora famagosta, finalmente necessitato fece accordo, et rimessosi ne la fede di Mustafà [c. 22v] Bassà di Selin jmperator de Turchi, fù crudelmente scorticato, ma egli supportò in modo il martirio, che fece stupir li medesmi Tuchi.

Sebastian Venerio combattendo valorosamente ne la giornata contra l'armata di Selimo Rè du Turchi ancor che fusse malamente ferito, non lasciò per ciò, di combattere fino che ottenne la singularissima Vittoria di trecento, et più legni.

Agostin Barbarigo nel colmo de la Vittoria acquistata contra Turchi per le sue persuasioni et valore, essendo de i primi de la sua gallea al combattere fù da una frezza ferito in un'occhio, et percio morì.

### [Les trois allégories du plafond du Grand Conseil]

Nel medesimo soffitto vanno tre quadri grandi, li quali sono circondati da quelle imprese, et esempi, uno ovato per testa, et uno quadro in mezo, che sono i resultanti da dette imprese, et esempi di virtù.

Il primo, che guarda verso la piazza verso [c. 23r] broglio doverà haver una Venetia sedente sopra spoglie di guerra, havendo dietro una vittoria alata in piedi, la quale incoronata di una corona di lauro, tenendo la vittoria un piede sopra un'elmo, et l'altro sopra un rostro di nave, ò di galea, sotto di essa doveranno esservi molti priggioni incatenati sedenti, et in piedi, con atto mesto, et con alcune donne, le quali rappresentino le provincie unite, come solevano esser dipinte da gl'antiqui, essendo presentati diversi priggioni di habito di esse, et di età differenti a Venetia da homini armati con molti trofei, come nelle medaglie antique.

Il quadro di mezo doverà haver una Venetia in aria vestita di bianco con due ninfe, cioè Cibele, et Tetide, dal'una, et l'altra mano un Leone gli vole appresso, et in una branca habbi una palma la qual mostu di porgerla a Venetia, et tenga in bocca una corona di lauro, pocco sotto vi sia un tribunale altissimo, et ornatissimo inanzi la chiesa di S. Marco, sopra il quale stando il Doge con le insegne tutte bianche, et [c. 23v] con i magistrati con gl'habiti loro riceva ambasciatori de varij populi come Greci, Dalamati, jstriani, et jtaliani, che spontaneamente dandosi a la Republica appresentino chiave, scritte, et sigilli con l'arme de le città loro quali tutti loro siano vestiti de l'habito proprio de loro paesi.

Il terzo quadro, che è sopra il tribunale doverà haver medesimamente una Venetia, che sedendo sopra città, et torri, a imitatione di Roma sedente sopra il mondo, habbia sopra la sua testa una piccola vittoria alata, che voli, et che la incoroni di lauro, intorno la qual Venetia siano la Pace, l'abundanza, la fama, la felicità, l'honor, la sicurtà, et la libertà, tutte rappresentanti con gl'habiti, et insegne, che si vedono formate da li antiqui, con moltitudine de populi festeggianti de diversi habiti, et forme, come gomini vecchi, putti, et donne. Siano separatamente dipinti li quattro fanciulli, che significano le quattro staggioni de l'anno corrispondenti a la felicità, et contento universale de' populi, si come si vede nel le medaglie antique.

Intorno il quadro grande di mezo sono [c. 24v] quattro mezi cerchi, ne li quali si doveranno dipinger diversi trofei di chiaro, et scuro. Quel verso il tribunale fu dato a far à Hiero.° Patavin Pittor. quel verso la piazza a franc.° Montemezan quel verso capo di Broglio ad Andra Vesentin quel verso la Corce al detto Hiero.° Patavin.



## Textes de la littérature artistique

**Léonard de Vinci, « Come si deve figurare una battaglia », v. 1492, Ms. A, Institut de France, f°111r-110v**

Farai prima il fumo dell'artiglieria mischiato infra l'aria insieme con la polvere mossa dal movimento de' cavalli de' combattitori; la qual mistione userai così: la polvere, perché è cosa terrestre e ponderosa, e benché per la sua sottilità facilmente si levi e mischi infra l'aria, nientedimeno volentieri ritorna in basso, ed il suo sommo montare è fatto dalla parte piú sottile; adunque il meno sarà veduta, e parrà quasi del color dell'aria. Il fumo che si mischia infra l'aria polverata, quando piú s'alza a certa altezza, parrà oscure nuvole, e vedrassi nelle sommità piú espeditamente il fumo che la polvere. Il fumo penderà in colore alquanto azzurro, e la polvere trarrà al suo colore. Dalla parte che viene il lume parrà questa mistione d'aria, fumo e polvere molto piú lucida che dalla opposita parte. I combattitori, quanto piú saranno infra detta turbolenza, tanto meno si vedranno, e meno differenza sarà da' loro lumi alle loro ombre.

Farai rosseggiare i visi e le persone e l'aria vicina agli archibuseri insieme co' loro vicini; e detto rossore quanto piú si parte dalla sua cagione, piú si perda; e le figure che sono infra te ed il lume, essendo lontane, parranno scure in campo chiaro, e le lor gambe, quanto piú s'appresseranno alla terra, meno saranno vedute; perché la polvere è lí piú grossa e spessa. E se farai cavalli correnti fuori della turba, fa i nuvoletti di polvere distanti l'uno dall'altro quanto può esser l'intervallo per salti fatti dal cavallo; e quel nuvolo che è piú lontano da detto cavallo meno si veda, anzi sia alto, sparso e raro, ed il piú presso sia il piú evidente e minore e piú denso. L'aria sia piena di saettume di diverse ragioni; chi monti, chi discenda, qual sia per linea piana; e le pallottole degli schioppettieri sieno accompagnate d'alquanto fumo dietro ai loro corsi.

E le prime figure farai polverose ne' capelli e ciglia ed altri luoghi piani, atti a sostenere la polvere. Farai vincitori correnti con capelli e altre cose leggiere sparse al vento, con le ciglia basse, e caccino contrarie membra innanzi, cioè se manderanno innanzi il piè destro, che il braccio manco ancor esso venga innanzi; e se farai alcuno caduto, gli farai il segno dello sdruciolare su per la polvere condotta in sanguinoso fango; ed intorno alla mediocre liquidezza della terra farai vedere stampate le pedate degli uomini e de' cavalli di lí passati. Farai alcuni cavalli strascinar morto il loro signore, e di dietro a quello lasciare per la polvere ed il fango il segno dello strascinato corpo. Farai i vinti e battuti pallidi, con le ciglia alte nella loro congiunzione, e la carne che resta sopra di loro sia abbondante di dolenti crespe. Le faccie del naso sieno con alquante grinze partite in arco dalle narici, e terminate nel principio dell'occhio. Le narici alte, cagione di dette pieghe, e le labbra arcuate scoprono i denti di sopra. I denti spartiti in modo di gridare con lamento. Una delle mani faccia scudo ai paurosi occhi, voltando il di dentro verso il nemico, l'altra stia a terra a sostenere il levato busto. Altri farai gridanti con la bocca sbarrata, e fuggenti.

Farai molte sorte d'armi infra i piedi de' combattitori, come scudi rotti, lance, spade rotte ed altre simili cose. Farai uomini morti, alcuni ricoperti mezzi dalla polvere, ed altri tutti. La polvere che si mischia con l'uscito sangue convertirsi in rosso fango, e vedere il sangue del suo colore correre con torto corso dal corpo alla polvere. Altri morendo stringere i denti, stravolgere gli occhi, stringer le pugna alla persona, e le gambe storte. Potrebbe vedersi alcuno, disarmato ed abbattuto dal nemico, volgersi a detto nemico e con morsi e graffi far crudele ed aspra vendetta. Potrebbe vedersi alcun cavallo leggiero correre con i crini sparsi al vento fra i nemici e con i piedi far molto danno, e vedersi alcuno stroppiato cadere in terra, farsi coperchio col suo scudo, ed il nemico chinato in basso far forza per dargli morte. Potrebbe vedersi molti uomini

caduti in un gruppo sopra un cavallo morto. Vedransi alcuni vincitori lasciare il combattere, ed uscire della moltitudine, nettandosi con le mani gli occhi e le guance ricoperti di fango fatto dal lacrimar degli occhi per causa della polvere. Vedransi le squadre del soccorso star piene di speranza e di sospetto, con le ciglia aguzze, facendo a quelle ombra con le mani, e riguardare infra la folta e confusa caligine per essere attente al comandamento del capitano ; il quale potrai fare col bastone levato, e corrente inverso il soccorso mostrandogli la parte dov'è bisogno di esso. Ed alcun fiume, dentrovi cavalli correnti, riempiendo la circostante acqua di turbolenza d'onde, di schiuma e d'acqua confusa saltante inverso l'aria, e tra le gambe e i corpi de' cavalli. E non far nessun luogo piano senza le pedate ripiene di sangue.

## Giovanni Paolo Lomazzo, *Trattato della pittura* (Milan, 1585)

### Libro VI, XXIX. « Composizioni delle guerre e battaglie »

La prima considerazione che il pittore pratico ha d'averne nelle descrizione e pittura d'una battaglia, dee essere del luoco dove hanno da porsi i due eserciti et i campi militari. Il quale principalmente vuole essere piano, di modo che in mezzo non gli siano arbori dipinti, né fiumi, né altra cosa che possa impedire il combattere. Perché i capitani generali prudenti ordinariamente eleggono simili luochi per combattere. Né ancora si ha da dipingere l'uno essercito nel monte e l'altro al piano. E questo intendo quando il pittore pinga il suo capriccio : perché quando dipinge guerra avvenuta, l'ha da rappresentare nelle medesima maniera come l'istoria la racconta. Dove però, se vi sarà sproporzione del luoco, vederà che'l generale del essercito che sta nel piano procurerà sempre di fare che l'inimico scenda ancora egli alla pianura. Farà prudentemente il pittore che dipingerà l'essercito appresso il monte, o bosco, o città, perché simili luochi eleggono i capitani per potervi ricoverare e salvarsi in caso che fossero superati. Dipingerà ancora qualche fontane commode e vicine a tutti due i campi dell'essercito. E perché è istituto ordinario de i capitani d'accamparsi dove sia copia d'acqua, vi aggiungerà qualche fiume che passi al lato de i due campi militari.

La seconda considerazione è de la forma delli esserciti ; perché i Spagnuoli osservano forma quadrata, i Turchi dispongono i soldati in forma semicircolare e di mezza luna, i Romani usavano forma quadrata cuneata e molte altre, come si legge in *Vegezio De re militari*.

La terza considerazione è delle vestimenta et abiti de i soldati. Imperò che il turco usa robbe lunghe insino a i piedi e turbanti in capo ; gli Italiani e Spagnuoli usano robbe corte, et altre nazioni usano diverse altre forme di abiti ; nel che bisogna servare l'usanza et il rito di ciascun popolo.

La quarta avvertenza è delle arme che usano le nazioni ; perché il turco usa arco, fresse, faretra, arcobugio longo, la storta e la lancia corta ; gli Italiani usano balestre, arcobugio corto, spade lunghe, picche et arme d'aste similmente lunghe, di modo che in niuna cosa di queste non ha da errare il pittore, perché sarebbe notato d'imprudenza. Dipingerà parimenti le arme difensive nella forme che si usano e non altrimenti : poi che il turco non usa alcun'arma difensiva, se non scudo di forma di mezza luna, e gli Italiani usano scudo tondo, targa, brochiero, giacchi e maniche di maglie et ogni foggia d'arme forti.

La quinta considerazione è del modo di cavalcare ; perché i Turchi cavalcano corto, di modo che il calcagno va presso le nati, gli Italiani cavalcano con la staffa lunga e i Romani anticamente non usavano né sella, né staffe ; sì che serverà il pittore l'uso delle nazioni che dipinge.

La sesta è delle fortificazioni che si ricercano in tutti due i campi, come trincere, che così fanno i prudenti capitani.

La settima è che dipinga l'artiglieri innanzi i due esserciti, e una banda di soldati in custodia dell'artiglieria.

L'ottava che dipinga la cavalleria a lato de i fanti, contraposta alla cavalleria dei nemici.

Tutte queste et altre considerazioni ha d'averne il pittore circa la prima parte della pittura, cioè circa la proporzione che si ha da servare in dipingere le battaglie. Ma la principale proporzione che si ha da servare ha da essere ne i corpi de i migliori soldati, i quali hanno da essere di otto o di sette teste, e di spalle larghe et ampie e rilevate de membra e muscoli con le braccia e gambe grosse e muscolose ; di modo che non si vegga ne i suoi corpi morbidezza alcuna, né dolcezza, ma siano d'uomini fieri, forti e terribili, in quella guisa che già dipinse il Buonarrotto nel suo Giudicio della capella del papa, dove certo egli non servò il decoro che si

conveniva a corpi di santi glorificati, ma più tosto a sopradetti corpi forti e robusti. E questo intendo generalmente de gl'uomini militari ; perché la ragione dimostra poi che i capitani generali de gl'esserciti, gli imperatori e molti altri signori che militano non si hanno da dipingere a questo modo, ma con proporzioni ragionevoli, che gli rappresentino leggiadri e morbidi, non senza fierezza però, ma tutta nobile e piena di maestà.

Doppo che il pittore averà considerato la proporzione di tutte le cose, verrà alla seconda parte della pittura che è il moto ; et il primo che dipingerà sarà la strage che averà fatto l'artiglieria in entrambi gl'esserciti, mostrando nell'aria teste, braccia, gambe, mezi corpi che siano portate in sú della violenza dell'artiglieria ; et in terra farà i soldati sparsi per tutto, pezzi di corpi stracciati, bandiere squarciate et armi sanguinose. Non lascerà in alcun modo d'esprimere il fumo dell'artiglieria, in segno che a tutto sia dato il fuoco e sia posto fine all'orrenda tempesta de gl'archibugi. Non farà che i soldati combattano valorosamente dall'una e dall'altra parte ; ma in una dipingerà che si mettano in fuga e scompiglio, e nell'altra i vincitori che gl'incalcino ; dove riuscirà molto freddo il pittore che non dimostri in ciascuna di loro i moti fieri e terribili. Sarà buono fingere che parte della cavalleria rompe per mezo de i fanti e soldati, sbarragliandoli e mettendogli in grandissimo disordine con strage orranda et occisione. Dove averà campo largo il pittore di mostrar l'arte et eccellenza sua in esprimere l'orrore e la fierezza de gli atti.

Nel colorare, che è la terza parte della pittura, si averà questa considerazione, che la carne de i soldati sia tale quale abbiamo detto sopra che conviene a gli uomini di costituzione colerica. Ma questi colori però si varieranno ; perché non tutti hanno le colere del medesimo grado. I capitani e generali de gli esserciti saranno di faccia gioviale, quando combattono, mescolandovi alquanto di rosso per dimostrare la magnificenza e valor suo. In quelli che fuggono s'esprimerà il colore qual convien a chi teme, et in quelli che muoiono il color mortale. Nel dipingere i panni e le vestimenti volsi servare questa regola, di far quelle de gli imperatori purpuree e rosse ; doppo queste seguitino i turchini, o azzuri che vogliam dire, con li colori che di questo si compongono ; nel terzo si facciano gli abiti verdi, e nell'altro i gialli ; ancora che il pittore si reggerà però in questa dietro la consuetudine delle nazioni del vestire, la quale facilmente s'impara leggendo le istorie. Dalle quali abbiamo anco da cavare la cognizione dell'arme, imprese e scudi che solevano portare nelle guerre e battaglie gl'antichi popoli, poi che de i moderni si sa ciò che portano, perché è parte molto necessaria. Quanto a quello ch'io ho potuto leggendo osservare, truovo che l'aquila bianca si dava a i Troiani, la nera a i Romani, l'orsa a i Goti, la morte a i Francesi, il porco a i Frigi, il bianco gliglio a gli antichi Fiorentini, che ora la portano rosso, il martore a gli Alani, il leone ai vecchi Francesi e gli antichi Sassoni, la botta a i Franchi, il cavallo bellicoso a i Sassoni più nuovi, il toro a i vecchi Cimbri et a i tre famosi figliuoli del grande Osiri. Oltre di ciò il leone ad Ercole, il cane ad Anube, il lupo a Macedo, l'aquila col drago nell'ugna ad Antioco, l'astore coronato ad Attila, il fulmine a Sciti, l'arco e la faretra a i Persiani, et ad altri il gallo, il drago, il becco e simili animali fieri et istromenti di rovina. Le quali insegne fanno bellissimo vedere, a i suoi luoghi sventolando, col dar grandezza e segno delle genti che quivi sono.

Nel dar i lumi averà anco il pittore questa considerazione, che a nissuno de gl'esserciti faccia che il lume ferisca ne gl'occhi ; perché quando il lume sfavilla avanti a gl'occhi dell'essercito, si può dir mezo vinto ; e per questo gli avisati capitani sempre vi avvertiscano. Onde è necessario fare che tutti due gl'esserciti abbiano un solo lume, il quale venga per lo lato di ciascuno di loro, e siano i lati dritti o sinistri ; e non si ha da dare il lume di dietro e per dinanzi, perché è contra l'arte militare.

Quando alla prospettiva non ho che avvertire, salvo che si ha da servare l'arte che è stata dichiarata nel libro della prospettiva, facendo che l'artiglierie de i moderni, i castelli carichi d'arcieri sopra gli elefanti de gli antichi Cartaginesi, le carrette piene di combattenti appresso i Troiani, et ancora le testudini, gli arieti, le catapulte e simili altri ordigni e machine da guerra, possano lanciar le sue palle, le frezze, le aste, le spade e le altre armi, sì che aggiungano al termine loro desiderato in prospettiva. Di che i primi inventori sono stati Leonardo, Raffaello, Polidoro, Ticiano, il Rosso et il Zenale, e de scoltori fu singolare Benedetto Pavese, che scolpì le battaglie di Monsú di Lotrecco alla sua sepoltura di basso rilievo, in Santa Marta di Milano, et Agostino Cerebaglio, così in tale guerre campali, come nelle navali, nelle quali fu molto bizaro Luca Cangiaso.

## **Libro VI, XXX « Composizioni delle battaglie navali »**

Perché spesso ancora le battaglie si commettono per mare sopra le navi, prima si ha da considerare la maniera delle navi, e la ricchezza e forma loro, come di quelle di Cleopatra, di Marc'Antonio e de i Greci ; et, oltre gli ornamenti delle navi, i suoi apparati bellici. In questo genere di battaglia vogliono farsi vedere alcuni gettar ramponi, avvicinandosi le navi nemiche, altri ritenerle et incatenarle con fortissime catene, altri intanto appiccarvi il fuoco, altri saltar dall'una nell'altra con l'armi ignude in mano e lo scudo imbracciato, altri con un piede su l'una, e l'altro sopra l'altra, combattere e difendersi valorosamente, ferendo et ammazzando i nemici, et altri saliti sopra la nave di nemici, tagliare a pezzi quanti ne trovano.

Dove si ha da mostrare ne i vinti la umiltà et i prieghi, che con la braccia iin croce pregano i vincitori per la vita loro, dandosigli prigionie con l'armi a i piedi, altri che per paura si gettino in mare et altri che non trovando perdono siano tagliati a pezzi e, crudelmente feriti, siano lanciati in mare ; altri che al traverso delle sponde restino con li corpi, altri che scorrono or in una et or in altra parte ; altri che, strettamente abbracciatisi, si sforzino di gettarsi l'un l'altro fuori della nave, et altri che disperati si gettino in mare, strascinando per forza altri a dietro della parte nemica. Si vogliono ancor fare vedere di quelli che attendano a scaricar le barche di morti, gettandoli nell'acque, delle membra troncate di corpii, di quelli che svaligino e spoglino i morti di gioie e d'armi di valuta, con furia e crudeltà grandissima, accompagnata da una prestezza mirabile.

Inoltre vi si esprimano gli soccorsi et aiuti che vengano di terra, che con non minore crudeltà saltano nelle navi, taglino, ammazzino, strascinino qualunque gli si fa incontra e cerca di difendersi, non senza lanciar di dardi, scoccar di saete, sfrombolar di sassi, fulminar d'artiglierie et archibusi nelle moderne battaglie. E fingansi ancora per il mare alcune navi fuggire et altre incalzarle velocemente, et alcuni de soldati ritenerle per forza con funi e catene attaccate ad annella e ramponi, et ancora con le mani istesse, come si legge che già fece Cinegiro una nave di Persiani. In somma altri et altri ordini e modi si hanno da tenere in comporre queste guerre navali ; come benissimo ha saputo esprimere in disegno un certo Giovanni Battista mantovano, in una carta di cui principalmente, fra l'altre, si vede una furia et intelligenza mirabile di tali composizioni.

Non si ha da lascia ancora circa alle battaglie fra terra e mare di rappresentare alcuni che, giunti a riva, vogliono smontar dalle navi et i soldati terrestri che si gli oppongono con le forze e armi loro, come già fecero i Troiani contra l'armata de i Greci, e molti altri, dove si veggono pruove maravigliose di uomini che saltano di terra nelle barche e dalle navi in terra ; e così contrastare quelli con questi e questi con quelli in diverse maniere. Per i moti et agitamenti delle navi le si vogliono intorno veder l'onde spumose, agitate e gonfie, delle quali alcune per un pezzo menino giù a seconda corpi morti et ancora vivi che, dimenando gambe e braccia e soffiando, cerchino di salvarsi ; et alcune che abbino la spuma tinta in color di sangue ; e sopra tutto fare che ne l'acqua l'arme, i corpi e le navi armate si spezzino con fuochi e facelle,

secondo che fa il bisogno, come già fu fatto di notte per commissione di Scipione contro a Cartaginesi, quando fece accendere nelle navi loro il fuoco.

## **Libro VI, XXXVII. « Composizione d'assalti »**

Nel componere un assalto molte cose bisogna considerare per cagione delle parti che vi entrano, secondo che diversi possano essere gli assaltati. Imperoché se è assalto di mura di una città che da essercito nemico sia per forza espugnata, ne seguono effetti diversissimi da queglii che in altri occorrono.

E per cominciare da questi, primieramente si ha d'avvertire all'uso del combattere, dell'armi e delle difese che tengono i cittadini, e parimenti a i modi e gl'instromenti con cui i nemici assaltano le mura. Perché secondo l'uso bisogna che si veggano gl'assalitori armati portar scale, e su per quelle cercar di salir le mura, coprendosi con scudi la testa, con spade in mano ignude e con dardi, altri getta sopra la fossa ponti, altri con terra e con legne riempir le fosse, altri cavar con le zappe canali profondi, altri con ruote e machine per forza di braccia e con corde levar l'acqua della fossa ; altri, come era usanza di Romani, andar sotto le mura con le testudini, altri rovinar le mura con gli arieti spuntati per forza in fuori, et altri con le catapulte lanciar dardi e saette con grand'impeto contra quelli che sono sopra le mura. Vi si hanno anco da vedere altri in alcuni luoghi accendere fuochi, et altri, giunti in cima, con viva forza occupar la muraglia e quivi gettar giù nella fossa i difensori con armi, con urti, colpi, uccisioni, afferrandogli, a guisa di Rodomonte in Parigi, per li capelli, per il collo e per le braccia, e facendo di qua e di là volar gambe, braccia, teste, pezzi di scudi e d'armi. E ne' luoghi dove più i nemici prendono possesso gli altri hanno da seguire.

In queste mischie sarà vaga cosa vedere che per il peso de i molti soldati alcune scale si rompano et i soldati precipitino giù a rompicollo nel pantano ; de i quali alcuni poi si sforzino di sollevarsi, et altri, tutti lordi, se n'escano, piovendogli tuttavia addosso le armi nemiche. Vi si vogliono vedere gettar corde e ramponi, l'uno con l'altro aiutarsi, tagliar catene di ponti, alcuni calar giù a furia et entrar dentro non senza caduta di molti giù nel fango, et offesa e storpiamento di membra. E se altri vi si possono imaginare in altra attitudine, si debbono esprimere, mostrando la ricchezza e la furia dell'istoria come successe, non mancando di adimpirla. Perché il pittore è molto obligato a questo, come sono i poeti.

Ma continuando la nostra tela, non manco conviene mostrare ne gli assediati le forze loro con le difese, sí che si veda la rovina di quelli che assaliscono e cercano di pigliar la fortezza ; i difensori che sopra le mura avventino saette, sassi e dardi in tanta copia contro quelli che sagliono le mura su per scale, che tutta l'aria ne paia ingombrata ; appresso, tutti i difensori siano prontissimi e spediti a gettar fuochi al basso in diverse maniere con scope accese con pece, fascine, facelle, palle acconcie in modo che poi scoppiando avampino et abbrucino ; e secondo che fecero quelli di Cirta, che describe Gioseffo Ebreo nelle guerre di Ierosolima, per ultimo rimedio contro Romani che salivano le mura, con votar giù vasi bollenti d'oglio e grasso, che colando per l'arme nelle carni brustolandole, gli facevano per dolore trabboccare nella fossa senza potervi riparare. Vi si vogliono vedere genti che gettino sassi, e ruotolino boti e secchi d'acqua calda et ardente, e che con longhissime lancie et aste forate tengano lontano i nemici che cercano salire, e di loro riempiano le fosse. Dove poi alcuni per forza si veggono montati sopra le mura, ivi si hanno da vedere contrasti di arme, abbracciamenti, sforzi et atti diversi per gettarsi giù delle mura. Vi si hanno da rappresentar baltresche di fuori levate al paro delle mura, onde si gettino scale di corda e ramponi per traversar la fossa per di sopra, come altre volte era solito di farsi, e perciò molti traboccarne ; fuggendo di mostrarvi atto alcuno di ozioso e spensierato, perché sarebbe cosa troppo disdicevole, ma vi si veggano solamente insegne e stendardi levati in aria e soldati che combattano et alle volte si straziino. E se morte di capitani

et uomini segnalati in simili scompigli occorse, egli è bene a mostrarlo, come sotto all'altissima torre di Tebe, Abimelec ucciso con un pezzo di mola gettatogli in capo da una femina, et altri che si leggono nell'istorie.

E qualunque sorte d'assalti occorre dipingere, solamente ne gl'instromenti si ha da variare e secondo quelli far che i soldati s'adopriano, come i Greci a Troia per il cavallo ripieno d'uomini armati. In tali conflitti e rovine aggiungerà molta grazia il far veder gettar a terra le mura, le femine con le braccia aperte andar gridando, et altre fuggire et altri esser legati, altri uccisi et altri spogliati ; appresso, come a Troia e Cartagine, accendere il fuoco e rovinar le case et i palazzi come già tante volte è avvenuto alla povera Roma per mani di barbari et a molte altre città d'Italia ; alcuni colmi di paura fuggire, come ardendo Troia fuggì il figliuolo di Venere col vecchio padre Anchise su le spalle et il figliuolo picciolletto per le mani ; altri porgere giù da' balconi i fanciulli, altri calarsi per le corde, altri saltar giù, e simili rovine e disperazioni, le quali infinito sarebbe a volere annoverare.

Oltra gli assalti generali che si fanno a guerra aperta, vi sono gli aguati ne' quali si hanno da rappresentare gl'assalti d'improvviso confusi, intricati e perduti, ma gli assalitori fuoriosi e terribili, esprimendovi l'annitrir dei cavalli, che al suono delle trombe mostrano la lor furia, et alcuni di loro impiagati e mezzo morti, con gl'uomini in questa parte et in quella tutti rabuffati e come sepolti nella polvere che sopra l'aria si ravolge. Né meno in questi assalti che in quelli si hanno da veder romori, strepiti, percosse, gridi, smarrimenti, stragi, sangue, fughe, crudeltà, uccisioni, meraviglie e simili, senza segno di pigrizia o stupidizza, quasi d'uomo che non si accorga o non curi il pericolo ; (che come avvetij poco inanzia sarebbe cosa ridicola non che disdicevole) ma tutti si rappresentino, chi in atto di assalire con furia, e chi di difendersi vigorosamente, secondo che sa fingere il pittore, o veramente l'istoria ci prescrive ; come per essemplio, nell'assalto di Teseo contra a i Centauri nelle nozze di Piritoo, quando volsero rapire la sposa con le genti in arme ; o quando Fineo turbò le nozze a Perseo, dove parimenti i convitati, i vasi et i cibi in scompiglio andarono, o quando Plutone d'improvviso rubò la figliuola di Cerere, la quale, per paura di lui, si pose a gridare e piangere in diversi atti, insieme con gli Amori che in tali luoghi il pittore può sempre rappresentare ; o quando Ammone per l'incesto commesso con la sorella Tamar fu, per commissione d'Assalone, ucciso da servi nel convito.

In questi assalti si ha principalmente da considerare il tempo, se fu di notte o di giorno ; perciò che è differente assai a vedere al lume delle fiamme della città uscire le genti fuggitive parte vestite, parte ignude con mantelli e stracci sopra le spalle e con invogli di cose più care sotto le ascelle, e cosí andarsene co' fanciulli piangendo. E ciò si ha d'osservar anco ne i particolari assalti ; come fu quello d'Abraam contra a i cinque re, de' servi, quando essendo accese le facelle uccisero co' pugnali i loro patroni e re nel letto ; e di Gioab quando fece uccider co' sassi Zaccaria profeta. Sopra ogni cosa si voglion mostrar i moti de gl'assalitori fieri e degl'assaliti svelti e spediti, mentre che cercano di schermirsi con passo dubbioso et incerto, non altrimenti che Cesare quando fu assalito da Bruto e Cassio, o Gioab all'altare, e Senacherib da' suoi figliuoli proprij inanzi a gl'idoli.

E per concluderla, in tali assalti, se vi sono animali, vogliono essere mostrati fieri, sí che saltino, abbaino e mordano per l'orrore dello spettacolo ; e cosí, intorno le mura, i cavalli che al suono delle trombe e de i tamburi lancino calci, nitriscano, saltino e s'arruotino giocando di schena, mostrando piú crudeltà e furia che sia possibile ad esprimersi ; perché tutte queste cose aiutano a dar forza all'istoria.

Quanto all'aria, in una parte si rappresentarà turbata et ingombra d'oscure nuvole, e dall'altra serena e chiara, affín che tutte le cose mostrino furia et impeto, sin tanto che'l vento, ancora soffiando, faccia gonfiar i panni, piegar gl'arbori e sventolare le bandiere, quasi che anch'elle contrastassero contro i nemici ; e parimenti si vedano espresse le fiamme, i fumi, le nubi, l'onde dell'acque, il volar delle saette, il vibrar dell'aste, et il tremolar dei penacchi, dei capelli, fregi, ornamenti e cinte, la polvere sollevata in aria, e le erbe per terra calpestate e

soppresse. Tali sono le composizioni de gl'assalti pubblici e privati.

Vi sono, oltre ciò, assalti e struggimenti che si fanno con diletto delle strugitore, come quando il superbo Nerone stava nel palazzo co' musici a vedere ardere i superbi palazzi di Roma et udire le strida del popolo e lo strepito delle fiamme che avampavano, cantando i versi d'Omero in musica ch'egli compose sopra la distruzione di Troia ; o quando il gran pittore e lodato filosofo Mestodoro fece il mirabile assalto contro la misera città ch'egli stesso dipinse<sup>2088</sup> ; mostrando a riguardanti in che modo la prendesse e con quali disagi la riducesse sotto il suo dominio, con meraviglia grandissima d'ognuno che la vede.

Altri assalti son di morte e rovine di se medesimi, come di Didone che per dolor della fuga d'Enea se stessa uccise et abbruciò insieme con le gioie et ornamenti reali, o del gran geometro Archimede che nell'espugnazion di Siracusa si lasciò uccidere da un soldato romano mentre stava disegnando in terra circoli, quadrangoli et altre figure geometriche. E non resterò di dire come ne gl'assalti de' moderni ha da rappresentare il furore dell'artiglieria, per causa della quale si è tratto a terra tutto il valor dell'armi.

---

<sup>2088</sup> Pline l'Ancien, *Histoire naturelle*, XXXV, 11.



## Francisco de Holanda, *De la peinture, dialogues avec Michel-Ange*

Extrait du 3<sup>ème</sup> dialogue, portant sur l'utilité de la peinture en temps de guerre et en temps de paix, trad. de S. Matarasso-Gervais, Aix-en-Provence, Alinea, 1984, p. 60-64.

Michel-Ange tout aussitôt commença à dire :

« Qu'y a-t-il de plus utile que la peinture dans les affaires et les entreprises guerrières ? ou qui soit d'un plus grand secours au cœur de l'angoisse d'un siège ou d'un assaut ? Ne le savez-vous pas que quand le Pape Clément et les Espagnols assiégèrent Florence, ce n'est que grâce à l'œuvre et à la valeur du peintre Michel-Ange, qu'elle dut d'être longuement défendue, pour ne pas dire libérée ? et que les capitaines et les soldats assiégeants furent longtemps terrorisés, dominés et tués du haut des défenses et des fortifications que j'établis sur les tours ? en une seule nuit, je les garnis de sacs de laine, et après les avoir vidés de toute leur terre, je les emplis d'une fine poudre grâce à laquelle je brûlai un peu le sang des Castillans que j'envoyais en l'air en menus morceaux.

Ainsi, la grande peinture n'est-elle pas pour moi seulement utile en temps de guerre, mais tout-à-fait nécessaire. Nécessaire pour les machines et instruments de guerre, pour les catapultes et les béliers, les tortues, les tours garnies, les ponts et (puisqu'en ce siècle de méchanceté, on n'utilise plus de telles armes et qu'on les rejette) pour la fabrication des bombardes, des mousquets, des canons renforcés, des arquebuses, et essentiellement pour les formes et les proportions des tous les fortins et places-fortes, bastions, remparts, fossés, mines, contre-mines, tranchées, meurtrières, casemates ; pour les protections de la cavalerie, cages, créneaux, demi-lunes, barbicanes ; pour l'ordonnance des troupes et la mesure des escadrons ; pour l'originalité et le dessin des armes, pour les enseignes des drapeaux et des étendards, pour les devises des écus et les cimiers ; et aussi pour les blasons nouveaux, les armes et les timbres donnés sur le champ de bataille à celui qui accomplit quelques prouesse ; pour la peinture des caparaçons, montrant aux peintres médiocres, comment il faut les peindre, et leur fournissant l'invention ; c'est pourquoi d'excellents peintres peuvent bien peindre des couvertures de chevaux, à la condition que ce soit pour des princes valeureux ; pour les rouelles et même pour les chapiteaux, pour distribuer et choisir toute chose, pour dessiner et pour assortir les couleurs des livrées, chose en laquelle en général il n'en est guère qui réussissent.

Outre cela, le dessin est d'une extrême utilité en temps de guerre, pour décrire la situation des lieux retirés, la configuration des montagnes et des ports, dans les chaînes de montagne aussi bien que dans les baies et les golfes ; pour fixer l'image des villes et des forteresses hautes et basses, des murs et remparts, des portes, et l'emplacement de ces dernières ; pour indiquer les voies et les fleuves, les plages, les lacs, les marais qu'il faut fuir ou traverser, la direction et la longueur des déserts de sable, des mauvais chemins et des forêts et des épais maquis ; tout ceci serait d'une autre façon malaisé à comprendre, et par le dessin au contraire cela devient clair et intelligible, or ce sont toutes choses importantes dans les entreprises de guerre, et les dessins des peintres aident grandement les propos et devisements du capitaine. Que peut trouver de mieux à faire un valeureux cavalier, si ce n'est de placer avant le combat sous les yeux des soldats timorés et inexpérimentés le plan de la ville qu'ils doivent attaquer, ou le dessin du fleuve qu'ils doivent traverser le lendemain, et des routes et des villages ?

On dit en Italie que si l'Empereur, lorsqu'il pénétra en Provence<sup>2089</sup>, avait pris soin auparavant de faire dessiner le cours du Rhône, il n'eût pas subi de si lourdes pertes, que la retraite de son armée eût été moins désastreuse, et qu'on ne l'eût pas à Rome représenté sous la

---

<sup>2089</sup> Référence à l'expédition manquée de Charles-Quint en 1536 en Provence.

forme d'une écrevisse, qui marche de travers et qui, cherchant à avancer, recule, avec, tout autour, ces lettres qui figuraient sur les colonnes d'Hercule : « Plus Ultra ».

Et je crois bien qu'en vérité qu'Alexandre le Grand, dans ses grandes entreprises, eut recours à plusieurs reprises au génie d'Apelle, si lui-même ne savait pas dessiner. Et dans l'œuvre dite les Commentaires de Jules-César, monarque, nous pouvons considérer à quel point il mit à profit le dessin par l'entremise de certains hommes de valeur qui suivaient son armée. Et, je crois, ce César lui-même fut très versé dans la peinture, et bien que le grand capitaine Pompée fût, pour son style, un très grand dessinateur, l'autre le vainquit néanmoins comme meilleur dessinateur. Et j'affirmerais qu'un capitaine moderne, qui commanderait une grande armée sans entendre rien à la peinture ni au dessin ne peut accomplir de grandes prouesses ni de geste ni de hauts faits d'armes ; celui au contraire qui la comprendra et l'estimera fera choses de grand renom et longue mémoire, et saura où il va, et comment il peut attaquer ou se retirer, et il saura mieux faire valoir sa victoire et lui donner lustre, et tout ceci parce que, en la guerre, la peinture est non seulement utile mais grandement nécessaire.

Et des terres que réchauffe le soleil, en est-il une plus belliqueuse et plus armée que notre Italie, et dans laquelle se déroulent sans discontinuer guerres, défaites et sièges ? Et des terres que réchauffe le soleil en est-il une où la peinture soit tenue en plus haute estime et plus célébrée, que l'Italie ? »

(...)

« Mais s'il m'a fallu peiner pour montrer l'utilité de la peinture en temps de guerre, je ne crois pas qu'il en sera de même pour montrer ce qu'elle peut valoir aux temps sereins de la toge et de la paix, temps dans lesquels les princes utilisent d'ordinaire avec goût et largesse jusqu'aux choses d'infime importance et presque dépourvues de valeur ; et nous voyons que l'oisiveté rend certains hommes si industrieux qu'ils obtiennent réputation dans des choses sans gloire ni utilité ni savoir ni substance et qui leur procurent honneurs, profits et biens aux dépens de ceux qui les ont aidés.

Dans les Seigneuries et les pays qui sont gouvernés par des Sénats ou par des Républiques, on se sert de la peinture dans les choses d'utilité commune, dans les cathédrales, les temples, les tribunaux, les curies, les arcades, les basiliques, palais, bibliothèques, et en d'autres œuvres d'ornementation publique ; ainsi chaque noble citoyen possède-t-il une bonne quantité de peintures dans ses palais, ou ses chapelles, ses villas et maisons de campagne.

Donc, si en ces lieux, où il n'est permis à personne de s'élever au-dessus des autres, on fournit aux peintres des entreprises propres à les enrichir substantiellement, à plus forte raison cela adviendra-t-il dans les royaumes pacifiques et soumis, où Dieu a permis qu'une seule personne fût en mesure de faire toutes les plus magnifiques dépenses, dépenses que son honneur désire et réclame, et si cette personne a à son service cet art et science utile, car elle est si généreuse qu'elle peut à elle seule et sans autre maître faire bien plus de choses que n'en peuvent faire une foule d'hommes utiles : et un Prince serait bien rigoureux envers lui-même (sans parler de sa rigueur envers les beaux-arts) si, dès qu'il peut atteindre et asseoir la sainte paix, il ne se disposait à accomplir de grandes entreprises de peinture, et pour l'ornement et la gloire de son État, et pour son plaisir personnel et la récréation de son esprit.

Et puis en temps de paix, la peinture donne ses fruits en des domaines si divers qu'il semble que ce ne soit pour aucune autre raison qu'à grand renfort d'armes, on ait voulu parvenir à atteindre la paix, sinon pour donner à la peinture la liberté de réaliser œuvres et entreprises avec tout le calme qu'elle réclame et désire après les services rendus pendant la guerre.

Et quelle renommée resterait-il d'une grande victoire ou d'un fait d'armes si, après la paix, il n'en était conservé trace dans la peinture et dans l'architecture, dans les arcs, des triomphes, sépulcres et autres monuments et mémoriaux si nécessaires aux hommes ?

Et César-Auguste qui pacifia la terre toute entière, lorsqu'il ferma les portes du temple de Jannus ne s'écarta pas de ce que j'affirme car en fermant les portes de fer, il ouvrit les portes

d'or du trésor de l'Empire pour dépenser avec plus de largesse dans la paix que dans la guerre ; et parmi tant de magnifiques œuvres, comme celles qui ornèrent le Mont Palatin et le Forum, il paya, pour une seule figure peinte, autant qu'il avait payé pour un moins une compagnie de soldats.

Ainsi en temps de paix, les grands princes doivent-ils désirer l'exécution de grandes œuvres de peinture dans leurs propres royaumes, pour l'ornement et la gloire de leurs états et pour recevoir d'elle le contentement spirituel et naturel que donnent les spectacles de beauté. »



## Vasari, *Le Vite de'più eccellenti pittori, scultori ed architettori* (1568)

### La bataille navale de Gentile Bellini au palais des Doges

Da queste lodatissime opere mossi, alcuni gentiluomini cominciarono a ragionare che sarebbe ben fatto, con l'occasione di così rari maestri, fare un ornamento di storie nella sala del Gran Consiglio, nelle quali si dipignessero le onorate magnificenze della loro maravigliosa città, le grandezze, le cose fatte in guerra, l'impresè, et altre cose somiglianti degne di essere rappresentate in pittura alla memoria di coloro che venissero, acciò che all'utile e piacere che si trae dalle storie che si leggono, si aggiugnesse trattenimento all'occhio et all'intelletto parimente nel vedere da dottissima mano fatte l'imagini di tanti illustri signori e l'opere egregie di tanti gentiluomini, dignissimi d'eterna fama e memoria. (...)

Se bene pare che in quell'altra, dove si rappresenta una battaglia navale, sia più invenzione, per esservi un numero infinito di galee, che combattono et una quantità d'uomini incredibile, et insomma per vedervi ch'e' mostrò di non intendere meno le guera marittime che le cose della pittura. E certo l'ave fatto Gentile in questa opera numero di galèe nella battaglia intrigate, soldati che combattono, barche in prospettiva diminuite con ragione, bella ordinanza nel combattere, il furore, la forza, la difesa, il ferire de' soldati, diverse maniere di morire, il fendere dell'acqua che fanno le galèe, la confusione dell'onde, e tutte le sorti d'armamenti marittimi; e certo dico, non mostra l'aver fatto tanta diversità di cose se non il grande animo di Gentile, l'artificio, l'invenzione, et il giudizio, essendo ciascuna cosa da per sé benissimo fatto e parimente tutto il composto insieme.

### Léonard et la *Bataille d'Anghiari*

Per la eccellenza dunque delle opere di questo divinissimo artefice era tanto cresciuta la fama sua, che tutte le persone che si diletta vano de l'arte, anzi la stessa città intera intera desiderava ch'egli le lasciasse qualche memoria; e ragionavasi per tutto di fargli fare qualche opera notevole e grande, donde il publico fusse ornato et onorato di tanto ingegno, grazia e giudizio quanto nelle cose di Lionardo si conosceva. E tra il gonfalonieri et i cittadini grandi si praticò, che essendosi fatta di nuovo la gran sala del Consiglio, l'architettura della quale fu ordinata col giudizio e consiglio suo, di Giuliano S. Gallo e di Simone Pollaiuoli detto Cronaca e di Michelagnolo Buonarroti e Baccio d'Agnolo, come a' suoi luoghi più distintamente si ragionerà, la quale finita con grande prestezza, fu per decreto publico ordinato che a Lionardo fussi dato a dipignere qualche opera bella; e così da Piero Soderini, gonfaloniere allora di giustizia, gli fu allogata la detta sala.

Per il che volendola condurre Lionardo, cominciò un cartone alla sala del Papa, luogo in S. Maria Novella, dentrovi la storia di Niccolò Piccinino capitano del duca Filippo di Milano, nel quale disegnò un groppo di cavalli che combattevano una bandiera, cosa che eccellentissima e di gran magisterio fu tenuta per le mirabilissime considerazioni che egli ebbe nel far quella fuga, per ciò che in essa non si conosce meno la rabbia, lo sdegno e la vendetta negli uomini che ne' cavalli; tra ' quali due intrecciatisi con le gambe dinanzi, non fanno men guerra coi denti che si faccia chi gli cavalca nel combattere detta bandiera; dove apiccato le mani un soldato, con la forza delle spalle, mentre mette il cavallo in fuga, rivolto egli con la persona, agrappato l'aste dello stendardo per sgusciarlo per forza delle mani di quattro, che due lo difendono con una mano per uno, e l'altra in aria con le spade tentano di tagliar l'aste, mentre che un soldato vecchio con un berretton rosso, gridando tiene una mano nell'asta, e con l'altra inalberato una storta mena con stizza un colpo per tagliar tutte a due le mani a coloro che con forza, digrignando i denti, tentano con fierissima attitudine di difendere la loro bandiera; oltre che in

terra, fra le gambe de' cavagli, v'è due figure in iscorto, che combattendo insieme, mentre uno in terra ha sopra uno soldato, che alzato il braccio quanto può, con quella forza maggiore gli mette alla gola il pugnale per finirgli la vita, e quello altro con le gambe e con le braccia sbattuto, fa ciò che egli può per non volere la morte.

Né si può esprimere il disegno che Lionardo fece negli abiti de' soldati, variatamente variati da lui; simile i cimieri e gli altri ornamenti, senza la maestria incredibile che egli mostrò nelle forme e lineamenti de' cavagli, i quali Lionardo meglio ch'altro maestro fece di bravura, di muscoli e di garbata bellezza. Dicesi che per disegnare il detto cartone fece uno edifizio artificios[is]simo, che stringendolo s'alzava, et allargandolo s'abbassava. Et imaginandosi di volere a olio colorire in muro, fece una composizione d'una mistura sì grossa per lo incollato del muro che, continuando a dipignere in detta sala, cominciò a colare di maniera che in breve tempo abbandonò quella, vedendola guastare. Aveva Lionardo grandissimo animo, et in ogni sua azione era generosissimo. Dicesi che andando al banco per la provisione ch'ogni mese da Piero Soderini soleva pigliare, il cassiere gli volse dare certi cartocci di quattrini; et egli non li volse pigliare, rispondendogli : «Io non sono dipintore da quattrini». Essendo incolpato d'aver giuntato, da Piero Soderini fu mormorato contra di lui; per che Lionardo fece tanto con gli amici suoi che ragunò i danari e portolli per restituire: ma Pietro non li volle accettare ».

### **Jules Romain, *La bataille du pont Milvius.***

Ma tornando alle storie, dipinse Giulio in una delle facce un parlamento che Gostantino fa a' soldati, dove in aria appare il segno della croce in uno splendore con certi putti e lettere che dicono : IN HOC SIGNO VINCES ; et un nano che a' piedi di Gostantino si mette una celata in capo è fatto con molta arte. Nella maggior facciata poi è una battaglia di cavalli, fatta vicino a ponte Molle, dove Gostantino mise in rotta Massenzio : la quale opera, per i feriti e' morti che vi si veggiono, e per le diverse e strane attitudini de' pedoni e cavalieri che combattono aggruppati, fatti fieramente, è lodatissima, senzaché vi sono molti ritratti di naturale. E se questa storia non fusse troppo tinta e cacciata di neri, di che Giulio si diletto sempre ne' suoi coloriti, sarebbe del tutto perfetta : ma questo le toglie molta grazia e bellezza. Nella medesima fece tutto il paese di Monte Mario, e nel fiume del Tevere Massenzio, che sopra un cavallo, tutto terribile e fiero, aniega. Insomma si portò di maniera Giulio in quest'opera, che per così fatta sorte di battaglia ell'è stata gran lume a chi ha fatto cose simili doppo lui ; il quale imparò tanto dalle colonne antiche di Traiano e d'Antonino che sono in Roma, che se ne valse molto negl'abiti de' soldati, nell'armature, insegne, bastioni, steccati, arieti, et in tutte l'altre cose da guerra che sono dipinte per tutta quella sala ; e sotto queste storie dipinse di color di bronzo intorno intorno molte cose, che tutte son belle e lodevoli.

### **Michel-Ange et la *Bataille de Cascina***

Avvenne che, dipignendo Lionardo da Vinci, pittore rarissimo, nella Sala grande del Consiglio, come nella Vita sua è narrato, Piero Soderini, allora gonfaloniere, per la gran virtù che egli vidde in Michelagnolo, gli fece allogazione d'una parte di quella sala; onde fu cagione che egli facesse a concorrenza di Lionardo l'altra facciata, nella quale egli prese per subietto la guerra di Pisa. Per il che Michelagnolo ebbe una stanza nello Spedale de' Tintori a Santo Onofrio, e quivi cominciò un grandissimo cartone : né però volse mai che altri lo vedesse. E lo empie di ignudi, che bagnandosi per lo caldo nel fiume d'Arno, in quello stante si dava a l'arme nel campo, fingendo che li inimici li assalissero; e mentre che fuor delle acque uscivano per vestirsi i soldati, si vedeva dalle divine mani di Michelagnolo chi affrettare lo armarsi per dare aiuto a' compagni, altri affibbiarsi la corazza e molti mettersi altre armi indosso, et infiniti

combattendo a cavallo cominciare la zuffa.

Eravi fra l'altre figure un vecchio che aveva in testa per farsi ombra una grillanda di ellera, il quale, postosi a sedere per mettersi le calze, e non potevano entrargli per avere le gambe umide dell'acqua, e sentendo il tumulto de' soldati e le grida et i romori de' tamburini, affrettando tirava per forza una calza; et oltre che tutti i muscoli e ' nervi della figura si vedevano, faceva uno storcimento di bocca, per il quale dimostrava assai quanto e' pativa e che egli si adoperava fin alle punte de' piedi. Eranvi tamburini ancora, e figure che, coi panni avvolti, ignudi correvano verso la baruffa ; e di stravaganti attitudini si scorgeva chi ritto, chi ginocchioni, o piegato o sospeso a giacere, et in aria attaccati con iscorti difficili. V'erano ancora molte figure aggruppate et in varie maniere abbozzate, chi contornato di carbone, chi disegnato di tratti, e chi sfumato e con biacca lumeggiato, volendo egli mostrare quanto sapesse in tale professione. Per il che gli artefici stupiti et ammirati restorono, vedendo l'estremità dell'arte in tal carta per Michelagnolo mostrata loro.

Onde veduto si divine figure, dicono alcuni, che le videro, di man sua e d'altri ancora non [s'] essere mai più veduto cosa che della divinità dell'arte nessuno alto ingegno possa arrivarla mai. E certamente è da credere, perciò che, da poi che fu finito e portato alla Sala del Papa con gran romore dell'arte e grandissima gloria di Michelagnolo, tutti coloro che su quel cartone studiarono e tal cosa disegnarono, come poi si seguitò molti anni in Fiorenza per forestieri e per terrazzani, diventarono persone in tale arte ecc[ellent], come vedemo ; poi che in tale cartone studiò Aristotile da S. Gallo, amico suo, Ridolfo Ghirlandaio, Raffael Sanzio da Urbino, Francesco Granaccio, Baccio Bandinelli et Alonso Berugetta spagnuolo, seguitò Andrea del Sarto, il Francia Bigio, Iacopo Sansovino, il Rosso, Maturino, Lorenzetto, e 'l Tribolo, allora fanciullo, Iacopo da Puntorno e Pierin delVaga, i quali tutti ottimi maestri fiorentino furono.

Per il che, essendo questo cartone diventato uno studio d'artefici, fu condotto in casa Medici nella sala grande di sopra : e tal cosa fu cagione che egli troppo a securtà nelle mani degli artefici fu messo ; per che nella infermità del duca Giuliano, mentre nessuno badava a tal cosa, fu, come s'è detto altrove, stracciato et in molti pezzi diviso, talché in molti luoghi se n'è sparto, come ne fanno fede alcuni pezzi che si veggono ancora in Mantova in casa di messer Uberto Strozzi, gentiluomo mantovano, i quali con riverenza grande son tenuti. E certo che a vedere e' son più tosto cosa divina che umana. Era talmente la fama di Michelagnolo per la Pietà fatta, per il Gigante di Fiorenza e per il Cartone nota, che essendo venuto, l'anno 1503, la morte di papa Alessandro VI e creato Giulio Secondo (che allora Michelagnolo era di anni ventinove in circa), fu chiamato con gran suo favore da Giulio II per fargli fare la sepoltura sua, e per suo viatico gli fu pagato scudi cento da' suoi oratori ».





## **Carlo Ridolfi, *Le Maraviglie dell'arte* (Venise, 1648).**

### **La bataille de Titien : la *Bataille de Cadore***

Fù decretato ancora dal Senato, che egli dipingesse per la Sala del gran Consiglio il fatto d'armi seguito à Cadore trà gl'Imperiali e Venetiani. Qui finse il sito naturale del suo paese col Castello sopra d'alto monte collocato, ove era appeso il fuoco dal lampo d'una saetta, di donde uscivano caliginosi globi in guisa di nubi, misti tra gli horrori dell'improvvisa tempesta ; ingombrava in tanto il Campo horribile conflitto di Cavalieri e pedoni, alcuni di quelli difendevano con gli stocchi la bandiera imperiale, che agitata dal vento, faceva nell'aria bizzarri rivolgimenti.

Vedevasi in quella mischia alcuni gettati da cavallo armati di loriche e soldati ignudi uccisi ; e dal ponte, ch'attraversava il fiume, trapassava drappello di Cavalieri per lo soccorso, trà quali ventillavano le insegne vincitrici di San Marco ; e nella parte vicina era il Liviano Generale dell'Esercito, appoggiato con mano al bastione, à cui un Scudiere allacciava lo spallare dell'armatura ; e poco lungi un palafreniere vestito di giuppa rossa trinciata riteneva bianco destriero, che eccitato dal suono delle tombe scuoteva dall'alta cervice le ondeggianti chiome, le cui groppe splendevano à guisa di candida seta.

Faceva ancora un bel vedere un misero mezzo ignudo caduto nel'acqua, che tentava risalir le sponde, grondeggiando di limpide stille ; e bella giovinetta in atto di dolersi stava aggrappata à sterpi della ripa, che pareva composta di neve e d'ostro, così delicatamente haveva imitato la freschezza delle carni.

L'istoria in fine era ripiena di numerose figure, nella quale diede à veder Titiano l'intendimento, che possedeva nelle numerose compositioni, arrecando una naturale proprietà alle cose tutte con accurate dimostrazioni dell'arte, in modo , che quella Pittura era divenuta l'esemplare d'ogni studente, mortificando con quella eccellente operatione la temerità di coloro, che lo predicavano solo per valoroso ne' ritratti, benchè potessero dalle molte cose di lui vedute venir in cognitione, come egli fosse universale ; ma i Critici non possono, che con difficoltà ridursi alla lode, e i fulmini non cadono sopra le humili Capanna, ma si aventano à i gran Palaggi e alle eminenti Torri ; e di questa historia molte copie si sono vedute, ma scarsamente rappresentano la bellezza dell'originale, che rea fortuna volle, che nell'incendio di quelle Sale, rimanesse con altre incenerita, pure se ne conserva l'invention in istampa del Fontana.

### **Les batailles de Tintoret : *Lépante et Zadar***

La *Bataille de Lépante* de Tintoret (1572-1573) pour la salle du Scrutin du palais des Doges, disparue dans l'incendie de décembre 1577

Di tanta e sì gloriosa vittoria rappresento il successo con ordine tale, che vi si vedevano gli avvenimenti principali di quella battaglia ; come l'acquisto della Reale d'Ali generale turchesco. Sebastiano Veniero generale veneziano e Giovanni d'Austria, di naturale ritratti, con Marco Antonio Colonna per il Pontefice, che davano animo ai combattenti, esposti ai maggiori pericoli della battaglia. Vedevasi del pari l'accidente di Agostino Barbarigo provveditore veneziano ferito in un occhio da una fresccia che gli tolse la vita, il quale con sangue fregio di eterna gloria il nome suo. Fecevi molte galee abbordate e ripiene di a soldatesca, e gran quantità di Turchi che avventavano nembi di frece, molti de' quali cadendo in mare, in atti curiosi sommergevansi. Formovvi di più altre galee lontane, illuminate artificiosamente da' fuochi delle bombarde e da saette che strisciavano per l'aere, fatte a bella posta dall'autore per distaccarle in tale guisa da' legni vicini, ingegnosamente adombrati dalla

caligine, e da alcune oscure nubi sovrapposte, divisandosi medesimamente sopra de' tavolati un'infinità di soldati, che facevano strage de' nemici ; disponendo infine ogni cosa in quel grande miscuglio, senza confusione, e con accurati termini dell'arte.

La *Bataille de Zadar* de Tintoret (1584-1587) pour la salle du Scrutin du palais des Doges, (fig. 185)

Una nondimeno delle più erudite fatiche, che egli dipingesse in quelle sale (oltre un numero di Dogi divisati nel fregio della cornice del Cinsiglio) fù la recuperatione di Zara posta nello Scrutinio, che senza iperbole si può dire un Sole fra' minori Lumi.

Hor essendosi quella Città ribellata al dominio Veneto et introdotta la soldatesca del Rè Ludovico di Ungheria, vi mandò il Senato una poderosa armata, guidata da Marc Giustiniano, che vi pose lo assedio, qual fù dall'Autore espresso in tale guisa. Veggonsi di lontano le mura assalite da Venetiani, a' quali tentano di opporsi i Zaratini. Di vicino vi è drizzata una grand macchina per lo abbattimento, dalla quale vengono regettati gl'assalitori, con le scale appoggiate, in rovinose maniere. Nell'ampiezza del campo appare il conflitto seguito tra le genti del Rè sopravvenuto e l'esercito Venetiano con groppi di pedoni, che ristretti insieme affrontano Cavalieri, schiere di archieri, che avventano nembi di frecce, altri à cavallo disordinati si pongono in fuga, e molte schiere di soldati, che tra di loro fieramente guerreggiano. Scendono in tanto dalle galee sopraggiunte de' Venetiani novelli soldati, incontrati dagli Ungheri ; e nella vicina parte vi è un miscuglio di soldati disordinati, armari di spiedi, di picche, di alabarde, archi e di balestre, che fanno horribile strage de' nemici ; tra'quali è un Archiero, che scocca leggiadramente un'arco ; ed in confuso sonovi ruote infrante, insegne dissipate, armature divise ; et fra quelle rovine veggonsi molti soldati crudelmente trucidati da' nemici.

In fine il Tintoretto dimostrò un fatto d'armi campale ripieno di que' più crudeli avvenimenti, che sogliono in casi accadere; e in vero quell'attione ripiena di tante cose, non poteva, che dal pennello impareggiabile di tanto Artefice con più forza e maggiore espressione essere dipinta ; che in questo caso superò l'aspettatione di tutti, et emulo di se stesso stimò suo gloria in fine delle opere stesse, che in quelle Sale dipinto haveva, riportarne glorioso la palma.

## **Giovanni Pietro Bellori : description de la *Bataille de Constantin de Raphaël***

*Descrizioni delle immagini dipinte da Raffaello d'Urbino nel Vaticano e di quelle alla Farnesina, Rome, De Romanis, 1821, extraits p. 108-118 : « Battaglia e Vittoria di Costantino contre Massenzio ».*

Massenzio figliuolo di Massimiano Imperadore, esercitando in Rome un'acerbissima tirannide, il Senato, e Popolo Romano fu costretto ricorrere a Costantino, il quale passate l'Alpi, andò a combatterlo, ed in virtù del segno salutare della Croce, ne riportò vittoria maravigliosa. Laonde Massenzio fuggendo co'suoi per rientrare in Roma, nel ripassare il Tevere, rottosi il ponte, cadde armato a cavallo, e vi restò sommerso. Cedreno, ed altri non parlano del Ponte Milvio, ma di un 'altro Ponte fatto di barche. Eusebio aggiunge essere stato fabricato con tale artificio, che passato Massenzio, dovesse aprirsi alla sommersione di Costantino, ma che per divino volere rovinasse da se stesso con l'autore dell'inganno. Nell'Arco di questo Imperadore, che dura ancora in Rome presso l'Anfiteatro Flavio, vedesi scolpita nel marmo la sommersione delle genti di Massenzio, che si affondano co'loro cavalli, figuratovi un' arco del ponte, su'l quale scorre la Vittoria con la Corona, e sotto il simulacro del Tevere con l'urna. Alla rappresentazione di questa istoria [109] vien finto un panno di arazzo appeso al muro della sala, figuratovi un densissimo conflitto presso la riva del fiume, con la sommersione di Massenzio, e vittoria di Costantino.

Nella spiegatura dell'arazzo apresi in ampio campo la Battaglia, pedoni, e Cavalieri aggruppati insieme nel combattere. Costantino nel mezzo si avanza vittorioso a cavallo, fulminante coll'asta sopra i nimici battuti a terra. Dal lato destro arde la pugna, difendendosi i vinti nell'ultimo periglio, dal sinistro sommersi Massenzio precipitato dal ponte. Grande è la strage nella più fiera sanguinosa mischia, e nello scontro d'armi, d'armati, di Cavalieri, e di cavalli, che si urtano, e cadono a gli assalti, ed alle percosse. E ben pare che si senta il fragore dell'armi a i colpi delle spade, e dell'aste, al calpestio de' corsieri, al suono delle tube, al clamore de' vincitori, ed alle strida delle genti oppresse.

Primo tra questi un Cavaliere tutto di ferro fasciato, e cinto, abbassa l'asta contro un soldato, il quale piegando un ginocchio a terra, si ripara con lo scudo, ed impugna il ferro per trapassar la pancia del cavallo nimico. Qui con raro effetto s'interpone un giovane ardito, che arresta la briglia per fermare l'impeto del cavallo, il quale trascorre avanti [110] sopra di un'altro caduto nella calca più folta. Questi ancorchè oppresso dall'ultima sorte, non cessa dalla difesa, e dalla vendetta, mentre rovesciando il braccio colla mano dietro il capo, stringe il ferro per ribattere il corsiero, che fra le branche lo calpesta, ed esprime l'orrore, e lo sdegno, aggrinzando la fronte, e le ciglia : onde questo gruppo nella varietà degl'incontri, che si agitano ad un tempo stesso, commove l'occhio ad ammirarli.

Vedesi appresso un soldato a piedi con la celata in capo, nel resto quasi ignudi, il quale urtando l'inimico, gli preme la tempia, e l'elmo sopra l'anca di un'altro cavallo prostrato a terra, e nel tempo istesso abbassa la punta della spade per trapassargli la gola. Non però costui, ancorchè vinto, ed oppresso, cede alla vittoria, respingendo il vincitore, e sollevando quanto può il pugnale per torre di vita chi lo preme a morte.

Non lungi un Cavaliere cade, trafitto il ventre da un'asta, e cadendo si trattiene con una gamba sospesa su la groppa del cavallo, ed appigliandosi con una mano al crine, con l'altra muove il ferro contro il feritore, che trasportato avanti dal corsiero, si volge indietro, ritirando l'asta immersa nella ferita.

Ma fra le stragi, e'l conflitto cangiasi la fierezza nella commiserazione di un [111] vecchio Padre, il quale avendo riconosciuto il figliuolo giovane Alfiere morto, e disteso con l'insegna, piegasi con un ginocchio a terra, ed abbraccia il corpo esangue, per non lasciarlo insepolto ; e ben s'intende la gravezza, e'l peso della cadeti membra mentre il padre nel

sollevarlo di sotto il fianco, alzandosi la spalla, pende il braccio ignudo, e si abbandona la testa su l'altro braccio disteso a terra, ralentante le dita della mano nel ritenere l'insegna. Queste due figure sono collocate avanti nella prima veduta.

Scorrono intanto le truppe a cavallo, che seguono l'Imperadore vittorioso, portando le insegne, e' vesillo risplendente del sacrosanto segno della Croce al suono di lunghe, e di ritorte tube, ch'empiono il Cielo di fausti concetti, tanto che la pittura ci fa sentire la vittoria, ed il trionfo.

Sovrasta Costantino a cavallo presso la riva del Tevere, ed al suo apparire cadono i vinti prostrati da ogni parte, e dalle sponde precipitano nell'aque. Muovesi egli in atto magnanimo, ed augusto, e vibra l'asta fulminante fra'l sangue, e le morti, aprendosi il sentiero. Volge in profilo il volto di grazia divini scintillante, bionda è la barba, cinto il crine di corona di raggi, e tutto eroico è il moto, e' l portamento [112]. Si accresce il pregio al fulgore dell'armi, su'l torace d'oro si diffonde aureo il paludamento il quale sventolando indietro, sembra che aura celestre sopra di lui spiri, e si diffonda. Il generoso destriero al suono delle trombe pare che annitrisca alla vittoria, ed alle palme, e sollevando le zampe avanti, calpesta su l'arena li vivi, e gli estinti.

Tra le abbattute schiere un giovane, armato di corazza il petto, esaminato pende col fianco dalla sponda, ed abbandonando una mano su l'acque, travolge l'altra dietro i capelli, nuotando l'elmo caduto dalla fronte. Un' altro appresso ritenendosi ancora in vita con una gamba su la riva, sospende l'altra in aria, e sbalza dentro l'onda ; nel cadere espone il dosso armato, ed impugnando sopra il capo lo scudo alla difesa con la sinistra, distende la destra col pugnale nel fiume, vicino ad annegarsi.

Ma intento che l'imperadore scorre sopra alla Battaglia, giungono tre Guerrieri a cavallo, e gli annunziano la Vittoria, e 'l Tiranno rovinato dal ponte : il primo di costoro più avanti are che parli, e racconti ; e travolgendo dietro la destra addita Massenzio, che va sotto col cavallo, e si affonda. Al volgersi di costui scopronsi alquanto gli altri due Guerrieri, li quali distendono al pari le mani, e stringono ne' capelli tronche le [113] teste di due prigionii ; mostrando a Costantino vinti, e disfatti i seguaci del Tiranno. Altri più avanti a piedi, od a cavallo persegitando i fuggitivi, li arrestano con una mano al crine, stendendo con l'altra il ferro per troncarli.

Ma più di ogn'altro aspetto viene eccitata la vista allo spettacolo di Massenzio per giusto castigo del Cielo precipitato a morte : si riconosce alla corona, ed al manto, ed in vano cerca trovare scampo su la vicina sponda, sommergendosi il destriero scosso dalla rovina, ed affaticato dal peso. Nel sollevare le zampe avanti per sorgere, abbandona il petto, e' l collo indietro con la testa agitata, ed anelante, affondandosi la groppa, e'l dosso senza riparo ; onde Massenzio disperato, e confuso, sommergendosi anch'egli, nel cadere si rattiene in vano alla briglia, ed al collo del cavallo, e quanto più forte pote l'abbraccia, e lo stringe. Così da spavento preso, e da penoso sdegno apre egli amaramente le labbra, digrigna I denti, aggrava le ciglia, ed increspa la fronte precipitando al fondo. Ma quasi la Vittoria venga dal Cielo promessa a Costantino, muovonsi per l'aria, e su le nubi tre Angelici Guerrieri, che vibrando le spade al castigo, additano Massenzio co' suoi agitato, ed ingojato dall'onde.

Non cessa l'orrore [114] e lo scempio ne' seguaci del Tiranno, li quali senz'aiuto, e riparo seco insieme precipitano a morte. Dietro di lui si abbandona un' armato trasportato dall'onde insieme col cavallo, il quale nel sommergersi, esce appena con la testa dall'acqua, e'l Cavaliero traendo fuori la spalla, con una mano imbraccia la tarda sopra il capo per ripararsi dalla percosse, e distende l'altra, abbandonata la briglia. Più sopra si accresce il confuso tumulto, vedendosi un soldato armato di squamme il dosso, il quel per trovare scapo, entrato in una barca, vien ributtato fuori, e percosso da due altri, che di dentro lo discacciano, ed intanto ch'gli respinge uno di loro, e si ripara dal colpo della spada, viene abbracciato dietro da un' altro mezzo sommerso nel fiume, il quale si attacca alle sue spalle, e seco in giù lo tira tanto, che l'infelice si rattiene appena con la piegatura delle gambe su l'orlo del legno, ed in tal modo

viene agitato da due sventure o di perire percosso dal ferro, ovvero assorbito dall'onde. Più sopra nell'istesso perigli vengono agitati altri in una barca vacillante, e questi si difendono da alcuni Arcieri, che dalla ripa contro di loro scoccano saette, ed in tanto che si riparano con gli scudi, non ben reggendo il piccol legno al moto, ed al peso, si solleva [115] e si affonda. Lungi appariscono tre archi del ponte Milvio, e vi scorrono sopra le vincitrici schiere a piedi, ed a cavallo, vibrando spade, ed aste. La veduta si distende in lontananza tra i colli del Gianicolo, oggi detti di Monte Mario.

Colori Giulio sì grand'opra con tanta felicità del genio, e saper suo sublime, che la condusse più tosto come sua propria, che dispendente dall'ingegno, ed invenzione altrui, attribuendosi comunemente i primi schizzi, e disegni a Raffaello compiti da essi dopo la morte del Maestro (...) <sup>2090</sup>. [116] Conferma ciò un disegno della Battaglia originale di mano di Raffello veduto in Bologna da Andrea Sacchi nel suo passaggio in Lombardia, e da esse commendato, la cui autorità sia valevole a torre la questione. Ma ancorchè si doni l'invenzione a Raffaello, grandissima nondimeno è la gloria di Giulio in avere appropriata quest'opera al suo nome nel condurla mirabilmente da pochi tratti di penna alla più grande imitazione di natura, con sì gran copia di figure, ed in esse tanta varietà di moti, e di passioni, che ben dimostra un'idea superiore ad ogni altra, benchè fecondissima.

Ed al certo che nel rappresentarle in pittura, egli non dipinge, ma se è lecito dire, combatte col pennello, poichè oltre la forza de' combattenti, che in terra, ed in acqua empiono il campo con vivissime [117] espressioni, non possono lodarsi a bastanza l'armi, i fregi, gli antichi ornamenti, e le bellissime forme de' cavali disposti agl'incontri, ed agli assalti. La qual lode si avvanza non solo per le forme loro perfette, ma per vedersi introdotte in questa grande scuola prima di ogn'altro dopo gli Antichi. E se bene il maestro Raffaello, e Giulio, e gli altri suoi discepoli posero grandissimo studio nell'imitare i marmi degli archi, e delle colonne, contuttociò più azione, e più ampio campo si contiene in questa Battaglia, che nell'Antonina, e nella Trajana, ove sono scolpite le guerre, e vittorie di Trajano, et di Antonino.

Onde la presente battaglia resta da paragonarsi solo alla fama di Polignoto, di Apelle, e degli altri Greci più celebri di cui solo rimane il grido. Il che potrà giudicarsi dall'occhio erudito anche di quelli, che dimorano lontani da Roma nelle molte copie trasportate in varie Regioni, e nella comodità delle stampe, ed impressioni di essa Battaglia esposta da Pietro Aquila ne' suoi disegni, ed intagli, e negli altri di Pietro Santi Bartoli, che ha arricchito i Musei co' suoi disegni ancora, ed intagli delle cose antiche. Ma fra le lodi di Giulio, non tralascieremo di avvertire quello, che gli è stato opposto in essa battaglia, qualmente egli l'abbia colorita troppo [118] tinta di nero, ed alquanto aspra ne' dintorni, e come il troppo uso del nero alle sue opere viene imputato. Con tuttociò essendomi più volte trasferito al Palazzo Vaticano con Nicolo Pussino Pittore di perfetto sapere, e giudizio, e perfettamente instrutto nella maniera di Raffaello da lui praticata in tutta la sua vita, nel contemplare la Battaglia, ho da esso udito essergli grata quell'asprezza non disconveniente alla fierezza d'un gran combattimento, ed all'impeto, e furore de' combattenti.

---

<sup>2090</sup> Bellori compile ici les extraits de Vasari relatifs à la fresque.



## Textes de comparaison

### Machiavel, Le récit de la bataille dans *L'Arte della guerra* (1520)

*Luigi :*

« Veramente, signore, io mi immagino in modo questo esercito, che già lo veggo, e ardo d'uno disiderio di vederlo affrontare. E non vorrei, per cosa del mondo, che voi diventassi Fabio Massimo, facendo pensiero di tenere a bada il nimico e differire la giornata, perché io direi peggio di voi che il popolo romano non diceva di quello. »

*Fabrizio :*

« Non dubitate. Non sentite voi l'artiglierie ? Le nostre hanno già tratto, ma poco offeso il nimico ; e i veliti straordinarii escono de' luoghi loro insieme con la cavalleria leggiera, e più sparsi e con maggiore furia e maggior grida che possono, assaltano il nimico ; l'artiglieria del quale ha scarico una volta e ha passato sopra la testa de' nostri fanti senza fare loro offensione alcuna. E perch'ella non possa trarre la seconda volta, vedete i veliti e i cavagli nostri che l'hanno già occupata, e che i nimici, per difenderla, si sono fatti innanzi ; tal che quella degli amici e nimici non può più fare l'ufficio suo.

Vedete con quanta virtù combattono i nostri, e con quanta disciplina, per lo esercizio che ne ha fatto loro fare abito e per la confidenza ch'egli hanno nell'esercito ; il quale vedete che, col suo passo e con le genti d'arme allato, cammina ordinato per appiccarsi con l'avversario. Vedete l'artiglierie nostre che, per dargli luogo e lasciargli lo spazio libero, si sono ritirate per quello spazio donde erano usciti i veliti. Vedete il capitano che gli inanimisce e mostra loro la vittoria certa. Vedete che i veliti ed i cavagli leggieri si sono allargati e ritornati ne' fianchi dell'esercito, per vedere se possono per fianco fare alcuna ingiuria alli avversarii. Ecco che si sono affrontati gli eserciti.

Guardate con quanta virtù egli hanno sostenuto lo impeto de nimici, e con quanto silenzio, e come il capitano comanda agli uomini d'arme che sostengano e non urtino e dall'ordine delle fanterie non si spicchino. Vedete come i nostri cavagli leggieri sono iti a urtare una banda di scoppiettieri nimici che volevano ferire per fianco, e come i cavagli nimici gli hanno soccorsi : tal che, rinvolti tra l'una e l'altra cavalleria, non possono trarre e ritirarsi dietro alle loro battaglie. Vedete con che furia le picche nostre si affrontano, e come i fanti sono già sì propinqui l'uno all'altro, che le picche non si possono più maneggiare ; di modo che, secondo la disciplina imparata da noi, le nostre picche si ritirano a poco a poco tra gli scudi.

Guardate come, in questo tanto, una grossa banda d'uomini d'arme, nimici, hanno spinti gli uomini d'arme nostri dalla parte sinistra, e come i nostri secondo la disciplina, si sono ritirati sotto le picche straordinarie, e con lo aiuto di quelle avendo rifatto testa, hanno ributtati gli avversari e morti buona parte di loro. Intanto tutte le picche ordinarie delle prime battaglie si sono nascose tra gli ordini degli scudi, e lasciata la zuffa agli scudati ; i quali guardate con quanta virtù, sicurtà e ozio ammazzano il nimico.

Non vedete voi quanto, combattendo, gli ordini sono ristretti, che a fatica possono menare le spade ? Guardate con quanta furia i nimici muoiono. Perché, armati con la picca e con la loro spada, inutile l'una per essere troppo lunga, l'altra per trovare il nimico troppo armata, in parte cascano feriti o morti, in parte fuggono. Vedetegli fuggire dal destro canto ; fuggono ancora dal sinistro, ecco che la vittoria è nostra.

Non abbiamo noi vinto una giornata felicissimamente ? Ma con maggiore felicità si vincerebbe, se mi fusse concesso il metterla in atto. E vedete che non è bisognato valersi né del

secondo né del terzo ordine, che gli è bastata la nostra prima fronte a superargli. In questa parte io non ho che dirvi altro, se non risolvere se alcuna dubitazione vi nasce. »

*Luigi :*

« Voi avete con tanta furia vinta questa giornata, che io ne resto tutto ammirato e in tanto stupefatto, che io non credo potere bene esplicare se alcuno dubbio mi resta nell'animo. »



**L'Arioste, Roland Furieux, chant  
XXXIII, I-LVIII : la salle du  
château de Tristan**

I.

Timagora, Parrasio, Polignoto,  
Protogene, Timante, Apollodoro  
Apelle, più di tutti questi noto,  
E Zeusi, e gli altri ch'a quei tempi foro,  
Di quai la faa (ma grado di Cloto,  
Che spinse i corpi e dipoi l'opre loro)  
Sempre starà, fin che si legga e scriva,  
Mercé degli scrittori, al mondo viva :

II.

E quei che furo a' nostri dì, o sono ora,  
Leonardo, Andrea Mantegna, Gian Bellino,  
Duo Dossi, e quel ch'a par scupe e colora,  
Michel, più che mortale, angel divino ;  
Bastiano, Rafal, Tizian, ch'onora  
Non men Cadore, che quei Venezia e  
Urbino ;  
E gli altri di cui tal l'opra si vede  
Qual de la prisca età si legge e crede :

III.

Questi che noi veggian pittori e quelli  
Che già mille e mill'anni in pregio furo,  
Le cose che son state, coi pennelli  
Fatt'hanno, altri su l'asse, altri sul muro.  
Non però udiste antiqui, né novelli  
Vedeste mai dipingere il futuro :  
E pur si sono istorie anco trovate,  
Che sono dipinte inanzi che sian state.

IV.

Ma di saperlo far non si dia vanto  
Pittore antico né pittor moderno ;  
E ceda pur quest'arte al solo incanto,  
Del qual trieman gli spirti de lo 'inferno.  
La sala ch'io dicea ne l'altro canto,  
Merlin col libro, o fosse al lago Averno,  
O fosse sacro alle Nursine grotte,  
Fece far dai demonii in una notte.

V.

Quest'arte, con che I nostri antiqui fenno  
Mirande prove, a nostra etade è estinta.  
Ma ritornando ove aspettar mi denno  
Quei che la sala hanno a veder dipinta  
Dico ch'a uno scudier fu fatto cenno,  
Ch'accese i torchi ; onde la notte, vinta  
Dal gran splendor, si dileguò d'intorno ;  
Né più vi si vetria, se fosse giorno.

VI.

Quel signor dise lor : - Vo' che sappiate,  
Che de le guerre che son qui ritratte,  
Fin al dì d'oggi poche noe son state ;  
E son prima dipinte, che sian fatte.  
Chi l'ha dipinte, ancor l'ha indovinate.  
Quando vittoria avran, quando disfatte  
In Italia saran le genti nostre,  
Potrete qui veder come si mostre.

VII.

Le guerre ch'i Franceschi da far hanno  
Di là da l'Alpe, o bene o mal successe,  
Dal tempo suo fin al millesim'anno,  
Merlin profeta in questa sala messe ;  
Il qual mandato fu dal re britanno  
Al franco re ch'A Marcomir successe :  
E perché lo mandassi, e perché fatto  
Da Merlin fu il lavor, vi dirò a un tratto.

VIII.

Re Fieramonte, che passò primiero  
Con l'esercito franco in Gallia il Reno,  
Poi che quella occupò, faceo pensiero  
Di porre alla superba Italia il freno.  
Faceal perciò, che più 'l romano Impero  
Vedea di giorno in giorno venir meno :  
E per tal causa col britanno Arturo  
Volve far lega ; ch'ambi a un tempo furo.

IX.

Artur, ch'impresa ancor senza consiglio  
Del profeta Merlin non fece mai,  
Di Merlin, dico, del demonio figlio,  
Che del futuro antivedeva assai,  
Per lui seppe, e saper fece il periglio  
A Fieramonte, a che di molti guai  
Porrà sua gente, s'entra ne la terre  
Ch'Apenin parte, e il mare e l'Alpe serra.

X.

Merlin gli fe' veder che quasi tutti  
Gli altri che poi di Francia scettro avranno,  
O di ferro gli eserciti distrutti,  
O di fame o di peste si vedranno ;  
E che brevi allegrezze e lunghi lutti,  
Poco guadagno et infinito danno  
Riporteran d'Italia ; che non lice  
Che 'l Giglio in quel terreno abbia radice.

XI.

Re Fieramonte gli prestò tal fede,  
Ch'altrove disegnò volger l'armata ;  
E Merlin, che così la cosa vde,  
Ch'abbia a venir, come se già sia stata,  
Avere a'prieghi di quel re si crede  
La sala per incanto istoriata,  
Ove dei Franchi ogni futuro gesto,  
Come già stato sia, fa manifesto.

XII.

Acciò chi poi succederà, comprenda  
Che, come ha d'acquistar vittoria e onore,  
Qualor d'Italia la difesa prenda  
Incontra ogn'altro barbaro furore ;  
Così, s'avienn ch'a danneggiarla scenda,  
Per porle il giogo e farsene signore,  
Comprenda, dico, e rendasi ben ceto  
Ch'oltre a quei monti avrà il sepulcro  
aperto. —

XIII.

Così disse ; e menò le donne dove  
Incomincian l'istorie : e Singiberto  
Far lor veder, che per tesor si muove,  
Che gli ha Maurizio imperatore offerto.  
- Ecco che scende dal monte di Giove  
Nel pian da l'Ambra e dal Ticino aperto.  
Vedete Eutar, che non pur l'ha respinto,  
Ma volto in fuga e fracassato e vinto.

XIV.

Vedete Clodoveo, ch'a più di cento  
Mila persone fa passare il monte :  
Vedete il duca là di Benevento,  
Che con numer dispar vien loro a fronte.  
Ecco finge lasciar l'alloggiamento,  
E pon gli aguati : ecco, con morti et onte,  
Al vin lombardo la gente francesca  
Corre, e riman come la lasca all'esca.

XV.

Ecco in Italia Childiberto quanta  
Gente di Francia e capitani invia ;  
Né più che Clodoveo, si gloria e vanta  
Ch'abbia spogliata o vinta Lombardia ;  
Che la spada nel ciel scende con tanta  
Strage de' suoi, che n'è piena ogni via,  
Morti di caldo e di prfluvio d'alvo ;  
Sì che di dieci un non ne torna salvo.-

XVI.

Mostra Pipino, e mostra Carlo appresso,  
Come in Italia un dopo l'altro scenda,  
E v'abbia questo e quel lieto successo,  
Che venuto non v'è perché l'offenda ;  
Ma l'uno, acciò il pastor Stefano oppresso,  
L'altro Adriano, e poi Leon Difenda ;  
L'un doma Aistulfo, e l'altro vince e  
prendre

Il successore, e al papa il suo onor rende.

XVII.

Lor mostra apresso un giovene ipino,  
Che con sua gente par che tutto cuopra  
Da le Fornaci al lito pelestino ;  
E faccia con gran spesa e con lung'opra  
Il ponte a Malamocco, e che vicino  
Giunga a Rialto, e vi combatta sopra.  
Poi fuggir sembra, e che i suoi lasci sotto  
L'acque ; che 'l ponte il vento e 'l mar gli  
han rotto.

XVIII

— Ecco Luigi Borgognon, che scende  
Là dove par che reste vinto e preso,  
E che giurar gli faccia chi lo prende,  
Che più da l'arme sue non sarà offeso.  
Ecco che 'l giuramento vilipende ;  
Ecco di nuovo cade al laccio teso ;  
Ecco vi lascia gli occhi, e come talpe,  
Lo riportano I suoi di qua da l'Alpe.

XIX.

Vedete un Ugo d'Arli far gran fatti,  
E che d'Italia caccia i Berengari ;  
E due o tre volte gli ha rotti e disfatti,  
Or dagli Unni rimessi, or dai Bavari.  
Poi da più forza è stretto di far patti  
Con l'inimico, e non sta in vita guari ;  
Né guari dopo lui vi sta l'erede,  
E 'l regno intero a Berengario cede.

XX.

Vedete un altro Carlo, che a'conforti  
Del buon Pastor foco in Italia ha messo ;  
E in due fiere battaglie ha duo re morti,  
Manfredi prima, e Coradino appresso.  
Poi la sua gente, che con mille torti  
Semba tenere il nuovo regno oppresso,  
Di qua e di là per le città divisa,  
Vedete a un suon di vespstro tutta uccisa. —

XXI.

Lor mostra poi (ma vi pareva intervallo  
Di molti e molti, non ch'anni, ma lustri)  
Scender dai monti un capitano Gallo,  
E romer guerra ai gran Visconti illustri ;  
E con gente francesca a piè e a cavallo  
Par ch' Alessandria intorno cinga e lustri ;  
E che 'l duca il presidio dentro posto,  
E fuor abbia l'aguato un po' discoto ;

XXII.

E la gente di Franci malaccota,  
Tratta con arte ove la rete è tesa,  
Col conte Armeniaco, la cui scorta  
L'avea condotta all'infelice impresa,  
Giaccia per tutta la campagna morta,  
Parte sia tratta in Alessandria presa :  
E di sangue non men che d'acqua grosso,  
Il Tanaro si vede il Po far rosso.

XXIII.

Un, detto de la Marca, e tre Angioini  
Mostra l'un dopo l'altro, e dice : - Questi  
A Brucci, a Dauni, a Marsi, a Salentini  
Vedete come son spesso molesti.  
Ma né de' Franchi val né de' Latini  
Aiuto sì, ch'alcun di lor vi resti :  
Ecco li caccia fuor del regno, quante  
Volte vi vanno, Alfonso e poi Ferrante.

XXIV.

Vedete Carlo ottavo, che discende  
Da l'Alpe, e seco ha il fior di tutta Francia,  
Che passa il Liri et tutto 'l regno prende  
Senza mai stringer spada o abbassar lancia,  
Fuor che lo scoglio ch'a Tifeo si stende  
Su le braccia, sul petto e su la pancia ;  
Che del buon sangue d'Avalo al contrasto  
La virtù trova d'Inico del Vasto. -

XXV.

Il signor de la ròcca, che venìa  
Quest'istoria additando a Bradamante,  
Mostrato che l'ebbe Ischia, disse : - Pria  
Ch'a vedere altro più vi meni avante,  
Io vi dirò quel ch'a me dir solia  
Il bisavolo moi, quandio era infante,  
E quel che similente mi dicea  
Che da suo padre udito anch'esso avea ;

XXVI.

E 'l padre suo da un altro, o padre o fosse  
Avolo, e l'un da l'altro sin a quello  
Ch'a udirlo da quel proprio ritrovosse,  
Che l'imagini fe'senza pennello,  
Che qui vedete bianche, azzurre e rosse :  
Udi che, quando al re mostrò il castello  
Ch'or mostro a voi su quest'altriero  
scoglio,

Gli disse quel ch'a voi riferir voglio.

XXVII.

Udi che gli dicea ch'in in questo loco  
Di quel buon cavallier che lo difende  
Con tanto ardir, che par dispreggi il fuoco  
Che d'ogn'intorno e sino al Faro incende,  
Nascer debbe in quei tempi o dopo poco  
(e ben gli disse l'anno e le calende)

Un cavalliero, a cui sarà secondo  
Ogn'altro che sin qui sia stato al mondo.

XXVIII.

Non fu Niero sì bel, non sì eccellente  
Di forze Achille, e non sì ardito Ulisse,  
Non sì veloce Lada, non prudente  
Nestor, che tanto seppe e tanto visse,  
Non tanto liberal, tanto clemente,  
L'antica fama Cesare descrise ;  
Che verso l'uom ch'in Ischia nascer deve,  
Non abbia ogni lor vanta a restar lieve.

XXIX.

E se si glorìò l'antiqua Creta,  
Quando il nipote in lei nacque di Celò,  
Se Tebe fece Ercole e Bacco lieta,  
Se si vantò dei duo gemelli Delò ;  
Né questa isola avrà da starsi cheta,  
Che non s'esalti e non si leva in cielo,  
Quando nascerà in lei quel gran marchese  
Ch'avrà sì d'ogni grazia il ciel cortese.

XXX.

Merlin gli disse, e replicògli spesso,  
Ch'era serbato a nascere all'etade  
Che più il romano Imperio saria oppresso,  
Acciò per lui tornasse in libertade.  
Ma perché alcuno de' suoi gesti appresso  
Vi mostrerò, prestirli non accade. -  
Così disse ; e tornò all'istoria dove  
Di Carlo si vedean l'inclite prove.

XXXI.

– Ecco (dicea) si pente Ludovico  
D'aver fatto in Italia veni Carlo ;  
Che sol per travagliar l'emulo antico  
Chiamato ve l'avea, non per cacciarlo ;  
E se gli scuopre al ritornar nimico  
Con Veneziani in lega, e vuol pigliarlo.  
Ecco la lancia il re animoso abbassa,  
Apre la strada e, lor mal grado, passa.

XXXIII.

Ma la sua gente ch'a difesa resta  
Del nuovo regno, ha ben contraria sorte ;  
Che Ferrante, con l'opra che gli presta  
Il signor mantuan, torna sì forte,  
Ch'in pochi mesi non ne lascia testa,  
O in terra o in mar, che non sia messa a  
morte :  
Poi per un uom che gli è con fraude  
estinto,  
Non par che senta il gaudio d'aver vinto. «-

XXXIII.

Così dicendo, mostragli il marchese  
Alfonso di Pescara, e dice : - Doppo  
Che costui comparito in mill imprese  
Sarà più risplendent che piropo,  
Ecco qui ne l'insiie che gli ha tese  
Con un trattato doppoi il rio Etiopo,  
Come scannato di saetta cade  
Il miglior cavallier di quella etade. –

XXXIV.

Poi mostra ove il duodecimo Luigi  
Passa con scorta italiana i monti,  
E svelto il Moro, pon la Fiordaligi  
Nel feondo terren già de' Visconti.  
Indi manca sua gente pei vestiggi  
Di Carlo, a far sul Garigliano i ponti ;  
La quale appresso andar rotta e dispersa  
Si vede, e morta e nel fiume summersa.

XXXV.

Vedete in Puglia non minor macello  
De l'esercito franco in fuga volto ;  
E Consalvo Ferrante ispano è quello  
Che due volte alla trappola l'ha colto.  
E come qui turbato, così bello  
Mostra Fortuna al re Luigi il volto  
Nel ricco pian che, fin dove Adria stride,  
Tra l'Apenino e l'Alpe il Po divide. –

XXXVI.

Così dicendo, se stesso riprende  
Che quel ch'avea a dir prima abbia  
lasciato ;  
E torna a dietro, e mostra uno che vende  
Il castel che 'l signor suo gli avea dato ;  
Mostra il perfido Svizzero che prende  
Colui ch'a sua difesa l'ha assoldato :  
Le quai due cose, senza abbassar lancia,  
Han dato la vittoria al re di Francia.

XXXVII.

Poi mostra Cesar Borgia col favore  
Di questo re farsi in Italia grande ;  
Ch'ogni baron di Roma, ogni signore  
Suggietto a lei, par ch'in esilio mande.  
Poi mostra il re che di Bologna fuore  
Leva la Sega, e vi fa entrar le Giande ;  
Poi come volge i Genovesi in fuga,  
Fatti ribelli, e la città suggiuga.

XXXVIII.

- Vedete (dice poi) di gente morta  
Coperta in Giaradada la campagna.  
Par ch'apra ogni cittade al re la porta,  
E che Venezia a pena vi rimagna.  
Vedete come al papa non comporta  
Che, passati i confini di Romagna,  
Modana al duca di Ferrara toglia,  
Né qui se fermi, e 'l resto tor gli voglia :

XXXIX

E fa, all'incontro, a lui Bologna tórre,  
Che v'entra la Bentivola famiglia.  
Vedete il campo de' Francesi porre  
A sacco Brescia, poi che la ripiglia ;  
E qasi a un tempo Felsina soccorre,  
E 'l campo ecclesiastico sgombiglia :  
E l'uno e l'altro poi nei luoghi bassi  
Par si riduca del lito de Chiassi.

XL.

Di qua la Francia, e di là il campo ingrosa  
La gente ispana ; e la battaglia è grande.  
Cader si vede e far la terra rossa  
La gente d'arme in amendua le bande.  
Piena di sangue uman pare ogni fossa ;  
Marte sta in dubbio u' la vittoria mande.  
Per virtù d'un Alfonso al fin se vede  
Che resta il Fanco, e che l'Ismano cede,

XLI.

E che Ravenna saccheggiata resta.  
Si morde il papa per dolor le labbia.  
E fa da' monti, a guisa di tempesta,  
Scendere in fretta una tedesca rabbia,  
Ch'ogni Francese, senza mai fare tetsta,  
Di qua da l'Alpe par che cacciat'abbia,  
E che posto un rampollo abbia del Moro  
Nel giardino onde svelse i Gigli d'oro.

XLII.

Ecco torna il Francese : eccolo rotto  
Da l'infedele Elvezio ch'in suo aiuto  
Con troppo rischio ha il giovane condotto,  
Del quale il padre avea preso e venduto.

Vedete poi l'esercito, che sotto  
La ruota di Fortuna era caduto,  
Creato il novo re, che si prepara  
De l'onta vendicar ch'ebbe a Novara :

XLIII

E con migliore auspizio ecco ritorna.  
Vedete il re Francesco inanzi a tutti,  
Che così rompe a'Svizzeri le corna,  
Che poco resta a non gli aver distrutti :  
Sì che 'l titolo mai più non gli adorna,  
Ch'usurpato s'avran quei villan brutti,  
Che domator de'principi, e difesa  
Si nomeran de la cristiana Chiesa.

XLIV

Ecco, mal grado de la lega, prende  
Milano, e accorda il giovane Sforzesco.  
Ecco Borbon che la città difende  
Pel re di Francia dal furor tedesco.  
Eccovi poi, che mentre altrove attende  
Ad altre magne imprese il re Francesco,  
Né sa quanta superbia e crudeltade  
Usino i suoi, gli è tolta la cittade

XLV.

Ecco un altro Francesco ch'assimiglia  
Di virtù all'avo, e non di nome solo,  
Che, fatto uscirne i Galli, si ripiglia  
Col favor de la Chiesa il patrio suolo.  
Francia anco torna, ma ritien la briglia,  
Né scorre Italia, come suole, a volo ;  
Che 'l bon duca di Mantua sul Ticino  
Le chiude il passo, e le taglia il camino.

XLVI

Federico, ch'ancor non ha la guancia  
De' primi fiori sparsa, si fa degno  
Di gloria eterna, ch'abbia con la lancia,  
Ma più con diligenza e con ingegno,  
Pavia difesa dal furor di Francia,  
E del Leon del mar rotto disegno.  
Vedete duo marchisi, ambi terrore  
Di nostre genti, ambi d'Italia onore ;

XLVII

Ambi d'un sangue, ambi in un nido nati.  
Di quel marchese Alfonso il primo è figlio,  
Il qual tratto dal Negro negli auguati,  
Vedeste il terren far di sé vermiglio.  
Vedete quante volte son cacciati  
D'italia i Franchi pel costui consiglio.  
L'altro di sì benigno e lieto aspetto  
Il Vasto signoreggia, e Alfonso è detto.

XLVIII.

Questo è il buon cavallier, di cui dicea,  
Quando l'isola d'Ischia vi mostrai,  
Che già profetizzando dettto avea  
Merlino a Fieramente cose assai.  
Che diferire a nascere dovea  
Nel tempo che d'aiuto più che mai  
L'afflitta Italia, la Chiesa e l'Impero  
Ontra ai barbari insulti avria isitero.

XLIX

Costui dietro al cugin suo di Pescara  
Con l'auspicio di Prosper Colonnese,  
Vedete come la Bioccoca cara  
Fa parere all'Elvezio e più al Francese.  
Ecco di nuovo Francia si prepara  
Di ristaurar le mal successe imprese :  
Scende il re con un campo in Lombardia,  
Un altro per pigliar Napoli invia.

L.

Ma quella che di noi fa come il vento  
D'arida polve, che l'aggira in volta,  
La leva fin al cielo, e in un momento  
A terra la ricaccia, onde l'ha tolta ;  
Fa ch'intorno a Pavia crede di cento  
Mila persone aver fatto raccolta  
Il re, che mira a quel che di man gli esce,  
Non se la gente sua si scema o cresce.

LI.

Così per colpa de' ministri avari,  
E per bontà del re che se ne fida,  
Sotto l'insegne si raccoglion rari,  
Quando la notte il campo all'arme grida,  
Che si vede assalir dentro ai ripari  
Dal sagace Spagnuol, che con la guida  
Di duo del sangue d'Avalo ardiria  
Farsi nel cielo e ne lo 'nferno via.

LII.

Vedete il meglio de la nobiltade  
Di tutta Francia alla campagna estinto.  
Vedete quante lance e quante spade  
Ha d'ogn'intorno il re animoso cinto ;  
Vedete ch 'l destrier sotto gli cade :  
Né per questo si rende o chiama vinto,  
Ben ch'a lui solo attenda, a lui sol corra  
Lo stuol nimico, e non è chi 'l soccorra.

LIII.

Il re gagliardo si difende a piede,  
E tutto de l'ostil sangue si bagna ::  
Ma virtù al fine a troppa forza cede.  
Ecco il re preso, et eccolo in Ispagna ;  
Et a quel di Pescara da si vede,  
Et a chi mai da lui non si scompagna,  
A quel del Vasto, le prime corone  
Del campo rotto e del gran re prigionie.

LIV.

Rotto a Paia l'un campo, l'altro ch'era,  
Per dar travaglio a Napoli, in  
camino, Restar si vede, come, se la cera  
Gli manca o l'oglio, reto il lumicino.  
Ecco che 'l re ne la prigionie ibera  
Lascia i figliuoli, e torna al suo domìno :  
Ecco fa a un tempo egli in Italia guerra ;  
Ecco altri la fa a lui ne la sua terra.

LV.

Vedete gli omicidi e le rapine  
In ogni parte far Roma dolente ;  
E on incendi e stupri le divine  
E le profane cose ire ugualmente.  
Il campo de la lega le ruine  
Mira d'appresso, e 'l pianto e 'l grido  
sente ;  
E dove ir dovria inanzi, torna indietro,  
E prender lascia il successor di Pietro.

LVI.

Manda Lotrecco il re con nuov squadre,  
Non più per fare in Lombardia l'impresa,  
A perlevar de le mani empie e ladre  
Il capo e l'altre membra de la Chiesa ;  
Che tarda sì che trova al Santo Padre  
Non esser più la libertà contesa.  
Assetia la cittade ove sepolta  
È la sirena, e tutto il regno volta.

LVII.

Ecco l'armata imperïal si scioglie  
Per dar soccorso alla città assediata ;  
Et ecco il Doria che la via le toglie,  
Sin qui a' Francesi sì proprizia stata ;  
Che di febbre gli uccide, e non di lancia,  
Sì che di mille un non ne torna in Francia.  
E l'ha nel mar sommersa, arsa e spezzata.

Ecco Fortuna come cangia voglie,

LVIII.

La sala queste et altre istorie molte,  
Che tutte saria lungo riferire,  
In vari e bei colori avea raccolte ;  
Ch'era ben tal che le potea capire.  
Tornano a rivederle due e tre volte,  
Né par che se ne sappiano partire ;  
E rilegon più volte quel ch'in oro  
Si vedea scritto sotto il bel lavoro

## *Bibliographie*

### **Abréviation dans le manuscrit et les notes :**

DBI : *Dizionario biografico degli Italiani*

EFR : École Française de Rome

EHESS : École des Hautes Études en Sciences Sociales

ENSBA : École Nationale Supérieure des Beaux-Arts

PUF : Presses Universitaires de France

PUFC : Presses Universitaires de Franche-Comté

PUFR : Presses Universitaires François Rabelais

PUP : Publications de l'Université de Provence

PUPS : Presses Universitaires Paris-Sorbonne

PUR : Presses Universitaires de Rennes

### **Sources**

AGRIPPA Camillo, *Trattato di scienza d'arme*, Venise, 1568.

ALBERTI Leon Battista, *De la peinture / De Pictura (1435)*, J.-L. Schefer (éd.), Paris, Macula, 1992.

ALBERTI Leon Battista, *De la peinture*, édition trilingue, T. Golsenne et B. Prévost (éd.), Paris, Seuil, 2004.

ALBERTI Leon Battista, *L'art d'édifier*, P. Caye et F. Choay (éd.), Paris, Seuil, 2004.

ARIOSTO Lodovico (dit L'Arioste), *Roland furieux*, M. Orcel (éd.), Paris, Seuil, 2000.

ARISTOTE, *Poétique*, M. Magnien (éd.), Paris, Librairie générale française, 1990.

ARMENINI Giovanni Battista, *De' Veri precetti della pittura (1587)*, M. Gorreri (éd.), Turin, Einaudi, 1988.

BARDI Girolamo, *Vittoria navale ottenuta dalla Repubblica venetiana contra Othone, figliuolo di Federigo primo imperadore, per la restitutione di Alessandro Terzo, pontefice massimo, venuto a Venezia*, Venise, 1583.

BARDI Girolamo, *Dichiarazione di tutte le istorie che si contengono ne i quadri positi novamente nelle sale dello Scrutinio e del Gran Consiglio del Palagio Ducale della Serenissima Republica di Vinegia*, Venise, 1587.

BELLORI Giovanni Pietro, *Descrizioni delle immagini dipinte da Raffaello d'Urbino nel Vaticano e di quelle alla Farnesina (1695)*, Rome, 1821.

- BETUSSI Giuseppe, *Ragionamento di Giuseppe Betussi sopra il Cathaio, luogo del Illustrissimo Signore Pio Enea Obizzi*, Padoue, 1573.
- BORGHINI Raffaello, *Il riposo, in cui della pittura e della scultura si favella* (1584), M. Rosci (éd.), Milan, Labor, 1967.
- BOSCHINI Marco, *La Carta del navegar pitoresco* (1660), A. Pallucchini (éd.), Venise / Rome, Istituto per la collaborazione culturale, 1966.
- BOTERO Giovanni, *De la raison d'État* (1589-1598), P. Benedettini et R. Descendre (éd.), Paris, Gallimard, 2014.
- CASTIGLIONE Baldassar, *Le livre du courtisan* (1528), A. Pons (éd.), Paris, Flammarion, 1991.
- CATANEO Girolamo, *Tavole brevissime per sapere con prestezza quante file vanno a' formare una giustissima battaglia*, Brescia, 1567.
- CATANEO Girolamo, *Dell'arte militare libri cinque ne' quali si tratta il modo di fortificare, offendere et difendere una fortezza*, Brescia, 1584.
- CELLINI Benvenuto, *Opere*, éd. G. Ferrero, Turin, Utet, 1971.
- CÉSAR Jules, *La guerre des Gaules*, L. A Constans (éd.), Paris, Gallimard, 1981.
- CONTARINI Gianpietro, *Historia delle cose successe dal principio della guerra mossa da Selim ottomano a' Venetiani, descritta non meno particolare che fedelmente da M. Gio. Contarini Venetiano*, Venise, 1572.
- DATI Leonardo, *Trophaeum Anglaricum* (1443), Codex Riccardianus 1207, fol. 47v-58r, Biblioteca Riccardiana, Florence, G. Maurach et C. Echinger-Maurach (éd.), [en ligne] <http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/volltexte/2013/2177>.
- DE GHEYN Jacob, *Maniement d'armes, d'arquebuses, mousquetz et piques en conformité de l'ordre de Mgr. le prince Maurice, prince d'Orange, représenté par figures*, La Haye, 1608.
- DIEDO Girolamo, *Lettera del clarissimo Girolamo Diedo, Nobile Venetiano, (...), nella quale cosi fedelmente che particolarmente, et à pieno si describe la gran Battaglia Navale seguita l'anno MDLXXI a' Curzolari*, Venise, 1588.
- DOLCE Lodovico, *Dialogue de la peinture intitulé l'Arétin*, Paris, Klincksiek, 1996.
- DU CHOUL Guillaume, *Discours sur la castramétation et discipline militaire des romains*, Lyon, 1557.
- DÜRER Albrecht, *Etliche Unterricht zu Befestigung der Stett, Schloss und Flecken*, Nuremberg, 1527.
- ÉRASME, *La formation du prince chrétien*, éd. M. Turchetti, Paris, Classiques Garnier, 2015.
- ÉRASME, *Les adages*, éd. J.-C. Saladin, 4 vol., Paris, Les Belles Lettres, 2011.
- FREY Karl, *Der literarische Nachlass Giorgio Vasaris*, 2 vol., Munich, G. Müller, 1923-1930.
- FRONTIN, *Les stratagèmes*, P. Laederich (éd.), Paris, Economica, 1999.
- GILIO Giovanni Andrea, *Dialogo nel quale si ragiona degli errori e degli abusi de' pittori circa l'istorie* (1564), dans *Trattati d'arte del Cinquecento fra Manierismo e Controriforma*, P. Barocchi (éd.), vol. II, Bari, 1961, p. 1-115.



- GIOVIO Paolo, *Elogi degli uomini illustri*, F. Minonzio (éd.), Turin, Einaudi, 2006.
- GIUSTINIANI Pietro, *Le Historie venetiane del clarissimo S. Pietro Giustiniani, nobile venetiano, di nuovo rivedute et ampliate, nelle quali si contengono tutte le cose notabili, occorse dal principio della foundation della città, fino all'anno MDLXXV*, Venise, 1576.
- GRASSI Giacomo di, *Ordini della militare disciplina, La Ragione di adoperare sicuramente l'arme si da offesa come da difesa*, Venise, 1570.
- Guerre in ottava rima*, R. Busi (éd.), 4 vol., Modène, Panini, 1988-1989.
- GUICCIARDINI Francesco (dit GUICHARDIN), *Avertissements politiques*, LXIV, éd. J.-L. Fournel et J.-C. Zancarini, Paris, Cerf, 1988.
- GUICCIARDINI Francesco (dit GUICHARDIN), *Histoire d'Italie, 1492-1534*, éd. J.-L. Fournel et J.-C. Zancarini (dir.), 2 vol., Paris, Robert Laffont, 1996.
- GUICCIARDINI Francesco (dit GUICHARDIN), *Storie fiorentine*, dans *Opere*, E. Scarano (éd.), Turin, Unione Tipografico-editrice torinese, 1970.
- HOLANDA Francisco de, *De la peinture, dialogues avec Michel-Ange*, S. Matarasso-Gervais (éd. et trad.), Aix-en-Provence, Alinea, 1984.
- HOMÈRE, *Iliade*, P. Mazon (éd.), Paris, Les Belles Lettres 1998 (1937-1938).
- LEMAIRE DE BELGES Jean, *La Légende des Vénitiens (1509)*, A. Schoysman (éd.), Bruxelles, Académie Royale de Belgique, 1999.
- LÉONARD DE VINCI, *Les Carnets de Léonard de Vinci*, E. Maccurdy (éd.), 2 vol., Paris, Gallimard, 1942.
- LÉONARD DE VINCI, *Scritti*, C. Vecce (éd.), Milan, Mursia, 1992.
- LÉONARD DE VINCI, *Traité de la peinture*, A. Chastel (dir.), Paris, Calmann-Lévy, 2003.
- LOMAZZO Giovan Paolo, *Trattato della pittura*, Milan, 1585.
- LORENZI Giambattista, *Monumenti per servire alla storia di Palazzo Ducale di Venezia*, Venise, 1867-1868.
- LUCAIN, *La Pharsale*, A Bourgery et M. Ponchont (éd.), Paris, Belles Lettres, 1926-1929.
- MACHIAVEL Nicolas, *L'Art de la guerre (1521)*, J-Y. Boriaud (éd.), Paris, Perrin, 2011.
- MACHIAVEL Nicolas, *Le Prince (1513)*, éd. bilingue, J.-L. Fournel et J.-C. Zancarini (éd.), Paris, PUF, 2000.
- MACHIAVEL Nicolas, *Opere*, C. Vivanti (éd.), vol. 3, Turin, Einaudi, 2005.
- MAGGI Girolamo et CASTRIOTTO Iacomo, *Della fortificazione delle città, si contiene tutto quello di più importanza que fina ad hora è stato scritto di questa materia*, Venise, 1564.
- MALVASIA Carlo, *Felsina Pittrice, vite de' pittori bolognesi (1678)*, Bologne, Arnaldo Forni, 2004.
- MANCINI Giulio, *Considerazioni sulla pittura*, A. Marucchi (éd.), 2 vol., Rome, Academia dei Lincei, 1956-1957.

MARTINI Francesco di Giorgio, *Trattati di architettura, ingegneria e arte militare*, C. Maltese (éd.), Milan, Il Polifilo, 1967.

MICHIEL Marcantonio, *Notizia di opere di disegno*, J. Morelli (éd.), Bassano, 1800.

PALEOTTI Gabriele, *Discorso intorno alle imagini sacre e profane (1582)*, dans *Trattati d'arte del Cinquecento fra Manierismo e Controriforma*, P. Barocchi (éd.), vol. II, Bari, 1961, p. 117-509.

PALLADIO Andrea, *I commentari di Giulio Cesare con le figure in rame de gli alloggiamenti, de fatti d'arme, delle circonvallationi delle città, et di molte altre cose notabili descritte in essi. Fatte da Andrea Palladio per facilitare a chi legge la cognition dell'historia*, Venise, 1575.

PARUTA Paolo, *Oratione funebre in laude de' morti nella vittoriosa battaglia contra a' Turchi, seguita alle Curzolari l'anno MDLXXI, alli VII d'Ottobre*, Venise, 1572.

PARUTA Paolo, *Storia della guerra di Cipro (1599)*, éd. Sienne, 1827.

PATRIZI Francesco, *Paralleli militari di Francesco Patrizi ne' quali si fa paragone delle Milizie antiche, in tutte le parti loro, con le moderne*, Rome, 1594.

PELLINI Pompeo, *Dell'historia di Perugia de Pompeo Pellini (1664)*, L. Faina (éd.), Bologne, A. Forni, 1968.

PLINE L' ANCIEN, *Histoire naturelle, Livre XXXV, La Peinture*, bilingue J.-M. Croisille (éd.), Paris, Belles Lettres, 2002.

QUINTILIEN, *Institution oratoire*, J. Cousin (éd.), Paris, Les Belles Lettres, 1975-1980.

RIDOLFI Carlo, *Le Maraviglie dell'arte, ovvero Le Vite degli illustri pittori veneti e dello stato (1648)*, D. von Hadeln (éd.), 2 vol., Berlin, 1914-1924.

ROCCA Bernardino, *Imprese, stratagemmi et errori militari*, Venise, 1566.

ROCCA Bernardino, *De' discorsi di guerra del sign. Bernardino Rocca Piacentino, dove s'insegna a capitani et soldati il modo di condurre esserciti, di far fatti d'arme, espugnare & difender città, & altre cose: con gran copie d'esempi antichi et moderni appartenenti all'arte militare*, Venise, 1582.

ROSELLO Lucio, *Il Ritratto del vero governo del prencipe (1552)*, M. Salvetti (éd.), Milan, F. Angeli, 2008.

SABELLICO Marcantonio, *Dell'Historia Vinitiana*, Venise, 1558.

SANSOVINO Francesco, *Venetia, città nobilissima et singolare*, Venise, 1581.

SAVORGNANO Mario, *Arte militare terrestre e maritima secondo la ragione de' piu' valorosi capitani antichi e moderni*, Venise, 1599.

*Scritti d'arte del Cinquecento*, P. Barocchi (éd.), *Scritti d'arte del Cinquecento*, 3 vol., Milan / Naples, Riccardo Ricciardi, 1971-1977.

SIGÜENZA José DE, *Historia primitiva y exacta del Monasterio del Escorial (1603)*, Madrid, Maxtor, 2003.

- TACCOLA Mariano, *L'art de la guerre, Machines et stratagèmes de Taccola, ingénieur de la Renaissance*, fac simulé ms. *De rebus militaribus 1475* (BNF), E. Knobloch (éd.), Paris, Gallimard, 1992.
- TASSO Torquato (dit LE TASSE), *La Jérusalem délivrée*, F. Graziani (éd.), Paris, Flammarion, 1997.
- THUCYDIDE, *La guerre du Péloponnèse*, Paris, Gallimard, 1964.
- TITE-LIVE, *Histoire romaine*, Paris, Flammarion, 1995.
- Trattati d'arte del Cinquecento fra Manierismo e Controriforma*, P. Barocchi (éd.), 3 vol., Bari, Laterza, 1960-1962.
- TRISSINO Giangiorgio, *La Italia liberata da Gotthi*, Rome, 1547.
- VALÈRE MAXIME, *Faits et dits mémorables*, R. Combè (éd.), Paris, Les Belles Lettres, 1997.
- VALLE Battista della, *Vallo libro continente appertinentie a capitani reteneri & fortificare una citta con bastioni, con novi artificii di fuoco aggiunti*, Venise, 1529.
- VALTURIO Roberto, 'De Re militari' : *umanesimo e arte della guerra tra Medioevo e Rinascimento*, 2 vol., vol. 1 fac simulé, Rimini, Guaraldi, 2006.
- VAN MANDER Karel, *Le Livre des peintres*, V. Gérard-Powell (éd.), 2 vol., Paris, Les Belles Lettres, 2002.
- VAN MANDER Karel, *Principe et fondement de l'art noble et libre de la peinture*, J. W. Noldus (éd.), Paris, Les Belles Lettes, 2008.
- VASARI Giorgio, *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori* (1568), dans *Le Opere di Giorgio Vasari*, G. Milanesi (éd.), 9 vol., Florence, Sansoni, 1973.
- VASARI Giorgio, *Les Vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes* (1568), 2 vol., A. Chastel (éd.), Arles, Actes Sud, 2005.
- VASARI Giorgio, *I Ragionamenti di Palazzo Vecchio / Les Entretien du Palazzo Vecchio* (1588), éd. bilingue R. Le Mollé (dir.), Paris, Belles Lettres, 2007.
- VECELLIO Cesare, *De gli habiti antichi e moderni di diverse parti del mondo*, Venise, 1590.
- VÉGÈCE, *L'Arte della guerra romaine*, trad. italienne du *De Re militari* (ou *Epitoma rei militaris*), M. Formisano (éd.), Milan, Rizzoli, 2003.
- VILLEHARDOUIN Geoffroy de, *La conquête de Constantinople*, E. Faral (éd.), Paris, Les Belles Lettres, 1973.
- VIRGILE, *L'Énéide*, M. Rat (éd.), Paris Flammarion, 1965.
- VITRUVÈ, *Les dix livres d'architecture*, A. Dalmas (éd.), Paris, Balland, 1979.

## Études

- ABBAMONTE Giancarlo et al. (dir.), *La battaglia nel Rinascimento meridionale. Moduli narrativi tra parole e immagini*, Rome, Viella, 2011.

- ACIDINI-LUCHINAT Cristina, *Taddeo e Federico Zuccari. Fratelli pittori del Cinquecento*, 2. vol., Milan, Jandi Sapi, 1998-1999.
- ACIDINI-LUCHINAT Cristina, *Michelangelo pittore*, Milan, Motta, 2007.
- ADAMS Nicholas, « L'architettura militare in Italia nella prima metà del Cinquecento », dans *Storia dell'architettura italiana, Il Primo Cinquecento*, A. Bruschi (dir.), Milan, Electa, 2002, p. 546-561.
- AGOSTI Giovanni, « Sui teleri perditi del Maggior Consiglio », *Ricerche di storia dell'arte*, 30. 1987, p. 61-87.
- AGOSTI Giovanni, *Bambaja e il classicismo lombardo*, Turin, Einaudi, 1990.
- AGOSTI Giovanni et FARINELLA Vincenzo, « Calore del marmo. Pratica e tipologia delle deduzioni iconografiche », dans *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, 3 vol., S. Settis (dir.), 1984-1986, vol. 1 *L'uso dei classici*, Turin, Einaudi, 1984, p. 376-440.
- AGUZZI BARBAGLI Danilo, « La difesa dei valori etici nella trattatistica sulla nobiltà del secondo Cinquecento », *Rinascimento*, 29, 1989, p. 377-427.
- AIKIN Roger, « Christian Soldiers in the Sala dei Capitani », *The Sixteenth Century Journal*, XVI.2, 1985, p. 206-227.
- ALAZARD Florence, « Les tempos de l'histoire : à propos des arts dans l'Italie de la Renaissance », *Bulletin de la Société d'Histoire Moderne et Contemporaine*, 49-4 bis, 2002, p. 17-37.
- ALAZARD Florence, *Le lamento dans l'Italie de la Renaissance : « Pleure, belle Italie, jardin du monde »*, Rennes, PUR, 2010.
- ALAZARD Florence, *La bataille oubliée. Agnadel, 1509 : Louis XII contre les Vénitiens*, Rennes, PUR, 2017.
- ALEXANDRE-GRAS Denise, *L'héroïsme chevaleresque dans le 'Roland Amoureux' de Boiardo*, Saint-Etienne, Presses de l'Université de Saint-Etienne, 1988.
- ALLEGRI Ettore et CECCHI Alessandro, *Palazzo Vecchio e i Medici : guida storica*, Florence, SPES, 1980.
- ALLMAND Christopher, *The 'De Re militari' of Vegetius : the Reception, Transmission and Legacy of a Roman Text in the Middle Ages*, Cambridge, Cambridge University Press, 2011.
- ALPERS Svetlana, « Ekphrasis and Aesthetic Attitudes in Vasari's Lives », *Journal of the Courtauld and Warburg Institutes*, 23, 1960, p. 190-215.
- ALPERS Svetlana, *L'art de dépeindre, La peinture hollandaise au XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Gallimard, 1990.
- AMBROGIANI Francesco, « La battaglia del Poggio Imperiale nell'affresco del Palazzo Comunale di Siena », *Miscellanea storica della Valdelsa*, 103, 1997, 1/3, p. 59-80.
- AMES-LEWIS Francis et BEDNAREK Anka (dir.), *Decorum in Renaissance Narrative Art*, Londres, Birbeck College, 1992.
- ANDANTI Andrea (dir.), *La fortuna di Cosimo I. La battaglia di Scannagallo*, cat. exp. Foiano della Chiana 1992, Arezzo, Pan Congressi, 1992.

ANGIOLINI Franco, « Politica, Società e organizzazione militare nel principato mediceo. A proposito di una Memoria di Cosimo I », *Società e storia*, IX, 1986, p. 1-51.

ANGIOLINI Franco, « Les noblesses italiennes à l'époque moderne. Approches et interprétations », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, 45-1, 1998, p. 66-88.

ANGIOLINI Franco, « Le bande medicee tra "ordine" e "disordine" », dans *Corpi armati e ordine pubblico in Italia (XVI-XIX)*, L. Antonielli et C. Donati (dir.), Soveria Mannelli, Rubbettino, 2003, p. 9-48.

ANGLO Sidney, *The Martial Arts of Renaissance Europe*, New Haven, Yale University Press, 2000.

ANGLO Sidney, *L'escrime, la danse et l'art de la guerre : le livre et la représentation du mouvement*, Paris, Bibliothèque Nationale de France, 2011.

ARASSE Daniel, *L'homme en jeu. Les génies de la Renaissance*, Paris, Hazan, 2008 (1978).

ARASSE Daniel, *Le détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris, Flammarion, 1992.

ARASSE Daniel, *Léonard de Vinci, Le rythme du monde*, Paris, Hazan, 2011 (1997).

ARASSE Daniel, *Décors italiens de la Renaissance*, Paris, Hazan, 2009.

ARASSE Daniel et TÖNNESMANN Andreas, *La Renaissance maniériste*, Paris, Gallimard, 1997.

ARFAIOLI Maurizio, *The Black Bands of Giovanni : Infantry and Diplomacy during the Italian Wars, 1526-1528*, Pise, PLUS, 2005.

ARFAIOLI Maurizio, « Alla destra del duca : la figura di Chiappino Vitelli nel contesto degli affreschi vasariani del Salone dei Cinquecento », *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 51, 2007, p. 271-278.

ARFAIOLI Maurizio, « *The Inconsistent Knight* : Iconographic and Military *Maniera* in Vasari's *Battle of Marciano* », *Source*, 30, 2010, p. 37-42.

ARISI Ferdinando (dir.), *Bellum. Battaglia nell'arte tra '600 et '700*, cat. exp. Mondavio, Pesaro, 1994.

ARNOLD Thomas, *Atlas des guerres de la Renaissance, XV<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup> siècles*, Paris, Autrement, 2002.

*L'art de la guerre : la vision des peintres aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles*, actes séminaire École militaire 1997, Centre d'Étude d'Histoire de la Défense, Paris, Addim, 1998.

ASSMANN Jan, « Collective memory and cultural identity », *New German Critique*, 65, 1995, p. 125-133.

AUDOIN-ROUZEAU Stéphane, *Combattre. Une anthropologie historique de la guerre moderne (XIX<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> siècle)*, Paris, Seuil, 2008.

AURELL Martin et GIRBEA Catalina, *L'imaginaire de la parenté dans les romans arthuriens (XII<sup>e</sup>-XIV<sup>e</sup> siècles)*, actes colloque CESCUM Poitiers 2009, Turnhout, Brepols, 2010.

AVILA Ana, « Repercusion de la *Batalla de Cascina* en la pintura española del primer Renacimiento », *Goya*, 187/192, 1985-1986, p. 194-201.

- BADEL Christophe, *La noblesse de l'Empire romain. Les masques et la vertu*, Seyssel, Champ Vallon, 2005.
- BAIOCCHI Angelo, « Paolo Paruta : ideologia e politica nel Cinquecento veneziano », *Studi veneziani XVII-XVIII*, 1975-1976, p. 157-233.
- BALBI DE CARO Silvana (dir.), *I Gonzaga : moneta, arte, storia*, cat. exp. Mantoue Palazzo Té 1995, Milan, Electa, 1995.
- BALDASSARRI Giorgio, « *Ut poesis pictura*. Cicli figurativi nei poemi epici e cavallereschi », dans *La corte e lo spazio. Ferrara estense*, 3 vol., G. Papagno et A. Quondam (dir.), II, Rome, Bulzoni, 1982, p. 605-635.
- BALSAMO Jean (dir.), *Passer les Monts : Français en Italie, l'Italie en France (1494-1525)*, X<sup>e</sup> colloque de la Société française d'étude du Seizième Siècle, Paris, Champion, 1998.
- BAMBACH Carmen, *Drawing and Painting in the Italian Renaissance Workshop : Theory and Practice : 1300-1600*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999.
- BAMBACH Carmen, « The Purchases of Cartoon Paper for Leonard's *Battle of Anghiari* and Michelangelo's *Battle of Cascina* », *I Tatti Studies, Essays in the Renaissance*, vol. 8 (1999), p. 105-133.
- BANU Georges, *Le rideau ou la fêlure du monde*, Paris, Adam Biro, 1997.
- BANU Georges, *L'homme de dos. Peinture, théâtre*, Paris, Adam Biro, 2001.
- BARACCHI GIOVANARDI Orianna (dir.), *Giulio Romano*, actes du colloque Accademia Nazionale Virgiliana di Scienze, Lettere ed Arti, Mantoue, 1989.
- BARBER Richard et BARKER Juliet, *Les tournois*, Paris, Compagnie 12, 1989.
- BARBERIS Walter (dir.), *Storia d'Italia*, 18. *Guerra e pace*, Turin, Einaudi, 2002.
- BARBERIS Walter, *Le armi del Principe : la tradizione militare sabauda*, Turin, Einaudi, 1988.
- BARBERO Alessandro, *La bataille des trois empires. Lépante, 1571*, Paris, Flammarion, 2012.
- BARKER Sheila, « The Drowning Man in Michelangelo's *Battle of Cascina* », *Renaissance now ! The Value of the Renaissance Past in Contemporary Culture*, B. Dooley (dir.), Oxford, Lang, 2014, p. 19-37.
- BARNES Bernardine, *Michelangelo in Print. Reproductions as Response in the Sixteenth Century*, Farnham, Ashgate, 2010.
- BAROCCHI Paola, *Vasari pittore*, Florence, Barbera, 1964.
- BARONI VANNUCCI Alessandra, *Jan Van Der Straet detto Giovanni Stradano, flandrus pictor et inventor*, Florence, Jandi Sapi, 1997.
- BARONI VANNUCCI Alessandra et SELLINK Manfred (dir.), *Stradanus, 1523-1605, Court Artist of the Medici*, cat. exp. Bruges Groeningemuseum 2008-2009, Turnhout, Brepols, 2012.
- BARRETO Joana, « La porte en bronze du Castelnuovo de Naples : naissance de la chronique monumentale », *Histoire de l'Art*, 54. 2004, p. 123-138.
- BARRETO Joana, *La majesté en images. Portraits du pouvoir dans la Naples des Aragon*, Rome, EFR, 2013.

- BARRETO Joana, « La battaglia di Ravenna nelle arti del Cinquecento. Modelli epici per la figurazione di una battaglia contemporanea », dans *1512. La battaglia di Ravenna, l'Italia, l'Europa*, D. Bolognesi (dir.), Ravenne, Longo, 2014, p. 171-212.
- BARRETO Joana, QUARANTA Gabriele et NATIVEL Colette (dir.), *Voir Gaston de Foix (1512-2012). Métamorphoses européennes d'un héros paradoxal*, Paris, PUPS, 2015.
- BASTIEN Jean-Luc, *Le triomphe romain et son utilisation politique à Rome aux trois derniers siècles de la République*, Rome, EFR, 2007.
- BATTISTI Eugenio, *Cicli pittorici. Storie profane*, Milan, Touring Club Italiano, 1981.
- BAXANDALL Michael, *L'œil du Quattrocento. L'usage de la peinture dans l'Italie de la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1985 (1972).
- BAXANDALL Michael, *Les humanistes à la découverte de la composition en peinture, 1340-1450*, Paris, Seuil, 1989 (1971).
- BAYLEY Charles, *War and Society in Renaissance Florence. The 'De militia' of Leonardo Bruni*, Toronto, University of Toronto Press, 1961.
- BEARD Mary, *The Roman Triumph*, Cambridge, Harvard University Press, 2007.
- BEAULIEU Michèle, « Pierre Bontemps et le tombeau de François I<sup>er</sup> », dans *Études d'histoire de l'art offertes à Jacques Thirion*, A. Erlande-Brandebourg et J.-F. Leniaud (dir.), Paris, École des Chartes, 2001, p. 149-162.
- BÉLIME-DROGUET Magali, *Les décors peints du château d'Ancy-le-Franc, v.1550 - v.1630*, Besançon, PUFC, 2016.
- BELLESÌ Sandro et PETRUCCI Francesca (dir.), *L'immortalità di un mito, L'eredità di Michelangelo nelle arti e negli insegnamenti accademici a Firenze dal Cinquecento alla contemporaneità*, cat. exp. Florence, Accademia delle arti del Disegno 2014, Florence, Edifir, 2014.
- BELLUZZI Amedeo, *Palazzo Te a Mantova*, Modène, Panini, 1998.
- BELTRAMINI Guido (dir.), *Andrea Palladio e l'architettura della battaglia*, Venise, Marsilio, 2009.
- BELTRAMINI Guido et TURA Adolfo (dir.), *Orlando Furioso '500 anni. Cosa vedeva Ariosto quando chiudeva gli occhi*, cat. exp. Ferrare Palazzo dei Diamanti 2016-2017, Ferrare, Fondazione Ferrara Arte, 2016.
- BENEDICT Philip, *Graphic History, The 'Wars, Massacres and Troubles' of Tortorel and Perissin*, Genève, Droz, 2007 (trad. partielle *Le regard saisit l'histoire. 'Les Guerres, massacres et troubles' de Tortorel et Périssin*, Genève, Droz, 2012).
- BENZONI Gino (dir.), *Il Mediterraneo nella seconda metà del '500 alla luce di Lepanto*, actes colloque Venise 1971, Florence, Olschki, 1974.
- BERNARD-PRADELLE Laurence et LECHEVALIER Claire, *Traduire les Anciens en Europe du Quattrocento à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle : d'une renaissance à une révolution ?*, Paris, PUPS, 2012.
- BERTELLI Sergio, RUBINSTEIN Nicolai et SMYTH Craig (dir.), *Florence and Venice, Comparaisons and Relations*, Florence, La Nuova Italia, 1979.

- BERTINI Giuseppe, « I ritratti al naturale nella *Sala dei Fasti* di Caprarola », *Bulletin de l'Institut Historique belge de Rome*, LXIII, 1993, p. 33-77.
- BERTOCCI Stefano et LUCCHESI Laura, *Villa Arrivabene, Affreschi di città, fortezze e condottieri in una villa fiorentina*, Florence, Edizioni della Meridiana, 2001.
- BERTRAND DORLÉAC Laurence (dir.), *Les désastres de la guerre, 1800-2014*, cat. exp. Louvre - Lens 2014, Paris, Somogy, 2014.
- BERZAGHI Renato, « Guglielmo Gonzaga », dans *Pittura a Mantova dal Romanico al Settecento*, M. Gregori et U. Bazzotti (dir.), Milan, Cassa di Risparmio delle province lombarde, 1989, p. 37-42.
- BIET Christian, « Distance critique. Jean des Bandes Noires, Roland et Ermanno Olmi », dans *Langages, politique, histoire : avec Jean-Claude Zancarini*, R. Descendre et J.-L. Fournel (dir.), Lyon, ENS éditions, 2015, p. 383-393.
- BIZZOCCHI Roberto, « La culture généalogique dans l'Italie du XVI<sup>e</sup> siècle », *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, 46. 4, 1991, p. 789-805.
- BIZZOCCHI Roberto, *Généalogies fabuleuses : inventer et faire croire dans l'Europe moderne*, Paris, Éditions rue d'Ulm, 2010.
- BLACK Jeremy, *A Military Revolution ? Military Change and European Society 1550-1800*, Basingstoke, Macmillan, 1991.
- BLOCKMANS Wim et GENET Jean-Philippe (dir.), *Les origines de l'État moderne en Europe, XIII<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> s.*, 7 vol., Paris, PUF, 1996-2001.
- BLOEDÉ James, *Paolo Uccello et la représentation du mouvement. Regards sur La Bataille de San Romano*, Paris, ENSBA, 2005 (1996).
- BLUNT Anthony, *La théorie des arts en Italie, 1450-1600*, Paris, Gallimard, 1966.
- BOCCIA Lionello (dir.), *Dizionari terminologici, 2. Armi difensive dal Medioevo all'Età moderna*, Florence, Centro Di, 1982.
- BÖCK Angela, *Die Sala Regia im Vatikan als Beispiel der Selbstdarstellung des Papsttums in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts*, Hildesheim, Olms, 1997.
- BODART Diane, « Le reflet et l'éclat. Jeux de l'envers dans la peinture vénitienne du XVI<sup>e</sup> siècle », dans *Titien, Tintoret, Véronèse, Rivalités à Venise*, cat. exp. Louvre 2009-2010, J. Habert et V. Delieuvin (dir.), Paris, Hazan, 2009, p. 216-259.
- BODART Diane, *Portraits du pouvoir sous les Habsbourg d'Espagne*, Paris, CTHS, 2011.
- BODON Giulio, *Heroum imagines, la sala dei giganti a Padova, un monumento della tradizione classica e della cultura antiquaria*, Venice, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, 2009.
- BOILLET Danielle et LUCAS Corinne (dir.), *L'actualité et sa mise en écriture dans l'Italie des XV<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècles*, colloque Paris 2002, Paris, Université Paris III Sorbonne Nouvelle, 2005.
- BOILLET Danielle et PIÉJUS Marie-Françoise (dir.), *Les guerres d'Italie : histoire, pratiques, représentations*, vol. 25 CIRRI, Paris, Université Paris III Sorbonne Nouvelle, 2002.
- BOIS Jean-Pierre, *Les guerres en Europe 1494-1792*, Paris, Belin, 2003 (1993).



- BOLOGNESI Dante (dir.), *1512. La battaglia di Ravenna, l'Italia, l'Europa*, actes colloque Ravenne 2012, Ravenne, Longo, 2014.
- BOLTANSKI Ariane, LAGADEC Yann et MERCIER Franck (dir.), *La bataille. Du fait d'armes au combat idéologique, XI<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> siècle*, actes colloque Rennes 2012, Rennes, PUR, 2015.
- BOLZONI Lina, *La chambre de la mémoire : modèles littéraires et iconographiques à l'âge de l'imprimerie*, Genève, Droz, 1995.
- BOLZONI Lina, « *O maledetto, o abominoso ordigno* : la rappresentazione della guerra nel poema epico-cavalleresco », dans *Storia d'Italia. Annali 18. Guerra e pace*, W. Barberis (dir.), Turin, Einaudi, 2002, p. 201-250.
- BONFAIT Olivier, « Le Brun et le grand format », dans *Charles Le Brun (1619-1690)*, cat. exp. Louvre-Lens 2016, B. Gady et N. Milovanovic (dir.), Lens / Paris, Musée du Louvre – Lens / Liénard, 2016, p. 35-44.
- BONICOLI Louis-Gabriel, *Jules César à la conquête des éditions parisiennes et vénitiennes, 1485-1541*, Nanterre, Presses Universitaires de Paris Ouest, 2014.
- BONORA Elena, *Aspettando l'imperatore. Principi italiani tra il papa e Carlo V*, Turin, Einaudi, 2014.
- BORGO Francesca, « The Impetus of Battle. Visualizing Antagonism in Leonardo », dans *Leonardo da Vinci on Nature. Knowledge and Representation*, actes colloque Kunsthistorisches Institut in Florenz 2013, F. Frosini et A. Nova (dir.), Venise, Marsilio, 2015, p. 221-242.
- BORGO Francesca, « Il *Furioso* e l'arte della battaglia : Ariosto immagina la guerra », dans *Orlando Furioso '500 anni. Cosa vedeva Ariosto quando chiudeva gli occhi*, cat. exp. Ferrare Palazzo dei Diamanti 2016-2017, G. Beltramini et A. Tura (dir.), Ferrare, Fondazione Ferrara Arte, 2016, p. 256-265.
- BORGO Francesca, *Battle and Representation in Cinquecento Art and Theory*, PhD. Harvard, 2017, inédit.
- BORIAUD Jean-Yves, « Machiavel et l'humanisme militaire », *Revue des Deux Mondes*, « Dans la guerre », mars 2011, p. 87-94.
- BORSI Franco et Stefano, *Paolo Uccello*, Paris, Hazan, 2004 (1992).
- BOOSCHLOO Anton, « Il fregio dipinto nei palazzi Romani del Rinascimento : forma e funzione », *Mededelingen van het Nederlands Instituut te Rome*, 8, 1981, p. 129-141.
- BOSCHLOO Anton, « The Representation of History in Artistic Theory in the Early Modern Period », dans *Recreating Ancient History*, K. Enenkel, J. de Jong et J. De Landtsheer (dir.), Leyde, Brill, 2001, p. 1-25.
- BOTTI Ferruccio, « Sur la pensée navale italienne au XVI<sup>e</sup> siècle », dans *L'évolution de la pensée navale*, H. Couteau-Bégarie (dir.), vol. 8, Paris, Institut de stratégie comparée, 2007, p. 17-50.
- BOUCHERON Patrick, *Léonard et Machiavel*, Lagrasse, Verdier, 2008.
- BOUCHERON Patrick, *Conjurer la peur, Sienne 1338. Essai sur la force politique des images*, Paris, Seuil, 2013.

- BOUCHERON Patrick, *De l'éloquence architecturale*, Paris, Éditions B2, 2014.
- BOUTIER Jean, LANDI Sandro et ROUCHON Olivier (dir.), *Florence et la Toscane (XIV<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> siècles) : les dynamiques d'un État italien*, Rennes, PUR, 2004.
- BOURNE Molly, *Francesco II Gonzaga : the Soldier-Prince as Patron*, Rome, Bulzoni, 2008.
- BRANDON Laura, *Art and War*, Londres, Tauris, 2007.
- BRASSAT Wolfgang, *Tapisseries und Politik : Funktionen, Kontexte und Rezeption eines repräsentativen Mediums*, Berlin, Mann, 1992.
- BRASSAT Wolfgang, *Das Historienbild im Zeitalter der Eloquenz : von Raffael bis Le Brun*, Berlin, Akademie Verlag, 2003.
- BRAUDEL Fernand, *La Méditerranée et le monde méditerranéen à l'époque de Philippe II*, 2 vol., Paris, Armand Colin, 1976.
- BREDEKAMP Horst, *Stratégies visuelles de Thomas Hobbes. Le Léviathan, archétype de l'État moderne. Illustration des œuvres et portraits*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2003.
- BRINK Claudia, *Arte et Marte : Kriegskunst und Kunstliebe im Herrscherbild des 15. und 16. Jahrhunderts*, Munich, Deutscher Kunstverlag, 2000.
- BRIOIST Pascal, *Les mathématiques et la guerre en France, en Italie, en Espagne et en Angleterre au XVI<sup>e</sup> siècle*, mémoire d'HDR, 4 vol., université de Tours, 2009.
- BRIOIST Pascal, *Léonard, homme de guerre*, Paris, Alma, 2013.
- BRIOIST Pascal, « Les sciences et la guerre à la Renaissance », dans *Histoire des sciences et des savoirs*, D. Pestre (dir.), 3 vol, 1. *De la Renaissance aux Lumières*, S. Van Damme (dir.), Paris, Seuil, 2015, p. 110-131.
- BRIOIST Pascal, DRÉVILLON Hervé et SERNA Pierre, *Croiser le fer. Violence et culture de l'épée dans la France moderne (XVI<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècle)*, Seyssel, Champ Vallon, 2002.
- BRIZZI Giovanni, *Il guerriero, l'oplita, il legionario. Gli eserciti nel mondo antico*, Bologne, Il Mulino, 2002.
- BROGINI Anne, *Malte, frontière de Chrétienté (1530-1670)*, Rome, EFR, 2006.
- BROGINI Anne, *1565. Malte dans la tourmente*, Paris, Bouchène, 2011.
- BROWN Jonathan, *La Sala de Batallas de El Escorial : la obra de arte como artefacto cultural*, Salamanque, Universidad de Salamanca, 1998.
- BRUCKNER Donald, CHWAST Seymour et HELLER Steven, *Art Against War, 400 Years of Protest in Art*, New York, Abbeville Press, 1984.
- BRUGNOLO MELONCELLI Katia, *Battista Zelotti*, Milan, Berenice, 1992.
- BRUNELLI Giampiero, *Soldati del papa. Politica militare e nobiltà nello stato della Chiesa (1560-1644)*, Rome, Carocci, 2003.
- BRUSCAGLI Roberto, « L'ecfrasi dynastique nel poema eroico del Rinascimento », dans *Ecfrasi : modelli et esempi fra Medioevo e Rinascimento*, G. Venturi et M. Farnetti (dir.), 2 vol., Rome, Bulzoni, 2004, vol. 1, p. 269-292.

- BURCKARDT Jacob, *La civilisation de la Renaissance en Italie*, Paris, Bartillat, 2012.
- BURIONI Matteo, « Der Fürst als Architekt. Eine Relektüre von Giorgio Vasaris Bildnis Cosimos I », dans *Die Kunst der Mächtigen und die Macht der Kunst : Untersuchungen zu Mäzenatentum und Kulturpatronage*, U. Oevermann, J. Süßmann, C. Tauber (dir.), Berlin, Akademie Verlag, 2007, p. 105-126.
- BURY Michael, *The Print in Italy, 1550-1620*, Londres, British Museum, 2001.
- BUSTAMANTE GARCÍA Agustín, « Hechos y hazañas. Representaciones históricas del siglo XVI », *El modelo italiano en las artes plásticas de la Península Ibérica durante el Renacimiento*, M.J. Redondo Cantera (dir.), Universidad de Valladolid, Valladolid, 2004, p. 99-130.
- BUSTAMANTE GARCÍA Agustín, « De las guerras con Francia. Italia y San Quintín (I) et (II) », *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, (I.) 2009.21, p. 47-68 et (II.) 2011.23, p. 47-84.
- BUTTAY-JUTIER Florence, *Fortuna. Usages politiques d'une allégorie morale à la Renaissance*, Paris, PUPS, 2008.
- BUTTERS Humfrey, *Governors and Government in Early Sixteenth-Century Florence, 1502-1519*, Oxford, Clarendon Press, 1985.
- BÜTTNER Frank, « Das Thema der *Konstantinschlacht* Piero della Francescas », *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 36, 1992, 1-2, p. 23-39.
- CAGLIOTI Francesco, *Donatello e i Medici : storia del David e della Giuditta*, 2 vol., Florence, Olschki, 2000.
- CAGLIOTI Francesco, « Nouveautés sur la *Bataille de San Romano* de Paolo Uccello », *Revue du Louvre*, LI, oct-dec 2001, p. 37-54.
- CAMPANA Carlo et VIALLOM Marie, « Les célébrations de la victoire de Lépante », dans *La fête au XVI<sup>e</sup> siècle*, colloque Puy-en-Velay, M. Viallon (dir.), Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2003, p. 55-78.
- CAMPBELL Thomas (dir.), *Tapestry in the Renaissance, Art and Magnificence*, cat. exp. New York Metropolitan Museum 2002, New York, MET, 2002.
- CAMPOS Y FERNÁNDEZ DE SEVILLA Javier, « Los frescos de la Sala de Batallas », dans *El Monasterio del Escorial y la pintura*, colloque Escorial 2001, J. Campos y Fernández de Sevilla (dir.), San Lorenzo del Escorial, EDES, 2001, p. 165-209.
- CANNATÀ Roberto, *Cola dell'Amatrice*, Florence, Cantini, 1991.
- CANOVA Andrea et VECCHI GALLI Paola (dir.), *Boiardo, Ariosto e i libri di battaglia*, actes colloque Scandiano -Reggio Emilia - Bologne 2005, Novare, Interlinea, 2007.
- CANTAGALLI Roberto, *La guerra di Siena, 1552-1559*, Sienne, Accademia Senese degli Intronati, 1962.
- CAPPONI Niccolò, *Victory of the West : the Story of the Battle of Lepanto*, Londres, Macmillan, 2008.
- CAPPONI Niccolò, *La battaglia di Anghiari : il giorno che salvò il Rinascimento*, Milan, Il saggiatore, 2011.

- CARAMANNA Claudia, « La precoce diffusione delle opere dei Bassano in Francia », *Studiolo*, 10, 2013, p. 228-241.
- CARDINI Franco, *La culture de la guerre, X<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Gallimard, 1992.
- CARL Horst et PLANERT Ute (dir.), *Militärische Erinnerungskulturen vom 14. bis zum 19. Jahrhundert : Träger - Medien – Deutungskonkurrenzen*, Göttingen, V&R Unipress, 2012.
- CARLUCCI Robert, *The Visual Arts in the Government of Piero Soderini during the Florentine Republic*, PhD. inédit, Columbia University, New York, 1994.
- CARRARA Mercedes, « Vasari e il suo messaggio politico nel salone del Cinquecento », *Antichità viva*, 18, 1979, p. 2-9.
- CASADEI Alberto, *La strategia delle varianti. Le correzioni storiche del terzo 'Furioso'*, Lucques, Pacini Fazzi, 1988.
- CASINI Tommaso, *Ritratti parlanti, Collezionismo e biografie illustrate nei secoli XVI e XVII*, Florence, Edifir, 2004.
- CASSEGRAIN Guillaume, *Tintoret*, Paris, Hazan, 2010.
- CATALUCCI Valentina et CIPPARRONE Anna, « La decorazione del piano nobile di Palazzo Ricci-Sacchetti a Roma », *Ricerche di storia dell'arte*, 91-92, « Reverse engineering. Un nuovo approccio allo studio dei grandi cicli rinascimentali », A. Passignat et A. Pinelli (dir.), 2007, p. 93-105.
- CECCHI Alessandro, « Niccolò Macchiavelli o Marcello Virgilio Adriani ? Sul programma e l'assetto compositivo delle *battaglie* di Leonardo e di Michelangelo per la Sala del Consiglio Maggiore in Palazzo Vecchio », *Prospettiva*, 83-84, 1996 (1997), p. 102-115
- CECCHI Alessandro (dir.), *Giorgio Vasari, disegnatore e pittore*, cat. exp. Arezzo Galleria Comunale 2011, Milan, Skira, 2011.
- CEDERLÖF Ölle, «The Battle Painting as a Historical Source. An Inquiry into the Principles », *Revue Internationale d'Histoire militaire*, 1967, 26, p. 119-145.
- CHALINE Olivier, *La bataille de la Montagne Blanche (8 novembre 1620). Un mystique chez les guerriers*, Paris, Noesis, 1999.
- CHAMAYOU Grégoire, *Théorie du drone*, Le Kremlin-Bicêtre, La Fabrique, 2013.
- CHAMBERS David, *Popes, Cardinals and War : the Military Church in Renaissance and Early Modern Europe*, Londres, Tauris, 2006.
- CHAPLAIN Caroline, « Le cycle peint du Grand Siège de Malte au château de La Cassagne ou l'émergence d'un modèle iconographique », *Cahiers de la Méditerranée* [en ligne], 83, 2011, *Guerres et guerriers dans l'iconographie et les arts plastiques*, p. 51-60,.
- CHASTEL André, *Chronique de la peinture italienne à la Renaissance 1280-1580*, Paris, Office du Livre, 1983.
- CHASTEL André, *Le sac de Rome*, Paris, Gallimard, 1984.
- CHAUDUN Nicolas, *La majesté des centaures, Le portrait équestre dans la peinture occidentale*, Arles, Actes Sud, 2006.
- CHECA CREMADES Fernando, *Felipe II mecenas*, Madrid, Nerea, 1992.

- CHECA CREMADES Fernando, *Carlos V, a caballo, en Mühlberg de Tiziano*, Madrid, Tf Editores, 2001.
- CHIARINI Marco (dir.), *Battaglie, dipinti dal XVII al XIX secolo delle Gallerie fiorentine*, cat. exp. Florence Galleria Palatina 1989, Florence, Centro Di, 1989.
- CHITTOLINI Giorgio, « Il privato, il pubblico, lo Stato », dans *Origini dello stato, processi di formazione statale in Italia fra medioevo ed età moderna*, G. Chittolini, A. Molho et P. Schiera (dir.), Bologne, Il Mulino, 1994, p. 553-589.
- CLOULAS Ivan, *Charles VIII et le mirage italien*, Paris, Albin Michel, 1986.
- COCHRANE Eric, *Historians and Historiography in Renaissance Italy*, Chicago, Chicago University Press, 1981.
- COHEN Charles, *The Art of Giovanni Antonio Pordenone*, 2 vol., Cambridge, Cambridge University Press, 1996.
- COLE Michael, *Leonardo, Michelangelo and the Art of the Figure*, New Haven, Yale University Press, 2014.
- COLIVA Anna (dir.), *Raffaello : da Firenze a Roma*, cat. exp. Rome, galerie Borghese 2006, Milan, Skira, 2006.
- COLSON Bruno, *L'art de la guerre de Machiavel à Clausewitz, dans les collections de la bibliothèque universitaire Moretus Plantin*, Namur, Bibliothèque universitaire Moretus Plantin, 1999.
- COLSON Bruno et COUTEAU-BÉGARIE Hervé (dir.), *Pensée stratégique et humanisme. De la tactique des Anciens à l'éthique de la stratégie*, colloque Namur 1999, Paris, Economica, 2000.
- COLUCCI Isabella, « Tommaso Laureti negli affreschi della Sala dei Capitani in Campidoglio », *Ricerche di storia dell'arte*, 91/92. 2007, p. 106-114.
- CONCINA Ennio, *La macchina territoriale : la progettazione della difesa nel Cinquecento veneto*, Rome, Laterza, 1983.
- CONCINA Ennio, *Navis. Umanesimo sul mare, 1470-1740*, Turin, Einaudi, 1990.
- CONCINA Ennio, *L'Arsenale della Repubblica di Venezia*, Milan, Electa, 2006.
- CONCINA Ennio et MOLTENI Elisabetta, *La fabbrica della fortezza : l'architettura militare di Venezia*, Vérone, Banca popolare di Verona, 2001.
- CONFORTI Claudia (dir.), *La Rocca dei Rossi a San Secondo Parmense, un cantiere della grande decorazione bolognese del Cinquecento*, Parme, PPS, 1995.
- CONSIGLI VALENTE Patrizia (dir.), *La battaglia nella pittura del XVII e XVIII secolo*, Parme, Banca Emiliana, 1986.
- CONTAMINE Philippe, *La guerre au Moyen Age*, Paris, PUF, 1980.
- CONTAMINE Philippe (dir.), *Guerre et concurrence entre les États européens du XIV<sup>e</sup> au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, PUF, 1998.
- CONTAMINE Philippe, « L'art de la guerre à la fin du Moyen Âge et à la Renaissance : maîtrise et représentation de l'espace », dans *Krieg und Frieden im Übergang vom Mittelalter zur*

- Neuzeit. Theorie. Praxis, Bilder*, H. Duchhardt et P. Veit (dir.), Mayence, Philipp von Zabern, 2000, p. 35-52.
- CONTI Graziella, *Panoplie e trofei a Genova : un motiva antico per una lingua nuova*, Gênes, Erga, 1995.
- CORBIN Alain, COURTINE Jean-Jacques et VIGARELLO Georges (dir.), *Histoire de la virilité*, vol. 1, *L'Invention de la virilité. De l'Antiquité au Lumières*, Paris, Seuil, 2011.
- CORDELLIER Dominique et PY Bernadette (dir.), *Raphaël, autour des dessins du Louvre*, cat. exp. Rome Villa Médicis 1992, Paris, RMN, 1992.
- CORNETTE Joël, *Le roi de guerre, Essai sur la souveraineté dans la France du Grand Siècle*, Paris, Payot, 2010 (1993).
- CORNETTE Joël, « La révolution militaire et l'État moderne », *Revue d'Histoire Moderne et Contemporaine*, 41, 1994, p. 696-709.
- CORNINI Guido (dir.), *Raffaello nell'appartamento di Giulio II e Leone X*, Milan, Electa, 1993.
- CORVISIER André, *La guerre. Essais historiques*, Paris, Perrin, 1995.
- COTRONEO Girolamo, *I trattatisti dell'ars historica*, Naples, Gianini, 1971.
- COUSINIÉ Frédéric (dir.), *Daniel Arasse, historien de l'art*, actes colloque Paris 2006, INHA-Éditions des cendres, 2010.
- COUTAU-BÉGARIE Hervé, « L'émergence d'une pensée navale en Europe au XVI<sup>e</sup> siècle et au début du XVII<sup>e</sup> siècle », dans *L'évolution de la pensée navale*, H. Coutau-Bégarie (dir.), vol. 4, Paris, Institut de stratégie comparée, 1994, p. 13-35.
- COVINI Maria Nadia, « Liens politiques et militaires dans le système des États italiens (XIII<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup> siècle) », dans *Guerre et concurrence entre les États européens du XIV<sup>e</sup> au XVIII<sup>e</sup> siècle*, P. Contamine (dir.), Paris, PUF, 1998, p. 9-42.
- COX-REARICK Janet, *Dynasty and Destiny in Medici Art, Pontormo, Leo X, and the two Cosimos*, Princeton, Princeton University Press, 1984.
- COZZI Gaetano, « Cultura politica e religione nella pubblica storiografia veneziana del Cinquecento », *Bolletino dell'Istituto di storia della societa e dello stato veneziano*, V-VI, 1963-1964, p. 215-294.
- CROUY CHANEL Emmanuel de, *Canon médiévaux : puissance du feu*, Paris, Rempart, 2010.
- CROUZET Denis, *Les guerriers de Dieu : la violence au temps des troubles de religion (vers 1525- vers 1610)*, Seyssel, Champ Vallon, 1990.
- CROUZET-PAVAN Élisabeth, *Venise triomphante, Les horizons d'un mythe*, Paris, Albin Michel, 1999.
- CROUZET-PAVAN Élisabeth et MAIRE VIGUEUR Jean-Claude (dir.), *L'art au service du prince, paradigme italien, expériences européennes, (1250-1500)*, colloque Paris 2013, Rome, Viella, 2015.
- Culture et idéologie dans la genèse de l'Etat moderne*, actes table ronde École Française de Rome 1984, Rome, EFR, 1985.

CUNEO Pia, *Art and Politics in Early Modern Germany : Jörg Breu the Elder and the Fashioning of Political Identity, ca. 1475-1536*, Leyde, Brill, 1998.

CUNEO Pia (dir.), *Artful Armies, Beautiful Battles. Art and Warfare in Early Modern Europe*, Leyde, Brill, 2002.

D'AMICO Juan, « Le récit prédictif : procédé de célébration et mise en écriture de l'actualité », dans *L'actualité et sa mise en écriture, dans l'Italie des XV<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup> siècles*, actes colloque Paris 2002, D. Boillet et C. Lucas Fiorato (dir.), Paris, Université Paris III Sorbonne Nouvelle, 2005, p. 235-250.

DAGEN Philippe, *Le silence des peintres : les artistes face à la Grande Guerre*, Paris, Hazan, 2012 (1996).

DALLI REGOLI Gigetta, « Leonardo e Michelangelo. Il tema della battaglia agli inizi del Cinquecento », *Achademia Leonardi Vinci*, 7, 1994 (1995), p. 98-106.

DANESI SQUARZINA Silvia, « Gli affreschi dell'appartamento Riario nell'episcopio di Ostia antica », dans *Baldassare Peruzzi 1481-1536*, actes colloque Vicence 2001, C. Frommel (dir.), Venise, Marsilio, 2005, p. 169-180.

DE GRUYSE Piet, « *The Exercise of Arms* by Jacques (Jacob) De Gheyn : a printed legend », *L'arte dell'incisione e l'arte militare al tempo di Raimondi Montecuccoli (1609-1680)*, E. Fregni et M. Scalini (dir.), colloque Modène 2009, Modène, Artestampa, 2011, p. 24-39.

DE MARCHI Andrea, « Manciola e altro : note sulla pittura di battaglia », *Paragone Arte*, 50, 1999 (2000), p. 25-40.

DE MARTINO Federico, *Anastasio Fontebuoni (1571-1626)*, Rome, Quasar, 2006.

DE VECCHI Pierluigi, *Raphaël*, Paris, Citadelles et Mazenod, 2002.

DE VECCHI Pierluigi et VERGANI Graziano Alfredo (dir.), *La raffigurazione della storia nella pittura italiana*, Milan, Silvana, 2004.

DE VITA Carlo (dir.), *Dizionario terminologico. 3. Armi bianche dal Medioevo all'Età moderna*, Florence, Centro Di, 1983.

DEFERT Daniel, « Un genre ethnographique profane au XVI<sup>e</sup> siècle : les livres d'habits (Essai d'ethno-iconographie) », dans *Histoires de l'anthropologie XVI<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> siècles*, colloque Sèvres 1981, B. Rupp-Eisenreich (dir.), Paris, Klincksieck, 1984, p. 25-41.

DEL LUCCHESI Filippo, FROSINI Fabio et MORFINO Vittoria (dir.), *The Radical Machiavelli : Politics, Philosophy and Language*, Leyde, Brill, 2015.

DEL NEGRO Piero, « La storia militare dell'Italia moderna nello specchio della storiografia del Novecento », *Cheiron*, 1995, p. 11-33.

DEL NEGRO Piero, « Una lingua per la guerra : il Rinascimento militare italiano », dans *Storia d'Italia. Annali 18. Guerra e pace*, W. Barberis (dir.), Turin, Einaudi, 2002, p. 299-336.

DEL TREPPO Mario (dir.), *Condottieri e uomini d'arme nell'Italia del Rinascimento*, Naples, Liguori, 2002.

DELAPLANCHE Jérôme, *Joseph Parrocel (1646-1704). La nostalgie de l'héroïsme*, Paris, Arthéna, 2006.

- DELAPLANCHE Jérôme, « De pinceau et d'épée. La peinture de bataille en Italie (XVI<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècle) : vers une dissolution des formes », *Histoire de l'art*, 58, 2006, p. 25-35.
- DELAPLANCHE Jérôme, « Nascita e riconoscimento di una forma : il genere della pittura di battaglia in Italia », *Bolletino d'arte*, 140, 2007, p. 109-128.
- DELAPLANCHE Jérôme, « L'oubli d'une dignité. La critique de la peinture de bataille de Vasari à Diderot », dans *Figures oubliées, figures de l'oubli. Les vicissitudes du goût en peinture au XVIII<sup>e</sup> siècle*, actes colloque Clermont-Ferrand, Clermont-Ferrand, Sociétés des amis des universités de Clermont, 2008, p. 117-127.
- DELAPLANCHE Jérôme, « Pour une approche typologique de la peinture de bataille au XVII<sup>e</sup> siècle », *Cahiers de la Méditerranée* [en ligne], 83, 2011, *Guerres et guerriers dans l'iconographie et les arts plastiques*, p. 111-118.
- DELAPLANCHE Jérôme, 'Un tableau n'est pas qu'une image' : la reconnaissance de la matière dans la peinture en France au XVII<sup>e</sup> siècle, Rennes, PUR, 2016.
- DELAPLANCHE Jérôme et SANSON Axel, *Peindre la guerre*, Paris, Chaudun, 2009.
- DELIEUVIN Vincent (dir.), *Léonard, La Sainte Anne, l'ultime chef-d'œuvre de Léonard de Vinci*, cat. exp. Paris Louvre 2012, Paris / Milan, Louvre / Officina Libraria, 2012.
- DELON Gaspard, *Les scènes de bataille rangée dans le cinéma hollywoodien contemporain (1995-2011)*, thèse études cinématographiques, Université Paris Ouest Nanterre, 2011, inédit.
- DÉMORIS René, FERRAN Florence et LUCAS-FIORATO Corinne (dir.), *Art et violence : vies d'artistes entre XVI<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles : Italie, France, Angleterre*, Desjonquères, 2012.
- DENIS Anne, *Charles VIII et les Italiens. Histoire et mythe*, Genève, Droz, 1979.
- DÉRUELLE Aude, « Galerie des batailles et histoire-bataille », *Romantisme*, 2015/3, n°169, p. 55-68.
- DERUELLE Benjamin, *De papier, de fer et de sang : chevaliers et chevalerie à l'épreuve de la modernité, ca. 1460-ca. 1620*, Paris, PUPS, 2015.
- DERUELLE Benjamin et GAINOT Bernard (dir.), *La construction du militaire, savoir et savoir-faire militaires à l'époque moderne*, Paris, PUPS, 2013.
- DESCENDRE Romain, « Giovanni Botero et la langue machiavélienne de la politique et de la guerre », dans *Langues et écritures de la République et de la guerre, Études sur Machiavel*, A. Fontana, J.-L. Fournel, X. Tabet et J.-C. Zancarini (dir.), Gênes, Name, 2004, p. 419-445.
- DESCENDRE Romain, « Le *cose di stato* : sémantique de l'État et relations internationales chez Machiavel », *Il Pensiero politico*, XLI, 1. 2008, p. 3-18.
- DESCENDRE Romain, *L'état du monde. Giovanni Botero entre raison d'État et géopolitique*, Genève, Droz, 2009.
- DESCENDRE Romain, « Aux origines de l'État : langage et institutionnalisation de la domination », dans *Linguagem, sociedade, políticas*, E. Orlandi (dir.), Pouso Alegre/Campinas, Univás - RG Editores, 2014, p. 15-27.
- DESWARTE-ROSA Sylvie, « L'expédition de Tunis (1535) : images, interprétations, répercussions », dans *Chrétiens et musulmans à la Renaissance*, colloque CESR 1994, B. Benassar et R. Sauzet (dir.), Paris, Champion, 1998, p. 75-132.



DIDI-HUBERMAN Georges, *Devant l'image. Questions posées aux fins d'une histoire de l'art*, Paris, Minuit, 1990.

DIDI-HUBERMAN Georges, « **Aby Warburg et l'archive des intensités** », *Études photographiques* [en ligne], 10, nov. 2001, p. 144-168.

DONATI Claudio, *L'idea di nobiltà in Italia : secoli XIV-XVIII*, Bari, Laterza, 1988.

DONATI Claudio (dir.), *Eserciti e carriere militari nell'Italia moderna*, Milan, Unicopli, 1998.

DONATO Maria Monica, « Gli eroi romani tra storia ed exemplum. I primi cicli umanistici di Uomini famosi », dans *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, S. Settis (dir.), vol. 2. *I generi e i temi ritrovati*, Turin, Einaudi, 1985, p. 95-152.

DONATO Maria Monica, « Hercules and David in the Early Decoration of the palazzo Vecchio : Manuscript Evidence », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, LIV, 1991, p. 83-98.

DONATO Maria Monica et PARENTI Daniela (dir.), *Dal Giglio al David. Arte civica a Firenze fra Medioevo e Rinascimento*, cat. exp. Florence Galleria del'Accademia 2013, Florence, Giunti, 2013.

DONIA Carmen, *Il 'linguaggio delle immagini'. Ecfrasi e letteratura figurativa in Giuseppe Betussi*, thèse université de Padoue, 2016 [en ligne].

DOROSZLAÏ Alexandre, « L'ultime rédaction du *Roland Furieux* et l'inspiration cartographique », dans *Les années trente du XVI<sup>e</sup> siècle italien*, colloque Paris 2004, D. Boillet et M. Plaisance (dir.), Paris, Université Paris III Sorbonne Nouvelle, 2007, p. 249-264.

DOSSE François, *Le pari biographique Écrire une vie*, Paris, La Découverte, 2005.

DOSSE François, *Renaissance de l'événement. Un défi pour l'historien : entre sphinx et phénix*, Paris, PUF, 2010.

DRAPER James, *Bertoldo di Giovanni, Sculptor of the Medici Household, Critical Reappraisal and Catalogue raisonné*, Columbia et Londres, University of Missouri Press, 1992.

DRÉVILLON Hervé, *Batailles. Scènes de guerre de la Table Ronde aux tranchées*, Paris, Seuil, 2007.

DRÉVILLON Hervé, « Du guerrier au militaire », dans *Histoire de la virilité*, 3 vol., A. Corbin, J.-J. Courtine et G. Vigarello (dir.), I. *L'invention de la virilité de l'Antiquité aux Lumières*, G. Vigarello (dir.), Paris, Seuil, 2011, p. 289-321.

DRÉVILLON Hervé, « Qu'est-ce que l'histoire campagne ? », *Lettre de l'Institut de Recherche Stratégique de l'Ecole Militaire (IRSEM)* [en ligne], 2012.

DRÉVILLON Hervé, *L'individu et la guerre, du chevalier Bayard au soldat inconnu*, Paris, Belin, 2013.

DUBOURG GLATIGNY Pascal et VÉRIN Hélène (dir.) *Réduire en art, La technologie de la Renaissance aux Lumières*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2008.

DUBY Georges, *Le dimanche de Bouvines, 27 juillet 1214*, Paris, Gallimard, 1973.

DUFFY Christopher, *Siege Warfare, The Fortress in the Early Modern World, 1494-1660*, New York / Londres, Routledge, 1979.

DUMONT Catherine, *Francesco Salviati au Palais Sacchetti de Rome et la décoration murale italienne (1520-1560)*, Rome, Institut suisse de Rome, 1973.

DUMONT Jonathan et MARCHANDISSE Alain, « Esiti funesti della vittoria di Ravenna. La morte e i funerali di Gaston de Foix, duca di Nemours », dans *1512. La battaglia di Ravenna, l'Italia, l'Europa*, D. Bolognesi (dir.), Ravenna, Longo, 2014, p. 101-116.

DUNLOP Anne, *Painted Palaces, The Rise of Secular Art in Early Renaissance Italy*, University Park, The Pennsylvania State University Press, 2009.

EBERT-SCHIFFERER Sybille, « Ripandas kapitolinischer Freskenzyklus und die Selbstdarstellung der Konservatoren um 1500 », *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 23/24, 1988, p. 75-218.

ECHINGER-MAURACH Claudia, « *Virtute vincere*. Leonardos und Michelangelos 'Schlachtenbilder' im Rahmen der Ausstattung der Florentiner Sala grande del Consiglio im Palazzo Vecchio », dans *Leitbild Tugend. Die Virtus-Darstellungen in italienischen Kommunalpalästen und Fürstenresidenzen des 14. bis 16. Jahrhunderts*, T. Weigel et J. Poeschke (dir.), Münster, Rhema, 2013, p. 255-294.

EHRENBERG Alain, *Le corps militaire. Politique et pédagogie en démocratie*, Paris, Aubier, 1983.

EICHEL-LOJKINE Patricia, *Le siècle des grands hommes, les recueils de vies d'hommes illustres avec portraits au XVI<sup>e</sup> siècle*, Louvain, Peeters, 2001.

EIKEMEIER Peter, « Der Gonzaga-Zyklus des Tintoretto in der Alten Pinakothek », *Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst*, 20, 1969, p. 75-142.

EKSERDJIAN David, « Vasari and the Birth of the Picture Title », dans *Le Vite del Vasari. Genesi, topoi, ricezione*, actes colloque Florence 2008, K. Burzer et al. (dir.), Venise, Marsilio, 2010, p. 119-130.

EL KENZ David et NÉRARD François-Xavier (dir.), *Commémorer les victimes en Europe, XVI<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> siècles*, Seyssel, Champ Vallon, 2011.

ELIAS Norbert, *La civilisation des mœurs*, Paris, Calmann-Lévy, 1973.

ELIAS Norbert, *La société de cour*, Paris, Flammarion, 1985.

ELSIG Frédéric, DARBELLAY Laurent, KISS Imola (dir.), *Les genres picturaux. Genèse, métamorphoses et transposition*, Genève, Métis, 2010.

ERLANDE-BRANDEBOURG Alain et BABELON Jean-Pierre (dir.), *Le roi, la sculpture et la mort. Gisants et tombeaux de la basilique de Saint Denis*, cat. exp. Bobigny 1975, Bobigny, Conseil général de Seine-Saint-Denis, 1975.

ESTÈVES Aline, *Poétique de l'horreur dans l'épopée et l'historiographie latines, de l'époque cicéronienne à l'époque flavienne : imaginaire, esthétique, réception*, thèse université Paris Sorbonne, 2005.

EVERSON Jane, REIDY Denis et SAMPSON Lisa (dir.), *The Italian Academies, 1525-1700 : networks of culture, innovation and dissent*, Cambridge, Legenda, 2016.

FANTONI Marcello (dir.), *Il 'perfetto capitano' : immagini e realtà (secoli XV-XVII)*, actes des colloques Florence, Georgetown University / Ferrare, Istituto di Studi Rinascimentali di Ferrara, 1995-1997, Rome, Bulzoni, 2001.

FARAGO Claire, *Leonardo da Vinci's Paragone. A Critical Interpretation with a New Edition of the Text in the Codex Urbinas*, Leyde, Brill, 1992.

FARAGO Claire, « Leonardo's *Battle of Anghiari* : A Study in the Exchange between Theory and Practice », *The Art Bulletin*, 76-1, 1994, p. 301-330.

FARAGO Claire, *Leonardo's Projects, 1500-1519*, New York – Londres, Garland, 1999.

FARAGO Claire (dir.), *Re-reading Leonardo : The 'Treatise on Painting' across Europe, 1550-1900*, Farnham, Ashgate, 2009.

FARINELLA Vincenzo, *Archeologia e pittura a Roma tra Quattrocento e Cinquecento : il caso Jacopo Ripanda*, Turin, Einaudi, 1992.

FASANO GUARINI Elena, « État moderne et anciens États italiens. Éléments d'histoire comparée », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, 45-1, 1998, p. 15-41.

FAUST Stefan, *Schlachtenbilder der römischen Kaiserzeit, Erzählerische Darstellungskonzepte in der Reliefkunst von Traian bis Septimius Severus*, Rahden, Leidorf, 2012.

FAVALIER Sylvie, « Lépante : la fabrication d'une gloire vénitienne », dans *L'histoire mise en œuvres : fresques, collages, trompe-l'œil*, A. Morini (dir.), colloque Saint-Étienne 2000, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2001, p. 217-234.

FEHL Philip, « Vasari e Stradano come panegiristi dei Medici : osservazioni sul rapporto tra verità storica e verità poetica nella pittura di fatti storici », dans *Il Vasari, storiografo e artista*, colloque Arezzo / Florence 1974, Florence, Grafistampa, 1976, p. 207-224.

FEHL Philip, « Raphael as a Historian : Poetry and Historical Accuracy in the Sala di Costantino », *Artibus et historiae*, vol. 14, n°28, 1993, p. 9-76.

FEHRENBACH Frank, « Much Ado About Nothing. Leonardo's *Fight for the Standart* », dans *Bild/Geschichte, Festschrift für Horst Bredekamp*, P. Helas et al. (dir.), Berlin, Akademie Verlag, 2007, p. 397-412.

FÉMELAT Armelle, *Le portrait équestre à la fin du Moyen Age et à la Renaissance*, thèse inédite, Université de Tours, 2010.

FENECH KROKE Antonella, *Giorgio Vasari, La fabrique de l'allégorie. Culture et fonction de la personnification au Cinquecento*, Florence, Olschki, 2011.

FENECH KROKE Antonella, « Le portrait politique de Cosme I<sup>er</sup> de Médicis dans la salle des Cinq-Cents au Palazzo Vecchio », dans *Le Prince et les arts, XV<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> s.*, S. Caviglia (dir.), Limoges, Pulim, 2011, p. 11-27.

FENECH KROKE Antonella, « Cosimo I de' Medici et l'idéalisation du prince par la littérature et les arts », dans *Le miroir et l'espace du prince dans l'art italien de la Renaissance*, P. Morel (dir.), Tours et Rennes, Presses universitaires de Tours et Presses Universitaires de Rennes, 2012, p. 219-253.

FENECH KROKE Antonella et LEMOINE Annick (dir.), *Frises peintes dans les décors romains du Cinquecento*, actes colloque Rome 2011, Rome, Villa Médicis, 2017.

FENIK Bernard, *Typical Battle Scenes in the Iliad, Studies in the Narrative Techniques of Homeric Battle Description*, Wiesbaden, Steiner, 1968.

FERRETTI Jolanda, « L'organizzazione militare in Toscana durante il governo di Alessandro e Cosimo I de' Medici », *Rivista storica degli archivi toscani*, I, 1929, p. 248-295 et II, 1930, p. 58-80, 133-151, 211-219.

FIGLIANO Francesco Paolo (dir.), *L'architettura militare di Venezia in terraferma e in Adriatico fra XVI e XVII secolo*, actes colloques Palmanova 2013, Florence, Olschki, 2014.

FLECKNER Uwe, WARNKE Martin et ZIEGLER Hendrik (dir.), *Handbuch der politische Ikonographie*, 2 vol., Munich, Beck, 2011.

FLORI Jean, *Chevaliers et chevalerie au Moyen Age*, Paris, Hachette, 1998.

FOA Jérémie et MELLET Paul-Alexis (dir.), *Le bruit des armes. Mises en forme et désinformations en Europe pendant les guerres de Religion, 1560-1610*, Paris, Champion, 2012.

FONTES BARATTO Anna, « Le dernier *Furioso* et l'actualité : temps de la fable et loi de l'histoire dans le château de Tristan », dans *Les guerres d'Italie. Histoire, pratiques, représentations*, D. Boillet et M.-F. Piéjus (dir.), Paris, Université Paris III Sorbonne Nouvelle, 2002, p. 319-333.

FORMISANO Marco, « The Renaissance Tradition of the Ancient Art of War », dans *Palladio and the architecture of battle*, G. Beltramini (dir.), Venise, Marsilio, 2009, p. 226-239.

FORMISANO Marco, *Tecnica e scrittura : le letterature tecnico-scientifiche nello spazio letterario tardolatino*, Rome, Carocci, 2011.

FORTINI-BROWN Patricia, « Painting and History in Renaissance Venice », *Art history*, 7, 1984, p. 263-294.

FORTINI-BROWN Patricia, *Venetian Narrative Painting in the Age of Carpaccio*, New Haven, Yale University Press, 1988.

FOUCAULT Michel, *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Paris, Gallimard, 1975.

FOURNEL Jean-Louis, « Ravenne et Novare : notes machiavéliennes et guichardiniennes pour une autre histoire-bataille », *Cahiers du Centre d'études d'Histoire de la défense*, n°9, *Nouvelle Histoire bataille*, 1999, p. 117-130.

FOURNEL Jean-Louis, *La politique de l'expérience : Savonarole, Guicciardini et le républicanisme florentin*, Alessandria, Ed. dell'Orso, 2002.

FOURNEL Jean-Louis, « Stratégies des citoyens. (La question des *armi proprie* chez Machiavel et Guicciardini) », dans *Les guerres d'Italie. Histoire, pratiques, représentations*, D. Boillet et M.-F. Piéjus (dir.), Paris, Université Paris III Sorbonne Nouvelle, 2002, p. 135-154.

FOURNEL Jean-Louis, « La *brutalisation* de la guerre. Des guerres d'Italie aux guerres de Religion », *Astérian* [en ligne], 2 (2004), p. 105-131.

FOURNEL Jean-Louis, « Le corps du soldat chez Machiavel », dans *Promenades et musardises sur les terres de Marie Madeleine Fontaine*, D. Kahn et al. (dir.), Genève, Droz, 2015.

FOURNEL Jean-Louis et ZANCARINI Jean-Claude, *Les guerres d'Italie. Des batailles pour l'Europe (1494-1559)*, Paris, Gallimard, 2003.

FOURNEL Jean-Louis et ZANCARINI Jean-Claude, *La grammaire de la République. Langages de la politique chez Francesco Guicciardini (1483-1540)*, Genève, Droz, 2009.

- FOURNEL Jean-Louis et ZANCARINI Jean-Claude, « Come scrivere la storia delle guerre d'Italia ? », dans *La 'Storia d'Italia' di Guicciardini e la sua fortuna*, C. Berra et P. Borsa (dir.), Milan, Monduzzi / cisalpina, 2012, p. 181-219.
- FRANZOI Umberto, *Storia e leggenda del Palazzo Ducale di Venezia*, Venise, Storti, 1982.
- FRANZOI Umberto, *L'armeria del Palazzo Ducale a Venezia*, Trévisé, Canova, 1990.
- FRANZOI Umberto, PIGNATTI Terisio et WOLTERS Wolfgang, *Il Palazzo Ducale di Venezia*, Trévisé, Canova, 1990.
- FRAPICCINI David, « Una nuova interpretazione per gli affreschi dell'Episcopio ostiense : il cardinale Raffaele Riario e la riabilitazione cristiana di Traiano », dans *Principi di Santa Romana Chiesa. I cardinali e l'arte*, M. Gallo (dir.), Rome, Gangemi, 2013, p. 15-30.
- FUMAGALLI Elena, « Un battagliata ritrovato : Vincent Adriaenssen detto il Manciola », *Paragone Arte*, 50, 1999 (2000), p. 3-24.
- FURLAN Caterina, *Il Pordenone*, Milan, Electa, 1988.
- GAEHTGENS Thomas (dir.), *Historienmalerei*, Berlin, Reimer, 1996.
- GAEHTGENS Thomas et HOCHNER Nicole (dir.), *L'image du roi de François I<sup>er</sup> à Louis XIV*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2006.
- GAIER Claude, *Typologie des sources du Moyen Âge occidental*, 34, *Les armes*, Turnhout, Brepols, 1979.
- GALASSI Cristina, « Maestri di contado e pittori foresti : i soffitti intagliati e dipinti di Palazzo Vitelli a Sant'Egidio in Città di Castello », dans *Soffiti lignei, convegno internazionale di studi*, L. Giordano (dir.), Pise, ETS, 2005, p. 111-145.
- GALERA I MONEGAL Montserrat, *Antoon van den Wijngaerde, pintor de ciudades y de hechos de armas en la Europa del Quinientos*, Madrid, Fondaciòn Carlos de Amberes, 1998.
- GALOPPINI Laura, « Un'immaginaria battaglia di galee », dans *Guerra e guerrieri nella Toscana medievale*, F. Cardini et M. Tangheroni (dir.), Florence, Edifir, 1989, p. 51-70.
- GALUZZI Paolo (dir.), *Prima di Leonardo, Cultura delle machine a Siena nel Rinascimento*, cat. exp. Siennese 1991, Milan, Electa, 1991.
- GAMBERINI Andrea et LAZZARINI Isabella (dir.), *The Italian Renaissance State*, Cambridge, Cambridge University Press, 2012.
- GAMBI Lucio et PINELLI Antonio (dir.), *La Galleria delle carte geografiche in Vaticano*, 2 vol., Modène, Panini, 1994.
- GARCÍA FRÍAS Carmen, « Artisti genovesi nella pittura decorativa del monastero di San Lorenzo all'Escorial », dans P. Boccardo et al. (dir.), *Genova e la Spagna, opere, artisti, committenti, collezionisti*, Cinisello Balsamo, Silvana, 2002, p. 127-143.
- GARCÍA FRÍAS Carmen, « Una nueva visión de la Sala de Batallas del Monasterio de El Escorial tras su restauración », *Reales sitios*, 40, 2003, 155, p. 2-15.
- GARCÍA GARCÍA Bernardo (dir.), *La imagen de la guerra e el arte de los antiguos países bajos*, Madrid, Editorial Complutense, 2006.

GAUCHER Elisabeth, *La biographie chevaleresque, typologie d'un genre (XIII<sup>e</sup>-XIV<sup>e</sup> siècle)*, Paris, Champion, 1994.

GAVAZZA Ezzia, *La grande decorazione a Genova*, Gênes, Sagep, 1974.

GENTILI Augusto, *Titien*, Arles, Actes Sud, 2012.

GENTILI Augusto, CIERI VIA Claudia et MOREL Philippe (dir.), *Il Ritratto e la memoria*, 3 vol., Rome, Bulzoni, 1989-1993.

GERE John, *Taddeo Zuccaro, His Development Studied in his Drawings*, Londres, Faber and Faber, 1969.

GERMA-ROMANN Hélène, *Du 'bel mourir' au 'bien mourir' : le sentiment de la mort chez les gentilshommes français (1515-1643)*, Genève, Droz, 2001.

GHERMANI Naïma, « Du roi en la bataille à la bataille sans héros : les représentations de la guerre dans la France du XVI<sup>e</sup> siècle », dans *La guerre imaginée*, P. Buton (dir.), Paris, Arslan, 2002, p. 67-79.

GHERMANI Naïma, *Le prince et son portrait, incarner le pouvoir dans l'Allemagne du XVI<sup>e</sup> siècle*, Rennes, PUR, 2009.

GIANNELLI Luca (dir.), *La battaglia di Scannagallo, 2 agosto 1554*, Florence, Scramasax, 2004.

GIBELLINI Cecilia, *L'immagine di Lepanto : la celebrazione della vittoria nella letteratura e nell'arte veneziana*, Venise, Marsilio, 2008.

GILBERT Felix, *Machiavel et Guichardin, Politique et histoire à Florence au XVI<sup>e</sup> siècle*, Paris, Seuil, 1996 (1965).

GILBERT Creighton, « A new sight in 1500 : The Colossal », dans "All the world is a stage..." *Art and Pageantry in the Renaissance and Baroque*, B. Wisch et S.S. Munshower (dir.), 2 vol., University Park, Pennsylvania State University, 1990, vol. 2, p. 396-415.

GILLE Bertrand, *Les ingénieurs de la Renaissance*, Paris, Hermann, 1964.

GINZBURG Carlo, « Your country needs you : a Case Study in Political Iconography », *Workshop Journal*, 52, 2001, p. 1-22.

GIONO Jean, *Le désastre de Pavie*, Paris, Gallimard, 2012 (1963).

GIORDANO Luisa, « La celebrazione della vittoria. L'esaltazione della storia contemporanea nelle terre della conquista », dans *Louis XII en Milanais*, P. Contamine et J. Guillaume (dir.), Paris, Champion, 2003, p. 245-271.

GIRBEA Catalina, HABLOT Laurent et RADULESCU Raluca, *Marqueurs d'identité dans la littérature médiévale : mettre en signe l'individu et la famille (XII<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècles)*, actes colloque CESCUM Poitiers 2011, Turnhout, Brepols, 2014.

GLASER Sabine, *Il Cataio, Die Ikonographie einer Villa im Veneto*, Munich, Deutscher Kunstverlag, 2003.

GLETE Jan, *Warfare at Sea 1500-1650, Maritime Conflicts and the Transformation of Europe*, Londres, Routledge, 2000.

GODART Louis, *La Tavola Doria*, Milan, Mondadori, 2012.

- GODOY José (dir.), *Parures triomphales : le maniérisme dans l'art de l'armure italienne*, cat. exp. Genève Musée Rath 2003, Milan-Genève, 5 Continents, 2003.
- GOFFEN Rona, *Renaissance Rivals : Michelangelo, Leonardo, Raphael, Titian*, New Haven, Yale University Press, 2002.
- GOLDSWORTHY Adrian, *Atlas des guerres romaines (281 av. J-C. – 476 ap. J-C.)*, Paris, Autrement, 2001.
- GOMBRICH Ernst, « Leonardo's Method for working out compositions », dans *Norm and Form. Studies in the Art of the Renaissance*, Londres, Phaidon, 1966, p. 58-63.
- GOMBRICH Ernst (dir.), *Giulio Romano*, cat. exp. Mantoue, Palazzo Te, Palazzo Ducale 1989, Milan, Electa, 1989.
- GONZÁLEZ DE ZÁRATE J. M. (dir.), *Real colección de estampas de San Lorenzo de El Escorial*, 10 vol., Vitoria Gasteiz, Ephialte, 1992-1996.
- GOULD Cecil, « Leonardo's Great Battle-Piece : a Conjectural Reconstruction », *The Art Bulletin*, 36, 1954, p. 117-129.
- GREGG Ryan, *Panorama, Power and History : Vasari and Stradano's City Views in the Palazzo Vecchio*, thèse John Hopkins University, 2008.
- GREGG Ryan, « Setting as Revisionism : Vasari's Use of Dürer's Siege in the Palazzo Vecchio », *Renaissance studies*, 29.3, 2015, p. 411-432.
- GRUNDMANN Stefan, *Tizian und seine Vorbilder. Erfindung durch Verwandlung*, Cologne, Böhlau, 1987.
- GUARINO Sergio et MASINI Patrizia (dir.), *Gli affreschi del Palazzo dei Conservatori*, Milan, Electa, 2008.
- GUERRINI Roberto (dir.), « La pittura di storia nel Rinascimento », dans *Memoria dell'Antico nell'arte italiana*, S. Settis (dir.), vol. 2, *I generi e i temi ritrovati*, Turin, Einaudi, 1985, p. 43-93.
- GUERRINI Roberto (dir.), *Biografia dipinta. Plutarco e l'arte del Rinascimento, 1400-1550*, La Spezia, Agora, 2001.
- GUICHARD Charlotte, *Graffiti. Inscrivere son nom à Rome, (XVI<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> s.)*, Paris, Seuil, 2014.
- GUINIER Arnaud, *L'honneur du soldat. Éthique martiale et discipline guerrière dans la France des Lumières*, Seyssel, Champ Vallon, 2014.
- GULLINO Giuseppe (dir.), *L'Europa e la Serenissima : la svolta del 1509, nel V centenario della battaglia di Agnadello*, actes colloque Venise 2009, Venise, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, 2011.
- HAAN Bertrand, *Une paix pour l'éternité : la négociation du traité du Cateau-Cambrésis*, Madrid, Casa de Velázquez, 2010.
- HABERT Jean et LOISEL Catherine (dir.), *Bassano et ses fils dans les musées français*, cat. exp Paris Louvre, Paris, RMN, 1998.
- HABLOT Laurent, « Entre pratique militaire et symbolique du pouvoir, l'écu armorié au XII<sup>e</sup> siècle », dans *Estudos de heráldica medieval*, M. Metelo de Seixas et M. de Lurdes

- Rosa (dir.), Lisbonne, Instituto de Estudos Medievais / Centro Lusíada de Estudos Genealógicos e Heráldicos, 2012, p. 143-165.
- HACQUEBART-DESVIGNES Nicolas, « L'illustration technique dans les livres militaires français de la Renaissance : l'exemple du *Discours de la Castramétation* de Guillaume Du Choul », *Réforme, Humanisme, Renaissance*, 67.1, 2008, p. 65-88.
- HAGER Werner, *Das geschichtliche Ereignisbild. Beitrag zu einer Typologie des weltlichen Geschichtsbildes bis zur Aufklärung*, Munich, 1939.
- HALBWACHS Maurice, *Les cadres sociaux de la mémoire*, Paris, Albin Michel, 1994.
- HALE John, « Industria del libro e cultura militare a Venezia nel Rinascimento », G. Arnaldi et M. Pastore Stocchi (dir.), *Storia della cultura veneta. III. 2. Dal primo Quattrocento al Concilio di Trento*, Vicence, Neri Pozza, 1980, p. 245-289.
- HALE John, *War and Society in Early Modern Europe, 1495-1715*, Baltimore, John Hopkins University Press, 1986.
- HALE John, « A Humanistic Visual Aide : the Military Diagram in the Renaissance », *Renaissance Studies*, II, 1988, p. 280-298.
- HALE John, « The Soldier in Germanic Graphic Art of the Renaissance », dans *Art and history : images and their meaning*, R. Rotberg (dir.), Cambridge, Cambridge University Press, 1988, p. 85-114.
- HALE John, *Artists and Warfare in the Renaissance*, New Haven, Yale University Press, 1990.
- HALE John, « La guerra e la pace », dans *Storia di Venezia, Dalle origini alla caduta della Serenissima*, vol. 6, *Dal Rinascimento al barocco*, G. Cozzi et P. Prodi (dir.), Rome, Istituto delle enciclopedia italiana, 1994, p. 239-252.
- HALE John et MALLETT Michael, *The Military Organization of a Renaissance State : Venice c.1400 to 1617*, Cambridge, Cambridge University Press, 1984.
- HALE John, « Warfare and Cartography, ca. 1450 to ca. 1640 », dans *History of cartography*, J. B. Harley et D. Woodward (dir.), 3 vol., 1987- 2007, III. *Cartography in the European Renaissance*, D. Woodward (dir.), Chicago, University of Chicago Press, 2007, p. 719-737.
- HALL Bert, *Weapons and Warfare in Renaissance Europe. Gunpowder, Technology and Tactics*, Baltimore, John Hopkins University, 1997.
- HALL Marcia, *After Raphael, Painting in Central Italy in the Sixteenth Century*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999.
- HALL Marcia, « Politics and the Relief-like Style », dans *The Translation of Raphael's Roman Style*, H. van Veen (dir.), Louvain, Peeters, 2007, p. 1-20.
- HANLON Gregory, *The Twilight of a Military Tradition. Italian Aristocrats and European Conflicts, 1560-1800*, Londres, University College London, 1998.
- HANSON Victor David, *Le modèle occidental de la guerre : la bataille d'infanterie dans la Grèce classique*, Paris, Taillandier, 2007 (1989).
- HANSON Victor David, *Carnage et culture : les grandes batailles qui ont fait l'Occident*, Paris, Flammarion, 2002.



- HANB Stefan, *Lepanto als Ereignis. Dezentrierende Geschichte(n) der Seeschlacht von Lepanto (1571)*, thèse Freie Universität Berlin 2014 [en ligne], à paraître septembre 2017.
- HARARI Yuval Noah, *Renaissance Military Memoirs: War, History, and Identity, 1450-1600*, Woodbridge, The Boydell Press, 2004.
- HARARI Yuval Noah, *The Ultimate Experience, Battlefield Revelations and the Making of Modern War Culture, 1450-2000*, Basingstokes, Palgrave Macmillan, 2008.
- HÄRB Florian, « Prospero Fontana alias Giorgio Vasari : Collaboration and the Limits of Authorship », dans *Francesco Salviati et la Bella Maniera*, P. Costamagna, C. Mombeig-Goguel et M. Hochmann (dir.), actes colloques Rome et Paris 1998, Rome, EFR, 2001, p. 577-608.
- HARLEY John Brian, « Maps, Knowledge and Power », dans *The New Nature of Maps*, P. Laxton (dir.), Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2001, p. 51-81.
- HARTT Frederick, *Giulio Romano*, 2 vol., New Haven, Yale University Press, 1958.
- HARTT Frederick, « Leonardo and the Second Florentine Republic », *The Journal of the Walters Art Gallery*, 44, 1986, p. 95-116.
- HASKELL Francis, *L'historien et les images*, Paris, Gallimard, 1995 (1993).
- HENDLER Sefy, *La guerre des arts : le paragone peinture-sculpture en Italie XV<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècle*, Rome, L'Erma di Bretschneider, 2013.
- HÉNIN Emmanuelle, *Ut pictura theatrum, théâtre et peinture de la Renaissance italienne au classicisme français*, Genève, Droz, 2003.
- HÉNIN Emmanuelle, *Ceci est un bœuf, la querelle des inscriptions dans la peinture*, Turnhout, Brepols, 2013.
- HENNINGER Laurent, « Introduction pour une 'Nouvelle histoire bataille' », et « 'Nouvelle Histoire bataille' II », *Cahiers du Centre d'études d'histoire de la défense*, 9, 1999, p. 10-18 et 23, 2004, 7-9.
- HENNINGER Laurent, « La 'révolution militaire'. Quelques éléments historiographiques », *Mots. Les langages du politique* [en ligne], 73. 2003, p. 87-94.
- HENNINGER Laurent, « Military Revolutions and Military History », dans *Palgrave Advances in Modern Military History*, M. Hughes et W. Philpott (dir.), New York, Palgrave Macmillan, 2006, p. 8-22.
- HENRY Tom, « Luca Signorelli and the Vitelli of Città di Castello », dans "Una insalata di più erbe" : *A Festschrift for Patricia Lee Rubin*, S. Nethersole et al. (dir.), Londres, Courtauld Institute of Art, 2011, p. 35-45.
- HENRY Tom et JOANNIDES Paul (dir.), *Raphaël, les dernières années*, cat. exp. Louvre 2012, Paris, Hazan / Louvre éditions, 2012.
- HENRY Tom, *The Life and Art of Luca Signorelli*, New Haven, Yale University Press, 2012.
- HENZE Wolfgang, *Studien zur Darstellung der Schlacht und des Kampfes in den Bildkünsten des Quattro- und Cinquecento in Italien*, Munich, Janikowski, 1970.
- HEYDENREICH Ludwig et PASSAVANT Gunther, *Le temps des génies, Italie, 1500-1540*, Paris, Gallimard, 1974.

HIRST Michael, « I disegni di Michelangelo per la *Battaglia di Cascina* (c. 1504) », dans *Tecnica e Stile : Esempi di pittura murale del Rinascimento italiano*, E. Borsook et F. Superbi Gioffredi (dir.), Cinisello Balsamo, Silvana, 1986, p. 43-49.

HOCHMANN Michel, « La collection de Giacomo Contarini », *Mélanges de l'École Française de Rome, Moyen Âge, Temps modernes*, 99, 1987, p. 447-489.

HOCHMANN Michel, *Peintres et commanditaires à Venise : 1540-1628*, Rome, EFR, 1992.

HOCHMANN Michel, « Tra Venezia e Roma : il cardinale Francesco Corner », *Saggi e memorie di storia dell'arte*, 18, 1992, p. 97-110.

HOCHMANN Michel, « L'ekphrasis efficace : l'influence des programmes iconographiques sur les peintures et les décors italiens au XVI<sup>e</sup> siècle » dans *Peinture et rhétorique*, colloque Rome 1993, O. Bonfait (dir.), Paris, RMN, 1994, p. 43-76.

HOCHMANN Michel, « Laocoon à Venise », *Revue germanique internationale*, 19, 2003, p. 91-103.

HOCHMANN Michel, « Giuseppe Porta e la decorazione del palazzo Contarini dalle Figure », *Arte Veneta*, 59, 2002 (2004), p. 238-24

HOCHMANN Michel, *Venise et Rome, Deux écoles de peinture et leurs échanges*, Genève, Droz, 2004.

HOCHMANN Michel, « Les reflets colorés : optique et analyse du coloris du XVI<sup>e</sup> au XVII<sup>e</sup> siècle », dans *Lumière et vision dans les sciences et dans les arts, de l'Antiquité au XVII<sup>e</sup> siècle*, M. Hochmann et D. Jacquard (dir.), Genève, Droz, 2010, p. 325-339 et 376-382.

HOCHMANN Michel, « Il mecenatismo dei cardinali Corner », dans *I cardinali della Serenissima*, C. Furlan et P. Tosini (dir.), Milan, Cinisello Balsamo, 2014, p. 75-103.

HOCHMANN Michel, *Colorito, La technique des peintres vénitiens à la Renaissance*, Turnhout, Brepols, 2015.

HOCHMANN Michel, KLIEMANN Julian, KOERING Jérémie et MOREL Philippe (dir.), *Programme et invention dans l'art de la Renaissance*, actes colloque Académie de France à Rome 2005, Rome / Paris, Académie de France à Rome / Somogy, 2008.

HOCHNER Nicole, *Louis XII. Les dérèglements de l'image royale*, Seyssel, Champ Vallon, 2006.

HOCHSTETLER MEYER Barbara, « Leonardo's *Battle of Anghiari* : Proposals for Some Sources and a Reflection », *Art Bulletin*, 66, 1984, p. 367-382.

HOLEINDRE Jean-Vincent, *La ruse et la force : une autre histoire de la force*, Paris, Perrin, 2017.

HÖLSCHER Tonio, « Images of War in Greece and Rome : Between Military Practice, Public Memory and Cultural Symbolism », *Journal of Roman Studies*, 93, 2003, p. 1-17.

HORN Hendrick, *Jan Cornelisz Vermeyen, Painter of Charles V. and his Conquest of Tunis*, 2 vol., Doornspriek, Davaco, 1989.

HOWARD Deborah, « Giorgione's *Tempesta* and Titian's *Assunta* in the Context of the Cambrai Wars », *Art History*, 8, 1985, p. 271-289.

- HUGHES James Carlton, *Politics, Religion and the Lost Michelangelo*, PhD, Chapel Hill, University of North Carolina, 2004, inédit.
- HUNTER John, *Girolamo Siciolante da Sermoneta, 1521-1575, storia e critica*, Rome, Fondazione C. Caetani, 1983.
- HUYNH Michel (dir.), *L'épée : usages, mythes et symboles*, cat. exp. Paris musée de Cluny 2011, Paris, RMN, 2011.
- ILARI Virgilio, « La difesa dello Stato e la creazione delle milizie contadine nell'Italia del XVI secolo », *Studi storico-militari*, 1989, Rome, Stato Maggiore dell'esercito, 1990, p. 7-70.
- ILARI Virgilio, « Imitatio, restitutio, utopia : la storia militare antica nel pensiero strategico moderno », dans *Guerra e diritto nel mondo greco e romano*, M. Sordi (dir.), Milan, Vita e pensiero, 2002, p. 269-381.
- IMBERT Anne-Laure, « *Terres de Sienne. Problèmes de représentation de la nature et du paysage dans la peinture siennoise (1270-1480)* », thèse inédite, université de Dijon, 1993.
- IMBERT Anne-Laure, « Un miroir pour la Commune : les peintures de batailles à Sienna entre Trecento et Quattrocento », dans *Le miroir et l'espace du prince dans l'art italien de la Renaissance*, P. Morel (dir.), Tours / Rennes, PUFR / PUR, 2012, p. 257-281.
- INFELISE Mario, *Prima dei giornali. Alle origini della pubblica informazione (secoli XVI e XVII)*, Rome - Bari, Laterza, 2002.
- JAFFÉ Irma, *Zelotti's Epic frescoes at Cataio, The Obizzi Saga*, New York, Fordham University Press, 2008.
- JEANNERET Michel, *Perpetuum mobile, Métamorphoses des corps et des œuvres de Vinci à Montaigne*, Genève, Droz, 2016 (1997).
- JESTAZ Bertrand et BACOU Roseline (dir.), *Jules Romain. L'histoire de Scipion, Tapisseries et dessins*, cat. exp. Paris Grand Palais 1978, Paris, RMN, 1978.
- JOANNIDES Paul, *Michel-Ange, Élèves et copistes, Inventaire des dessins du musée du Louvre*, Paris, RMN, 2003.
- JONES Robert, *Bloodied Banners, Martial Display on the Medieval Battlefield*, Woodbridge, The Boydell Press, 2010.
- JONG Jan de, *De Oudheid in fresco. De interpretatie van klassieke onderwerpen in de Italiaanse wandschilderkunst, inzonderheid te Rome, ca. 1370-1555*, thèse La Haye, 1987.
- JONG Jan de, « Papal History and Historical Invenzione : Vasari's Frescoes in the Sala Regia », dans *Vasari's Florence. Artists, Literati at the Medicean Court*, P. Jacks (dir.), Cambridge, Cambridge University Press, 1998, p. 220-237.
- JONG Jan de, « Universals and Particulars. History Painting in the Sala di Costantino in the Vatican Palace », dans *Recreating Ancient History*, K. Enenkel, J. de Jong et J. De Landtsheer (dir.), Leyde, Brill, 2001, p. 27-55.
- JONG Jan de, « The Painted Decoration of the Sala Regia in the Vatican. Intention and Reception », dans *Functions and decorations. Art and ritual at the Vatican Palace in the Middle Ages and the Renaissance*, T. Weddigen et al. (dir.), Turnhout, Brepols, 2003, p. 153-168.

- JONG Jan de, « Intended Effects and Undesirable Responses. Political Propaganda in Sixteenth-century Monumental Painting in Italy », dans *Selling and rejecting politics in early modern Europe*, M. Gosman et J. Koopmans (dir.), Louvain, Peeters, 2007, p. 47-58.
- JONG Jan de, *The Power and the Glorification. Papal Pretensions and the Art of Propaganda in the 15<sup>th</sup> and 16<sup>th</sup> centuries*, University Park, The Pennsylvania State University Press, 2013.
- JOOST-GAUGIER Christiane, « The Early Beginnings of the Notion of *Uomini famosi* and the *De viris illustribus* in Greco-Roman tradition », *Artibus et Historiae*, 6, 1982, p. 97-115.
- JOSSA Stefano, *Ariosto*, Bologne, Il Mulino, 2009.
- KAEMPFER Jean, *Poétique du récit de guerre*, Paris, José Corti, 1998.
- KAMEN Henry, *The Escorial, Art and Power in the Renaissance*, New Haven, Yale University Press, 2010.
- KANTOROWICZ Ernst, *Les deux corps du roi : essai sur la théologie politique au Moyen Âge*, Paris, Gallimard, 1989 (1957).
- KEEGAN John, *Anatomie de la bataille. Azincourt 1415, Waterloo 1815, la Somme 1916*, Paris, Robert Laffont, 1993 (1976).
- KEEGAN John, *Une histoire de la guerre: du néolithique à la guerre du Golfe*, Paris, Dagorno, 1996.
- KEIL Robert, « Einige ikonographische Bemerkungen zur *Schlacht von Lepanto* von Paolo Veronese in der Gallerie dell'Accademia in Venedig », *Arte Veneta*, XL, 1986, p. 85-94.
- KEIZER Joost, « Michelangelo, drawing and the subject of art », *The Art Bulletin*, 93, 2011, p. 304-324.
- KEMP Martin, *Leonardo da Vinci. The Marvellous Works of Nature and Man*, Londres, Dent & Sons, 1981.
- KIRCHNER Thomas, '*L'expression des passions*' : *Ausdruck als Darstellungsproblem in der französischen Kunst und Kunsttheorie des 17. und 18. Jahrhunderts*, Mayence, Ph. von Zabern, 1991.
- KIRCHNER Thomas, « Paradigma der Gegenwärtigkeit : Schlachtenmalerei als Gattung ohne Darstellungskonventionen », dans *Bilder der Macht, Macht der Bilder*, S. Germer et M. Zimmermann (dir.), Munich, Klinkhardt et Biermann, 1997, p. 107-124.
- KIRCHNER Thomas, « Facetten der Historie. Konzepte von Geschichte und ihre Darstellungsformen », dans *Kunst/Geschichte : zwischen historischer Reflexion und ästhetischer Distanz*, G. Pochat (dir.), Graz, Akademische Druck, 2000, p. 27-39.
- KIRCHNER Thomas, *Le héros épique, Peinture d'histoire et politique artistique dans la France du XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2008.
- KIRCHNER Thomas, « Die Galerie als Erlebnisraum von Geschichte. Französische Galerien und ihre Ausstattungen in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts », dans *Europäische Galeriebauten. Galleries in a Comparative European Perspective (1400–1800)*, C. Strunck et E. Kieven (dir.), Munich, Hirmer, 2010, p. 339–350.
- KLAPISCH-ZUBER Christiane, *La maison et le nom : stratégies et rituels dans l'Italie de la Renaissance*, Paris, Éd. EHESS, 1990.

- KLIEMANN Julian, « Prospero Fontana und Mitarbeiter im Palazzo Vitelli a San'Egidio in Città di Castello : Dokumente und Zeichnungen », *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 31, 1987.1, p. 177-194.
- KLIEMANN Julian, « Programme, Inschriften und Texte zu Bildern. Einige Bemerkungen zur Praxis in der profanen Wandmalerei des Cinquecento », dans *Bild und Text, Text und Bild*, W. Harms (dir.), Stuttgart, Metzler, 1990, p. 79-95.
- KLIEMANN Julian, *Gesta dipinte : la grande decorazione nelle dimore italiane dal Quattrocento al Seicento*, Cinesello Balsamo, Silvana, 1993.
- KLIEMANN Julian, « Virtus und Adel als Thema in italienischen Fürstenresidenzen des 16. Jahrhunderts », *Leitbild Tugend, Die Virtus-Darstellung in italienischen Kommunalpalästen und Fürstenresidenzen des 14. bis 16. Jahrhunderts*, T. Weigel et J. Poeschke (dir.), Münster, Rhema, 2013, p. 367-384.
- KLIEMANN Julian et LUPO Michelangelo, *Villa Margone a Trento e il ciclo affrescato delle vittorie di Carlo V*, Trento, Temi, 1983.
- KNAUER Elfriede, « The *Battle of Zama* after Giulio Romano : a Tapestry in the American Academy in Rome », *Memoirs of the American Academy in Rome*, part. I, 50, 2005(2006), p. 221-265 et part. II, 51/52, 2006/07 (2007), p. 239-276.
- KOERING Jérémie, « Tintoret, Sangiorgio et l'intelligibilité des *Fastes des Gonzague* », *Bulletin de l'Association des Historiens de l'Art italien*, 8, 2001-2002, p. 82-97.
- KOERING Jérémie, *Léonard de Vinci, Dessins et Peintures*, Paris, Hazan, 2007.
- KOERING Jérémie, « Titien l'iconophage », *Venezia Cinquecento*, XXI, 41, 2011, p. 5-37.
- KOERING Jérémie, « *Intrecciamento*. Benedetto Lampridio, Giulio Romano et la poétique de la salle de Troie », *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 75, 2012. 3, p. 335-350.
- KOERING Jérémie, *Le Prince en représentation. Histoire des décors du palais ducal de Mantoue au XVI<sup>e</sup> siècle*, Arles, Actes Sud, 2013.
- KONSTAM Angus, *Renaissance War Galley 1470-1590*, Londres, Osprey, 2002.
- KONSTAM Angus, *Lepanto 1571*, Londres, Osprey, 2003.
- KORSCH Evelyn, *Bilder der Macht. Venezianische Repräsentationsstrategien beim Staatsbesuch Heinrichs III. (1574)*, Berlin, Akademie Verlag, 2013.
- KRIERER Karl, *Sieg und Niederlage, Untersuchungen physiognomischer und mimischer Phänomene in Kampfdarstellungen der römischen Plastik*, Vienne, Phoibos Verlag, 1995.
- KRIS Ernst et KURZ Otto, *L'image de l'artiste : légende, mythe et magie*, Paris, Rivages, 1987.
- KUHN Rudolf, *On Composition as Method and Topic*, Francfort, Peter Lang, 2000.
- KUNZLE David, *From Criminal to Courtier: the Soldier in Netherlandish Art, 1550-1672*, Leyde, Brill, 2002.
- KUNZLE David, « Artists and Warfare in the Renaissance. John Hale », *Renaissance Quarterly*, 45.3, 1992, p. 564-567.
- LABATUT Jean-Pierre, *Les noblesses européennes de la fin du 15<sup>e</sup> siècle à la fin du 18<sup>e</sup> siècle*, Paris, PUF, 1978.

- LABROT Gérard, *Le palais Farnèse de Caprarola. Essai de lecture*, Paris, Klincksieck, 1970.
- LACHAUD Frédérique et SCORDIA Lydwine (dir.), *Le prince au miroir de la littérature politique de l'Antiquité aux Lumières*, Rouen – Le Havre, Publications des Universités de Rouen et du Havre, 2007.
- LAFILLE Pauline, « Nouvelles hypothèses sur le décor du palais des Doges au prisme de la culture militaire de la fin du XVI<sup>e</sup> siècle », *Artitalies*, 21. 2015, p. 92-101.
- La nascita della Toscana*, colloque Sienne 1974, Florence, Olschki, 1980.
- LANDAU David et PARSHALL Peter, *The Renaissance Print, 1470-1550*, Yale University Press, 1994.
- LANDI Sandro, *Machiavel*, Paris, Ellipses, 2008.
- LANEYRIE-DAGEN Nadeije, *L'invention du corps, la représentation de l'homme du Moyen Âge à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Flammarion, 1997.
- LANEYRIE-DAGEN Nadeije, *L'invention de la nature, les quatre éléments à la Renaissance ou le premier peintre savant*, Paris, Flammarion, 2010.
- LANEYRIE-DAGEN Nadeije, « Le témoignage de la peinture », dans *Histoire de la virilité*, 3 vol., A. Corbin, J.-J. Courtine et G. Vigarello (dir.), I. *L'invention de la virilité de l'Antiquité aux Lumières*, G. Vigarello (dir.), Paris, Seuil, 2011, p. 363-397.
- LANGDALE Shelley (dir.), *Battle of the Nudes : Pollaiuolo's Renaissance Masterpiece*, cat. exp. Cleveland Museum of Art 2002, Cleveland, Cleveland Museum of Art, 2002.
- LAURENZA Domenico, *De figura humana, fisiognomica, anatomia, ed arte in Leonardo*, Florence, Olschki, 2001.
- LAVEZZI Elisabeth, « Tuer en peinture. Le tableau de bataille dans les discours au XVIII<sup>e</sup> siècle (salons, dictionnaires, biographies) », dans *L'armée au XVIII<sup>e</sup> siècle (1715-1789)*, colloque C.A.E.R. XVIII 1996, G. Goubier-Robert (dir.), Aix-en-Provence, PUP, 1999, p. 371-381.
- LAVIN Marilyn Aronberg, *The Place of Narrative, Mural Decoration in Italian Churches, 431-1600*, Chicago, University of Chicago Press, 1990.
- LE FUR Didier, *Marignan. 1515*, Paris, Perrin, 2004.
- LE GALL Jean-Marie, *Un idéal masculin. Barbes et moustaches, XV<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles*, Paris, Payot, 2011.
- LE GALL Jean-Marie, « Ravenna : una disfatta senza vittoria. Riflessioni sull'esito delle battaglie durante le guerre d'Italia », dans *1512. La battaglia di Ravenna, l'Italia, l'Europa*, D. Bolognesi (dir.), Ravenne, Longo, 2014, p. 25-50.
- LE GALL Jean-Marie, *L'honneur perdu de François I<sup>er</sup>. Pavie, 1525*, Paris, Payot, 2015.
- LE GALL Jean-Marie (dir.), *La défaite à la Renaissance*, Genève, Droz, 2016.
- LE GALL Jean-Marie, *Les guerres d'Italie (1494-1559). Une lecture religieuse*, Genève, Droz, 2017.
- LE ROUX Nicolas, *Le crépuscule de la chevalerie. Noblesse et guerre au siècle de la Renaissance*, Ceyzérieu, Champ Vallon, 2015.

LE THIEC Guy, « Enjeux iconographiques et artistiques de la représentation de Lépante dans la culture italienne », *Studiolo*, 5, 2007, p. 29-45.

LECOQ Anne-Marie, *François I<sup>er</sup> imaginaire, Symbole et politique à l'aube de la Renaissance française*, Paris, Macula, 1987.

LEE Reenslaer, *Ut pictura poesis, humanisme et théorie de la peinture, XV<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles*, Paris, Macula, 1991 (1967)

LENG Rainer, *Ars belli. Deutsche taktische und kriegstechnische Bildhandschriften und Traktate im 15. und 16. Jahrhundert*, 2 vol., Wiesbaden, Reichert, 2002.

LEPSCHY Anna Laura, *Tintoretto observed : a documentary survey of critical reactions from the 16. to the 20. century*, Ravenne, Longo, 1983.

LEUSCHNER Eckhardt, *Antonio Tempesta. Ein Bahnbrecher des römischen Barock und seine europäische Wirkung*, Petersberg, Michael Imhof, 2005.

LICHTENSTEIN Jacqueline, *La couleur éloquente : Rhétorique et peinture à l'âge classique*, Paris, Flammarion, 1989.

LOCHHAED Ian, *The Siege of Malta 1565, Matteo Perez d'Aleccio's Frescoes in the Grand Masters' Palace, Valletta, Sliema, Salesians Don Bosco et Heritage Malta*, 2009.

LOIRE Stéphane, « La représentation des batailles dans la peinture française du XVII<sup>e</sup> siècle », dans « À la gloire du roi » : *Van der Meulen, peintre des conquêtes de Louis XIV*, cat. exp. Dijon et Luxembourg 1998, E. Starcky et al (dir.), Dijon –Luxembourg, Imprimerie Nationale Editions, 1998, p. 53-65.

LONGHI Silvio, *Il duello dipinto di Castiglione del Lago, Pitigliano, 26 maggio 1546*, Cortone, Calosci, 1995.

LÓPEZ TORRIJOS Rosa, « La pittura genovese in Spagna », dans E. Parma (dir.), *La Pittura in Liguria. Il Cinquecento*, Gênes, Banca Carige, 1999, p. 145-172.

LORAUX Nicole, *L'invention d'Athènes. Histoire de l'oraison funèbre dans la cité classique*, Paris, Éditions de l'EHESS, 1981.

LUCAS FIORATO Corinne, « L'art et la guerre en Italie à la Renaissance », *Littératures classiques*, 2010/3, n°73, p. 79-94.

LUKEHART Peter (dir.), *The Accademia Seminars : the Accademia di San Luca in Rome, c. 1590-1635*, New Haven, Yale University Press, 2009

LUSSO Alberto, *La battaglia di Ceresole, 14 aprile 1544, L'ultimo scontro tra gli eserciti di Francesco I e di Carlo V in Piemonte*, Boves, Araba Fenice, 2012.

LYNN John (dir.), *Feeding Mars, Logistics in Western Warfare from the Middle Ages to the Present*, Boulder, Westview, 1993.

LYNN John, *De la guerre. Une histoire du combat des origines à nos jours*, Paris, Taillandier, 2006 (1993).

MAI Ekkehard et REPP-ECKERT Anke (dir.), *Triomphe et mort du héros : la peinture d'histoire en Europe de Rubens à Manet*, cat. exp. Cologne / Zurich / Lyon 1987-1988, Milan / Lyon, Electa / musée des Beaux-Arts, 1988.

- MAIORANO Lucio, *Matteo Perez d'Aleccio Pittore ufficiale del Grande Assedio di Malta*, Alezio, Lupo, 2000.
- MALACARNE Giancarlo (dir.), *Gonzaga : i volti della storia : mostra genealogico- iconografica*, cat. exp. Mantoue Musée diocésain 2015, Modène, Il Bulino, 2015.
- MALLETT Michael, « Venice and its Condottieri. 1404-1454 », *Renaissance Venice*, J. Hale (dir.), Londres, Faber and Faber, 1973, p. 121-145.
- MALLETT Michael, *Mercenaries and their Masters : Warfare in Renaissance Italy*, Londres, Bodley Head, 1974.
- MALLETT Michael et SHAW Christine, *The Italian Wars, 1494-1559. War, State and Society in Early Modern Europe*, Harlow, Pearson, 2012.
- MAMMINO Sergio, « Una guerra per l'arte : modelli e motivazioni della raffigurazione rinascimentale di battaglie », dans *Storia d'Italia. Guerra e Pace*, 18, W. Barberis (dir.), Turin, Einaudi, 2002, p. 251-300.
- MAMMANA Simone, *Lèpanto : rime per la vittoria sul Turco. Regesto (1571-1573) e studio critico*, Rome, Bulzoni, 2007.
- MANETTI Renzo, *Gli affreschi di Villa Arrivabene*, Florence, Salani, 1981.
- MANN James, « The Lost Armoury of the Gonzagas », *The Archaeological Journal*, 1938, XCV, 2, p. 239-336.
- MARGOLIN Jean-Claude, *Guerre et paix dans la pensée d'Erasmus*, Paris, Aubier Montaigne, 1973.
- MARIN Louis, « La lecture du tableau d'après Poussin », *Cahier de l'Association Internationale des Études françaises*, 24.1, 1972, p. 251-266.
- MARIN Louis, *Le portrait du roi*, Paris, Minuit, 1981.
- MARTINDALE Andrew, *The Triumphs of Caesar by Andrea Mantegna in the Collection of Her Majesty the Queen at Hampton Court*, Londres, Miller, 1979.
- MASON RINALDI Stefania, « Francesco Bassano e il soffitto del Maggior Consiglio in Palazzo Ducale », *Arte Veneta*, XXXIV, 1980, p. 214-219.
- MASON RINALDI Stefania, *Palma il Giovane, L'opera completa*, Milan, Electa, 1983.
- MASON RINALDI Stefania, « Le virtù della repubblica e le gesta dei capitani : dipinti votivi, ritratti, pietà », dans *Venezia e la difesa del Levante, da Lepanto a Candia 1570-1670*, cat. exp. Venise Palais des Doges 1986, Venise, Arsenale, 1986, p. 13-31.
- MASSARI Stefania (dir.), *Giulio Romano pinxit et delineavit*, cat. exp. Rome Palazzo della Farnesina 1993, Rome, Fratelli Palombani, 1993.
- MAZZOTTI Mauro, *1512. La battaglia di Ravenna*, Ravenna, Montanari, 2011.
- MEDRI Litta Maria et VASETTI Stefania (dir.), *Palazzo Capponi, Sul lungarno Guicciardini e gli affreschi restaurati di Bernardino Poccetti*, Florence, Centro Di, 2001.
- MEDVEDKOVA Olga et D'ORGEIX Émilie (dir.), *Architecture de guerre et de paix. Du modèle militaire antique à l'architecture civile moderne*, Bruxelles, Mardaga, 2013.



- MEILMAN Patricia, « Historical Tradition and Political Strategy : Titian's Battle Painting », dans *Titian, Materiality, Likeness, Istorica*, J. Woods-Marsden (dir.), Turnhout, Brepols, 2007, p. 97-111.
- MELANI Margherita, *Il fascino dell'opera interrotta : La battaglia di Anghiari di Leonardo da Vinci*, Poggio a Caiano, CB editore, 2012.
- MELLER Peter, « Physiognomical Theory in Renaissance Heroic portraits », *The Renaissance and Mannerism. Studies in Western Art*, actes 20<sup>e</sup> congrès en histoire de l'art, vol. 2, Princeton, Princeton University Press, 1963, p. 53-69.
- MÉNAGER Daniel, « Le récit de bataille », dans *Écritures de l'histoire (XIV<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup> siècles)*, actes colloque Bordeaux 2002, D. Bohler et C Magnien Simonin (dir.), Genève, Droz, 2005, p. 339-349.
- MÉNISSIER Thierry, « Anthropologie de la férocité et démocratie sauvage chez Machiavel », dans *Animal et animalité dans la philosophie de la Renaissance et de l'Âge classique*, T. Gontier (dir.), Louvain, Peeters, 2005, p. 209-229.
- MICHAUX Marie-Anne, *Glossaire des termes militaires français du XVI<sup>e</sup> siècle*, Paris, Champion, 2008.
- MINICONI Pierre-Jean, *Étude des thèmes guerriers de la poésie gréco-latine*, Paris, Les Belles Lettres, 1951.
- MITCHELL Bonner, *The Majesty of the State : Triumphal Progresses of Foreign Sovereigns in Renaissance Italy, 1494-1600*, Florence, Olschki, 1986.
- MONBEIG-GOGUEL Catherine et HOCHMANN Michel (dir.), *Francesco Salviati e la Bella Maniera*, cat. exp. Rome et Paris 1998, Milan / Paris, Electa / RMN, 1998.
- MONDINI Marco et ROSPOCHER Massimo (dir.), *Narrating War : Early Modern and Contemporary Perspectives*, actes colloque Istituto storico italo-germanico di Trento, Bologne / Berlin, Il Mulino / Duncker et Humblot, 2013.
- MONGAN Elisabeth, « The Battle of Fornovo », dans *Prints, Thirteen Illustrated Essays on the Art of Print*, C. Zigrosser (dir.), New York, Holt, Rinehart and Winston, 1962, p. 253-268.
- MOREL Philippe, « Le Studiolo de Francesco I de' Medici et l'économie symbolique du pouvoir au Palazzo Vecchio », dans *Symboles de la Renaissance*, II, Paris, Presses de l'École Normale Supérieure, 1982, p. 187-205.
- MOREL Philippe, « L'État médicéen au XVI<sup>e</sup> siècle : de l'allégorie à la cartographie », *Mélanges de l'École française de Rome (Italie et Méditerranée)*, Rome, 1993, CV, I, p. 93-131.
- MOREL Philippe, « Portrait éphémère et théâtre de mémoire dans les entrées florentines (1565 et 1589), dans *Il ritratto e la memoria*, C. Cieri Via, A. Gentili et P. Morel (dir.), 3 vol., II, Rome, Bulzoni, 1993, p. 285-333.
- MOREL Philippe, « Raconter et décrire. La cartographie, l'histoire et le paysage entre le XVI<sup>e</sup> et le XVII<sup>e</sup> siècle », dans *Cartographiques*, M.-A. Brayer (dir.), actes colloque Rome 1995, Paris, RMN, 1996, p. 45-62.

MOREL Philippe, *Les grotesques : figures de l'imaginaire dans la peinture italienne de la fin de la Renaissance*, Paris, Flammarion, 1997.

MOREL Philippe (dir.), *L'art italien du IV<sup>e</sup> siècle à la Renaissance*, Paris, Citadelles et Mazenod, 1997.

MOREL Philippe, « Portraits et images du prince à Florence au XVI<sup>e</sup> siècle », dans *Florence et la Toscane (XIV<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> s.) : les dynamiques d'un État italien*, J. Boutier, S. Landi et O. Rouchon (dir.), Rennes, PUR, 2004, p. 381-398.

MOREL Philippe, « Entre destinée et *occasio*, de la virtù du prince aux arcanes du pouvoir : la figure providentielle de Côme I<sup>er</sup> de Médicis dans le décor de la salle des audiences du Palazzo Vecchio à Florence », *Hasard et Providence XIV<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècles*, colloque CESR Tours 2006, M.-L. Demonet (dir.), Tours, CESR, p. 1-24 [en ligne].

MOREL Philippe, « Fonction des systèmes décoratifs et de l'ornement dans l'*invenzione* maniériste : réflexions autour de Francesco Salviati », dans *Programme et invention dans l'art de la Renaissance*, M. Hochmann, J. Kliemann, J. Koering et P. Morel (dir.), Rome / Paris, Académie de France à Rome / Somogy, 2008, p. 285-306.

MOREL Philippe, *Mélissa : magie, astres et démons dans l'art italien de la Renaissance*, Paris, Hazan, 2008.

MOREL Philippe (dir.), *Le miroir et l'espace du prince dans l'art italien de la Renaissance*, Tours / Rennes, PUFR / PUR, 2012.

MORSELLI Raffaella (dir.), *Gonzaga. La celeste galeria. L'esercizio el collezionismo*, cat. exp. Mantoue Palazzo Té et Palais Ducal 2002, Milan, Skira, 2002.

MORTARI Luisa, *Francesco Salviati*, Rome, Leonardo / De Luca, 1992.

MOSSE George, *De la Grande Guerre au totalitarisme : la brutalisation des sociétés européennes*, Paris, Hachette, 1999 (1990).

MOZZATI Tommaso, PAOLOZZI STROZZI Beatrice et SÉNÉCHAL Philippe (dir.), *I Grandi Bronzi del Battistero, Giovanni Rustici e Leonardo*, cat. exp. Florence Bargello 2010, Florence, Giunti, 2010.

MUCCINI Ugo, *Il salone dei Cinquecento in Palazzo Vecchio*, Florence, Le Lettere, 1990.

MUCCINI Ugo et CECCHI Alessandro, *Le stanze del Principe in Palazzo Vecchio*, Florence, Le Lettere, 1991.

MULCAHY Rosemarie, « Celebrar o no celebrar : Felipe II y las representaciones de la Batalla de Lepanto », *Reales sitios*, 43, 2006, 168, p. 2-15.

MUSCI Alfonso et SAVORELLI Alessandro, « Giorgio Vasari : *Cerca trova*, la storia dietro il dipinto », *Rinascimento*. 2. Ser. 51, 62. 2011, p. 237-268.

NATIVEL Colette (dir.), *Le noyau et l'écorce. Les arts de l'allégorie. XV<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècles*, actes colloque Académie de France Rome 2006, Paris, Somogy, 2009.

NEPI SCIRÈ Giovanna (dir.), *Leonardo e Venezia*, cat. exp. Venise Palazzo Grassi 1982, Milan, Bompiani, 1992.

NESSLRATH Arnold, *Raphaël et Pinturicchio : les grands décors des appartements du pape au Vatican*, Paris, Hazan, 2012.

- NEUFELD Günther, « Leonardo da Vinci's *Battle of Anghiari* : a Genetic Reconstruction », *The Art Bulletin*, 31, 1949.3, p. 170-183.
- NEWCOME Mary, « Artisti genovesi », dans *Dibujos italianos para El Escorial*, M. Di Giampaolo (dir.), Madrid, Nerea, 1995, p. 17-45.
- NEWTON Henry et SPENCER John, « On the Location of Leonardo's *Battle of Anghiari* », *The Art Bulletin*, 64, 1982, p. 45-52.
- NICHOLS Tom, *Tintoretto, Tradition and Identity*, Londres, Reaktion Books, 1999.
- NICOLLE David, *Fornovo 1495. France's Bloody Fighting Retreat*, Londres, Osprey, 1996.
- NORA Pierre (dir.), *Les lieux de mémoire*, 3 vol., Paris, Gallimard, 1984-1992.
- NOVOSADTKO Jutta et ROGG Matthias, *Mars und die Musen, das Wechselspiel von Militär, Krieg und Kunst in der Frühen Neuzeit*, Berlin, Lit, 2008.
- OBERHUBER Konrad, *Raffaello, l'opera pittorica*, Milan, Electa, 1999.
- OBERHUBER Konrad (dir.), *Roma e lo stile classico di Raffaello 1515-1527*, cat. exp. Mantoue / Vienne 1999, Milan, Electa, 1999
- OFFENSTADT Nicolas, « Histoire-bataille », dans *Historiographies*, C. Delacroix, F. Dosse, P. Garcia et N. Offenstadt (dir.), vol. 1. *Concepts et débats*, Paris, Gallimard, 2010, p. 162-169.
- OLIVATO Loredana, « *La Submerzione di Pharaone* », dans *Tiziano e Venezia*, N. Pozza (dir.), Vicence, Neri Pozza, 1980, p. 529-237.
- OMAN Charles, « Early Military Pictures », *The Archaeological Journal*, XCV, Londres, 1938, p. 337-355.
- ORDEN Kate van, *Music, Discipline and Arms in Early Modern France*, Chicago, University of Chicago Press, 2005.
- ORTALLI Giorgio, ***La peinture infamante du XIII<sup>e</sup> au XVI<sup>e</sup> siècle, Paris, Montfort, 1994.***
- ORTU Gian Giacomo, *Lo stato moderno : Profili storici*, Rome Bari, Laterza, 2001.
- OZZOLA Leandro, *I pittori di battaglie nel Seicento et nel Settecento*, Mantoue, Tipografia ALCE, 1951.
- PACCAGNINI Giovanni, *Pisanello e il ciclo cavalleresco di Mantova*, Milan, Electa, 1972.
- PALESATI Antonio et LEPRI Nicoletta, *Matteo da Leccia, La vita e le opere, Manierista toscano dall'Europa al Perù*, Pomarance, Associazione Turistica Pro Pomarance, 1999.
- PALLUCCHINI Anna, « Echi della battaglia di Lepanto nella pittura veneziana del '500 », dans *Il Mediterraneo nella secondo metà del '500 alla luce di Lepanto*, G. Benzoni (dir.), Florence, Olschki, 1974, p. 279-287
- PALLUCCHINI Rodolfo, *La pittura veneziana del Seicento*, 2 vol., Milan, Alfieri, 1981.
- PANOFKY Erwin, *Titien. Questions d'iconographie*, Paris, Hazan, 1990 (1969).
- PANTALACCI Jean-Pierre, « L'écho des événements politico-militaire dans l'iconographie vénitienne du début du XVI<sup>e</sup> siècle », *Cahiers de la Méditerranée* [en ligne], 83, 2011, *Guerres et guerriers dans l'iconographie et les arts plastiques*, p. 91-99.

PAOLI Michel et PRETI HAMARD Monica (dir.), *L'Arioste et les arts*, actes colloque Paris 2009, Paris, Louvre Éd., 2012.

PAPINI Roberto, « I pittori di battaglia in Italia », *Emporium*, 41, 1915, p. 108-124 et p. 163-180, 323-337.

PARDES Cecilia, «The Confusion of the Battlefield. A New Perspective on the Tapestries of the Battle of Pavia (c. 1525-1531) », *RIHA Journal* [en ligne], déc. 2014.

PARET Peter, *Imagined Battles. Reflections of War in European art*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1997.

PARKER Geoffrey, *La révolution militaire : la guerre et l'essor de l'Occident 1500-1800*, Paris, Gallimard, 1993 (1988).

PARKER Geoffrey, « Philip II : Maps and Power », dans *Empire, War and Faith in Early Modern Europe*, G. Parker (dir.), Londres, Allen Lane, 2002, p. 96-121.

PARKER Geoffrey, *The Grand Strategy of Philip II*, New Haven, Yale University Press, 2005.

PARMELIN Hélène, *Le massacre des Innocents*, Paris, Éditions Cercle d'art, 1954.

PARTRIDGE Loren, « Divinity and Dynasty at Caprarola : Perfect History in the Room of the Farnese Deeds », *Art Bulletin*, LX, 1978, p. 494-530.

PARTRIDGE Loren et STARN Randolph, « Triumphalism and the Sala Regia in the Vatican », *'All the world is a stage'. Art and Pageantry in the Renaissance and baroque*, B. Wisch et S. Munshower (dir.), 2 vol., vol. 1. *Triumphal Celebrations and the Rituals of Statecraft*, University Park, Pennsylvania State University, 1990, p. 22-81.

PASETTI Giovanni, *Il ciclo del Pisanello e la letteratura epica cavalleresca*, Mantoue, Corraini, 1998.

PASTOUREAU Michel, *Traité d'héraldique*, Paris, Picard, 1993 (1979).

PAVANELLO Giuseppe et MANCINI Vincenzo, *Gli affreschi nelle ville venete. Il Cinquecento*, Venise, Marsilio, 2008.

PAYNE Alina Alexandra, *The Architectural Treatise in the Italian Renaissance*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999.

PEDRETTI Carlo (dir.), *La mente di Leonardo al tempo della 'Battaglia di Anghiari'*, Florence, Giunti, 2006.

PELLEGRINI Ettore, *La caduta della Repubblica di Siena. 2. La guerra*, Sienne, Nuova Immagine, 2007.

PELLEGRINI Marco, *Le guerre d'Italia*, Bologne, Il Mulino, 2009.

PEPPER Simon, « L'évolution de l'architecture militaire negli stati italiani », dans *Storia dell'architettura italiana, Il Secondo Cinquecento*, C. Conforti et R. Tuttle (dir.), Milan, Electa, 2001, p. 482-507.

PEPPER Simon et ADAMS Nicholas, *Firearms and Fortification: Military Architecture and Siege Warfare in Sixteenth-Century Siena*, Chicago, Chicago University Press, 1986.

PERCEAU Sylvie, *La parole vive, communiquer en catalogue dans l'épopée homérique*, Louvain, Peeters, 2002.

PÉREZ DE TULEDA Almudena, « La recepción de obras de Luca Cambiaso en el Monasterio de El Escorial », dans *La Maniera di Luca Cambiaso*, L. Magnani et G. Rossini (dir.), Gênes, San Giorgio, 2008, p. 45-53.

PÉROUSE Gabriel-André *et al* (dir.), *L'homme de guerre au XVI<sup>e</sup> siècle*, Saint-Étienne, Université de Saint-Étienne, 1992.

PERTUSI Agostino, *La storiografia veneziana fino al secolo XVI : aspetti e problemi*, Florence, Olschki, 1970.

PETITJEAN Johann, « Mots et pratiques de l'information : ce que *aviser* veut dire », *Mélanges de l'Ecole française de Rome, Italie-Méditerranée*, 122/1, 2010, p. 107-121.

PETITJEAN Johann, *L'intelligence des choses : une histoire de l'information entre Italie et Méditerranée (XVI<sup>e</sup>-XVII siècles)*, Rome, EFR, 2013.

PEZZOLO Luciano, « *Un San Marco che in cambio di libro ha una spada in mano*. Note sulla nobiltà militare veneta nel Cinquecento », *I ceti dirigenti in Italia in età moderna e contemporanea*, colloque Cividale del Friuli 1983, A. Tagliaferri (dir.), Udine, Del Bianco, 1984, p. 81-94.

PEZZOLO Luciano, « La 'Rivoluzione militare' : una prospettiva italiana 1400-1700 », dans *Militari in età moderna. La centralità di un tema di confine*, A. Dattero et S. Levati (dir.), Milan, Cisalpino, 2006, p. 15-62.

PFAFFENBICHLER Matthias, « Das barocke Schlachtenbild. Versuch einer Typologie », *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, 91, 1995, p. 37-110.

PIERI Piero, *Il Rinascimento e la crisi militare italiana*, Turin, Einaudi, 1952.

PINELLI Antonio, *La belle manière : anticlassicisme et maniérisme dans l'art du XVI<sup>e</sup> siècle*, Paris, Livre de Poche, 1996.

PINELLI Antonio, *La bellezza impura : arte e politica nell'Italia del Rinascimento*, Rome, Laterza, 2004.

PIRSON Felix, « Style and message on the column of Marcus Aurelius », *Papers of the British School at Rome*, 64, 1996, p. 139-179.

PIRSON Felix, *Ansichten des Krieges, Kampfrelichs klassischer und hellenistischer Zeit um Kulturevergleich*, Wiesbaden, Reichert, 2014.

PITTALUGA Mary, « L'attività del Tintoretto in Palazzo Ducale », *L'Arte*, 25, 1922, p. 76-99.

POLITO Eugenio, *Fulgentibus armis, introduzione allo studio dei fregi d'armi antichi*, Rome, L'Erma di Bretschneider, 1998.

POLLAK Martha, *Cities at War in Early Modern Europe*, Cambridge, Cambridge University Press, 2010.

POMMIER Édouard, *Théories du portrait*, Paris, Gallimard, 1998.

POMMIER Édouard, *Comment l'art devient l'Art dans l'Italie de la Renaissance*, Paris, Gallimard, 2007.

PONTI Wilsen, « Una descrizione cinquecentesca del Palazzo ducal di Goito », *Civiltà mantovana*, 9, 1975, p. 267-275.

- POPE-HENNESSY John, *The Portrait in the Renaissance*, Londres, Phaidon, 1966.
- POTTER David, *Renaissance France at War : Armies, Culture and Society, c. 1480-1560*, Woodbrige, The Boydell Press, 2008.
- POULOT Dominique, « Une nouvelle histoire de la culture matérielle », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, 44.2., 1997, p. 344-357.
- POUMARÈDE Géraud, *Pour en finir avec la Croisade. Mythes et réalités de la lutte contre les Turcs au XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles*, Paris, PUF, 2009.
- POUSPIN Marion, « Les 'pièces d'actualité' politique françaises. Événements, représentations et mémoire », *Images Re-vues* [En ligne], 5, 2008.
- PREDONZANI Massimo, *Anghiari 29 giugno 1440. La battaglia, l'iconografia, le compagnie di ventura, l'araldica*, Rimini, Il Cerchio, 2010.
- PREVITALI Giovanni, *La fortune des Primitifs. De Vasari aux néo-classiques*, Paris, Montfort, 1994 (1964).
- PRÉVOST Bertrand, *La peinture en actes. Gestes et manières dans l'Italie de la Renaissance*, Arles, Actes Sud, 2007.
- PRINZ Wolfram, « Dal modello al dipinto : macchine da guerra di Archimede alla fine del Cinquecento », dans *Architettura militare nell'Europa del XVI secolo*, actes colloque Florence 1986, C. Cresti, A. Fara et D. Lamberini (dir.), Sienna, Periccioli, 1988, p. 409-416.
- PROUTEAU Nicolas, DE CROUY-CHANEL Emmanuel et FAUCHERRE Nicolas (dir.), *Artillerie et fortification, 1200-1600*, actes colloque Parthenay 2006, Rennes, PUR, 2011.
- PROVINI Sandra, *Les guerres d'Italie entre chronique et épopée : le renouveau de l'écriture héroïque française et néo-latine en France au début de la Renaissance*, thèse université Paris 7 Diderot, 2013.
- PUDDU Raffaella, *Eserciti e monarchie nazionali nei secoli XV-XVI*, Florence, Nuova Italia, 1975.
- PUISEUX Hélène, *Figures de la guerre, représentations et sensibilités, 1839-1996*, Paris, Gallimard, 1997.
- PUPPI Lionello (dir.), *La battaglia di Cadore, 2 marzo 1509*, actes colloque Pieve di Cadore 2009, Milan, Alinari, 2010.
- PUTTFARKEN Thomas, *The Discovery of Pictorial Composition, Theories of Visual Order in painting 1400-1800*, New Haven, Yale University press, 2000.
- PYRRH Stuart et GODOY José (dir.), *Heroic Armor of the Italian Renaissance. Filippo Negroli and his Contemporaries*, cat. exp. Metropolitan Museum 1998-1999, New York, MET, 1998.
- QUATREFAGES René, *Los tercios españoles (1567-1577)*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1979.
- QUEDNAU Rolf, *Die Sala di Constantino : zur Dekoration der beiden Medici-Päpste Leo X. und Clemens VII*, Hildesheim, Olms, 1979.
- QUEDNAU Rolf, « Aspects of Raphael's ultima maniera in the light of the sala di Costantino », dans *Raffaello a Roma*, colloque Rome 1983, Rome, Edizioni dell'Elefante, 1986, p. 245-257

RABB Theodor, *The Artist and the Warrior. Military History Through the Eyes of the Masters*, New Haven, Yale University Press, 2011.

*Raffaello a Roma*, colloque Rome 1983, Rome, Edizioni dell'Elefante, 1986.

RAINES Dorit, *L'invention du mythe aristocratique. L'image de soi du patriciat vénitien au temps de la Sérénissime*, 2 vol., Venise, Istituto veneto di scienze, lettere ed arti, 2006.

RENAUDEAU Olivier et REVERSEAU Jean-Pierre (dir.), *Sous l'égide de Mars. Armures des princes d'Europe*, cat. exp. Paris musée de l'Armée 2011, Paris, Musée de l'Armée / Nicolas Chaudun, 2011.

RIBOUILLAUD Denis, « Artiste ou espion ? Dessiner le paysage dans l'Italie du XVI<sup>e</sup> siècle », *Les Carnets du paysage*, 24, 2013, p. 168-185.

RIBOUILLAUD Denis, *Rome en ses jardins. Paysage et pouvoir au XVI<sup>e</sup> siècle*, Paris, CTHS / INHA, 2013.

RICHARDOT Philippe, *Végèce et la culture militaire au Moyen Âge, V<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècle*, Paris, Economica, 1998.

RICHARDOT Philippe, « Les éditions d'auteurs militaires antiques aux XV<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup> siècles », [en ligne], site de l'Institut de Stratégie comparée.

RICHEFORT Isabelle, *Adam-François Van der Meulen (1632-1690), peintre flamand au service du roi Louis XIV*, Rennes, PUR, 2004.

RICŒUR Paul, *Temps et récit*, 3 vol., Paris, Seuil, 1983-1985.

RICŒUR Paul, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, 2003.

ROBICHON François, *La peinture militaire française, de 1871 à 1914*, Paris, Giovanangeli, 1998.

ROCCASECCA Piero, *Paolo Uccello, Les batailles*, Paris / Milan, Gallimard / Electa, 1997.

ROCCASECCA Piero, « La Rotta di San Romano e la Rotta di Niccolò Piccinino, Paolo Uccello e i Bartolini : le ragioni di una commissione attraverso l'iconografia delle battaglie », *Bulletin de l'Association des Historiens de l'Art italien*, n°11, 2005, p. 5-21.

ROGERS Clifford (dir.), *The Military Revolution Debate. Readings on the Military Transformation of Early Modern Europe*, Boulder, Westview, 1995.

ROGG Matthias, *Landsknechte und Reisläufer : Bilder von Soldaten*, Paderborn, Schöningh, 2002.

ROHLMANN Michael et KLIEMANN Julian, *Fresques italiennes du XVI<sup>e</sup> siècle, De Michel-Ange aux Carrache*, Paris, Citadelles et Mazenod, 2004.

ROMANELLI Giandomenico (dir.), *L'art de Venise*, Paris, Place des Victoires, 1998.

ROSAND David, *Myths of Venice, the Figuration of a State*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 2001.

ROSAND David, *Véronèse*, Paris, Citadelles et Mazenod, 2012.

ROSE Paul, « Jacomo Contarini (1536-1595), a Venetian Patron and Collector of Mathematical Instruments and Books », *Physis, Rivista internazionale di storia della scienza*, XVIII, n° 2, 1976, p. 117-130.

- ROSEN Mark, *The Mapping of Power in Renaissance Italy : Painted Cartographic Cycles in Social and Intellectual Context*, New York, Cambridge university Press, 2015.
- ROSINI Corrado, *Dietro la moda delle grottesche. Prospero Fontana e Paolo Vitelli*, Città di Castello, Cassa di Risparmio di Città di Castello, 1986.
- ROSCOCHER Massimo, *Il papa guerriero. Giulio II nello spazio politico europeo*, Bologne, Il Mulino, 2015.
- ROSSI Massimiliano, « La peinture guerrière : artistes et paladins à Venise au XVII<sup>e</sup> siècle », dans *La Jérusalem délivrée du Tasse', poésie, peinture, musique, ballet*, actes colloque Louvre 1996, G. Careri (dir.), Paris, Klincksieck, p. 67-108.
- ROSSI Paola, *Tintoretto*. 3 vol., I. *I Ritratti*, II. et III. *Opere sacre e profane*, Milan, Electa, 1990 (1982).
- RÖTTGEN Herwarth, *Il Cavalier Giuseppe Cesari d'Arpino. Un grande pittore nello splendore della fama e nell'incostanza della fortuna*, Rome, Bozzi, 2002.
- ROUSSO Henry, *Face au passé. Essais sur la mémoire contemporaine*, Paris, Belin, 2016.
- ROUVERET Agnès, « Les lieux de la mémoire publique : quelques remarques sur la fonction des tableaux dans la cité », *Opus*, VI-VIII, 1987-1989, p. 101-124.
- RUBIN Patricia, *Giorgio Vasari, Art and History*, New Haven, Yale University Press, 1995.
- RUBINSTEIN Nicolai, « Machiavelli and the Mural Decoration of the Hall of the Great Council of Florence », *Musagetes, Festschrift für Wolfram Prinz*, R. Kecks (dir.), Berlin, Mann, 1991, p. 275-285.
- RUBINSTEIN Nicolai, *The Palazzo Vecchio, 1298-1532, Government, Architecture, and Imagery in the Civic Palace of the Florentine Republic*, Oxford, Clarendon Press, 1995.
- RUDRAUF Lucien, « Vertiges, chutes et ascensions dans l'espace pictural de Tintoret », dans *Venezia e l'Europa*, colloque Venise 1955, Venise, Casa Ed. Arte Veneta, 1956, p. 279-282.
- RUGGERI AUGUSTI Adriana, « La battaglia di Verona », *Quaderni della Soprintendenza ai beni artistici e storici di Venezia*, 8, 1979, p. 105-110.
- SABLON DU CORAIL Amable, *1515, Marignan*, Paris, Tallandier, 2015.
- SALAS Xavier de et MARÍAS Fernando, *El Greco y el arte de su tiempo, las notas de El Greco a Vasari*, Madrid, Real Fundación de Toledo, 1992.
- SALLMANN Jean-Michel, « L'évolution des techniques de guerre pendant les guerres d'Italie », dans *Passer les Monts : Français en Italie, l'Italie en France (1494-1525)*, J. Balsamo (dir.), Paris, Champion, 1998, p. 59-82.
- SALVINI Roberto, « La Battaglia di Cascina. Saggio di critica delle varianti », *Medioevo nordico e Medioevo mediterraneo* 2. (1964-1985), 1987, p. 409-448.
- SANGIRARDI Giuseppe, « L'Arioste et l'Empire. Réflexions sur les rédactions du *Roland furieux* », *e-Spania* [en ligne], 13, juin 2012.
- SANTOSUOSSO Antonio, « Anatomy of Defeat in Renaissance Italy. The Battle of Fornovo in 1495 », *The International History Review*, XVI.2, 1994, p. 221-250.



- SAPORI Giovanna, « Artisti e committenti sul Lago Trasimeno », *Paragone Arte*, 393, 1982, p. 27-61.
- SARRE Friedrich, « Die Seeschlacht von Lepanto, ein unbekanntes Bild aus der Werkstatt Tintoretto », *Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen*, 59, 1938, p. 233-246.
- SASSO Gennaro, *Niccolò Machiavelli. I. Il Pensiero politico*, Bologne, Il Mulino, 1993 (1980).
- SASSO Gennaro et INGLESE Giorgio (dir.), *Machiavelli. Enciclopedia machiavelliana*, Rome, Istituto della Enciclopedia italiana, 2014.
- SAXL Fritz, « The Battle Scene without a Hero. Aniello Falcone and his Patrons », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 3, n°1/2, 1939-1940, p. 70-87.
- SCALINI Mario, « Armare il Principe, armare lo Stato : i Medici e le armi dal Quattrocento al Cinquecento », *Mugello culla del Rinascimento*, cat. exp. Vicchio 2008, B. Tosti (dir.), Florence, Polistampa, 2008, p. 285-331.
- SCARANO Emmanuela, « Guicciardini, la battaglia di Ravenna e il canone umanistico », dans *I racconti di Clio : tecniche narrative della storiografia*, actes colloque Arezzo 1986, R. Bigazzi (dir.), Pise, Nistri-Lischi, 1989, p. 193-220.
- SCARANO Emmanuela, « Guerra favolosa et guerre storica nell' *Orlando furioso* », dans *Studi offerti a Luigi Blasucci*, L. Lugnani et al. (dir.), Lucques, Pacini Fazzi, 1996, p. 497-515.
- SCHALK Ellery, *L'épée et le sang : une histoire du concept de noblesse, v. 1500 – v. 1650*, Seyssel, Champ Vallon, 1996.
- SCHAPIRO Meyer, *Les mots et les images*, Paris, Macula, 2000.
- SCHLOSSER Julius von, *La théorie artistique. Manuel des sources de l'histoire de l'art moderne*, Paris, Flammarion, 1984 (1920).
- SCHLOSSER Julius von, *Histoire du portrait en cire*, Paris, Macula, 1997 (1911).
- SCHULZ Jürgen, *Venetian Painted Ceilings in the Renaissance*, Berkeley, University of California Press, 1968.
- SCHULZ Jürgen, *La cartografia tra scienza e arte : carte e cartografi nel Rinascimento italiano*, Ferrare, Pannini, 1990.
- SCHWAGER Therese, *Militärtheorie im Späthumanismus : Kulturtransfer taktischer und strategischer Theorien in den Niederlanden und Frankreich (1590-1660)*, Berlin, De Gruyter, 2012.
- SCORZA Rick, « Vincenzo Borghini and *invenzione* : the Florentine *apparato* of 1565 », *Journal of the Courtauld and Warburg Institutes*, 44, 1981, p. 57-75.
- SCORZA Rick, « *À me pare, che siano fatte con diligenza* : Cosimo Bartoli, Giorgio Vasari, and an Extraordinary Venetian Drawing », *Master Drawings*, vol. 48, n°3, autumn 2010, p. 341-351.
- SCORZA Rick, « Vasari's Lepanto Frescoes : Apparati, Medals, Prints and the Celebration of Victory », *Journal of the Courtauld and Warburg Institutes*, 75, 2012, p. 141-200.
- SCORZA Rick, « Messina 1535 to Lepanto 1571 : Vasari, Borghini, the Cavalieri di Santo Stefano and the Imagery of Naval Warfare », dans *The Iconography of Slavery in Europe*,

1500-1800, E. McGrath et J.-M. Massing (dir.), Londres, The Warburg Institute, 2012, p. 121-163.

SEGUIN Jean-Pierre, *L'information en France, de Louis XII à Henri II*, Genève, Droz, 1961.

SÉNÉCHAL Philippe, *Giovan Francesco Rustici, 1475-1554. Un sculpteur de la Renaissance entre Florence et Paris*, Paris, Arthéna, 2007.

SENEILLART Michel, *Machiavélisme et raison d'État*, Paris, PUF, 1989.

SENEILLART Michel, *Les arts de gouverner du regimen médiéval au concept de gouvernement*, Paris, Seuil, 1995.

SERDON Valérie, *Armes du diable. Arc et arbalètes au Moyen Âge*, Rennes, PUR, 2005.

SESTIERI Giancarlo, « Antico e moderno nella pittura di battaglie. Contributi al Manciola, a Michelangelo delle Battaglie e al Borgogne », dans *Studi sul barocco romano. Scritti in onore di Maurizio Fagiolo dell'Arco*, Milan, Skira, 2004, p. 219-229.

SESTIERI Giancarlo (dir.), *Pugnae : la guerra nell'arte. Dipinti di battaglia dal secolo XVI al XVIII*, cat. exp. L'Aquila 2008, Rome, Budai, 2008.

SESTIERI Giancarlo (dir.), *I battaglisti, La pittura di battaglia dal XVI al XVIII secolo*, cat. exp. Tivoli 2011, Rome, De Luca, 2011.

SETTIS Salvatore (dir.), *La Colonna Traiana*, Turin, Einaudi, 1988.

SHAW Christine, *Barons and Castellans. The Military Nobility of Renaissance Italy*, Leyde / Boston, Brill, 2015.

SHAW Christine (dir.), *Italy and the European Powers. The Impact of War, 1500-1530*, Leyde, Brill, 2006.

SHAW Christine, « Wartime Propaganda during Charles VIII's expedition to Italy, 1494/1495 » dans *Narrating War. Early Modern and Contemporary Perspectives*, M. Mondini et M. Rospocher (dir.), Bologne / Berlin, Il Mulino / Duncker et Humblot, 2013, p. 63-78.

SHAW James Byam, *Drawings by Old Masters at Christ Church Oxford*, 2 vol., Oxford, Clarendon Press, 1976.

SHEARMANN John, *Mannerism*, Londres, Penguin, 1962.

SHEARMANN John, *Only connect... : Art and the Spectator in the Italian Renaissance*, Princeton, Princeton University Press, 1992.

SIMONI Serena, *La 'colonna dei Francesi' : arte e storia nella Ravenna del Cinquecento*, Ravenna, Longo, 2014.

SINDING-LARSEN Staale, *Christ in the Council Hall, Studies in the Religious Iconography of the Venetian Republic*, Rome, L'Erma di Bretschneider, 1974.

SODINI Claudia, *L'Ercole tirreno : guerra e dinastia medicea nella prima metà del '600*, Florence, Olschki, 2001.

SOGLIANI Daniela, « Guglielmo Gonzaga fra gusto dell'antico e modernità. Rapporti artistici, acquisti e mercato (1563-1587) », dans *Gonzaga. La celeste galeria. L'esercizio el collezionismo*, R. Morselli (dir.), Milan, Skira, 2002, p. 331-339.

- SOLER DEL CAMPO Álvaro (dir.), *El arte del poder : la Real Armería y el retrato de corte*, cat. exp. Washington / Madrid, Madrid, Patrimonio Nacional, 2010.
- SONTAG Susan, *Devant la douleur des autres*, Paris, Christian Bourgeois, 2003.
- SPINOSA Nicola, *Gli arazzi della battaglia di Pavia*, Milan, Bompiani, 1999.
- STAGNO Laura, « Le Tapessarie dell'Armata disegnate da Luca Cambiaso : gli arazzi della Battaglia di Lepanto per Giovanni Andrea Doria », dans *La 'Maniera' di Luca Cambiaso. Confronti, spazio decorativo, tecniche*, L. Magnani et G. Rossini (dir.), Gênes, Sangiorgio, 2008, p. 55-86.
- STARCKY Emmanuel (dir.), 'À la gloire du roi': *Van der Meulen, peintre des conquêtes de Louis XIV*, cat. exp. Dijon et Luxembourg 1998, Dijon –Luxembourg, Imprimerie Nationale Editions, 1998.
- STARN Randolph, « Reinventing Heroes in Renaissance Italy », dans *Art and History : Images and their Meaning*, R. Rotberg (dir.), Cambridge, Cambridge University Press, 1988, p. 67-84.
- STARN Randolph et PARTRIDGE Loren, *Arts of Power, Three Halls of State in Italy, 1300-1600*, Berkeley, University of California Press, 1992.
- STERMOLE Krystina, « Chivalric Combat in a Modern Landscape. Depicting Battle in Venetian Prints during the War of the League of Cambrai (1509-1516) », dans *Narrating War : Early Modern and Contemporary Perspectives*, M. Mondini et M. Rospocher (dir.), actes colloque Istituto storico italo-germanico di Trento, Bologne / Berlin, Il Mulino / Duncker et Humblot, 2013, p. 113-130.
- STRINATI Claudio et WALTER Ingeborg, *La Dignità del Casato, Il Salotto Dipinto di Palazzo Farnese*, Rome, Edizioni dell'Elefante, 1995.
- STRINATI Claudio, « Gli affreschi », dans *Palazzo Sacchetti*, S. Schütze (dir.), Rome, De Lucca, 2003, p. 76-131.
- STRONG Roy, *Art and Power, Renaissance Festivals, 1450-1650*, Woodbridge, The Boydell Press, 1984.
- STRUNCK Christina, *Der unbekanntes Meisterwerk Berninis : die Galleria Colonna*, Munich, Hirmer, 2007.
- STRUNCK Christina, « The Barbarous and Noble Enemy : Pictorial Representations of the Battle of Lepanto », dans *The Turk and Islam in the Western Eye, 1450-1750, Visual Imagery before Orientalism*, J. Harper (dir.), Farnham, Ashgate, 2011, p. 217-240.
- SUMMERS David, « Michelangelo's *Battle of Cascina*, Pomponius Gauricus and the Invention of a 'Gran Maniera' in Italian Painting », *Artibus et Historiae*, vol. 28, 56, part. 2, 2007, p. 165-176.
- SUTHOR Nicola, 'Bravura' : *Virtuosität und Mutwilligkeit in der Malerei des frühen Neuzzeit*, Munich, Fink, 2010.
- SYRE Cornelia (dir.), *Tintoretto. The Gonzaga Cycle*, cat. exp. Munich Alte Pinakothek 2000, Munich, Hatje Cantz, 2000.
- TAFURI Manfredo, 'Renovatio urbis' : *Venezia nell'età di Andrea Gritti, (1523-1538)*, Rome, Officina Edizioni, 1984.

- TAFURI Manfredo, *Venezia e il Rinascimento*, Turin, Einaudi, 1985.
- TAGLIAFERRO Giorgio, *Il ciclo pittorico del Maggior Consiglio dopo l'incendio del 1577 : indagini e proposte per l'immagine di Stato a Venezia*, thèse inédite, université de Venise, Ca'Foscari, 2004.
- TAGLIAFERRO Giorgio, « Martiri, eroi, principi e beati : i patrizi veneziani e la pittura celebrativa nell'età di Lepanto », dans *Guerre di religione sulle scene del Cinque-Seicento*, M. Chiabò et F. Doglio (dir.), colloque Rome 2005, Rome, Torre d'Orfeo, 2006, p. 337-390.
- TALLETT Frank, *War and Society in Early Modern Europe, 1495-1715*, Londres, Routledge, 1992.
- TALVACCHIA Bette, « Greek Heroes and Hellenism in Giulio Romano's Hall of Troy », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 51 (1988), p. 235-242.
- TAYLOR Frederick, *The Art of War in Italy, 1494-1529*, Cambridge, Cambridge University Press, 1921.
- TAYLOR Paul et QUIVIGER François (dir.), *Pictorial Composition from Medieval to Modern Art*, Londres / Turin, The Warburg Institute / Nino Aragno Editore, 2000.
- TELLINI PERINA Chiara, « La guerre nei dipinti della tradizione gonzaghese fra testimonianza storica e allusioni letterarie », dans *Guerre, stati e città. Mantova e l'Italia padana dal secolo XIII al XIX*, C. M. Belfanti (dir.), Mantoue, Arcari, 1988, p. 133-156.
- TENENTI Alberto, « The Sense of Space and Time in the Venetian World », dans *Renaissance Venice*, J. Hale (dir.), Londres, Faber and Faber, 1973, p. 17-46.
- TENENTI Alberto, *Stato : un'idea, una logica. Dal comune italiano all'assolutismo francese*, Bologne, Il Mulino, 1987.
- TEXIER Alain, *Qu'est-ce que la noblesse ?*, Paris, Taillandier, 1995.
- TEZA Laura (dir.), *Il complesso di Palazzo Vitelli a Sant'Egidio*, Città di Castello, Petrucci Editore, 2015.
- THIELEMANN Andreas, « Schlachten erschauen – Kentauren gebären. Zu Michelangelos Relief der Kentaurenschlacht », dans *Michelangelo. Neue Beiträge*. M. Rohmann et A. Thielemann (dir.), actes colloque Cologne 1996, Munich, Deutscher Kunstverlag, 2000, p. 17-92.
- THIEM Gunther, « Vasaris Entwürfe für die Gemälde in der Sala Grande des Palazzo Vecchio zu Florenz », *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 23, 1960, p. 97-135.
- THUILLIER Jacques ET BUBMANN Klaus (dir.), *1648. La paix de Westphalie : l'art entre la guerre et la paix*, colloque Münster / Osnabrück / Paris 1998, Paris Klincksieck, 1999.
- TIETZE-CONRAT Erika, « Titian's Battle of Cadore », *Art Bulletin*, 27, 1945, p. 205-208.
- TIETZE-CONRAT Erika, « Titian's Design for the Battle of Cadore », *Gazette des Beaux-Arts*, 6, XXXIV, 1948, p. 237-242.
- Tiziano e Venezia*, N. Pozza (dir.), Vicence, Neri Pozza, 1980.
- TODOROV Tzvetan, *Les abus de la mémoire*, Paris, Arléa, 2015 (1995).
- TOLNAY Charles de, *Michelangelo*, 5 vol., Princeton, Princeton University press, 1969-1971.

- TONINO Valentina, « La figura di Scipione l'Africano nella tradizione iconografica del XVI secolo e i modelli ideati da Giulio Romano per gli arazzi di Francesco I », *Fontes*, 7, 2004/05 (2007), 13/16, p. 15-28.
- TORRITI Piero, *Tesori di Strada nuova*, Gênes, Sagep, 1982.
- TOSTMANN Oliver, « *Plus Oultre* : Gedanken über die Tunis-Teppichserie nach Jan Vermeyen », *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 71.1, 2008, p. 73-100.
- TOSTMANN Oliver, *Battaglie. Studien zur Schlachtenmalerei des 17. Jahrhunderts in Italien*, thèse Freie Universität Berlin 2008 [en ligne].
- TRÉVISI Marion et VISSIÈRE Laurent (dir.), *Le feu et la folie, L'irrationnel dans la guerre*, Rennes, PUR, 2016.
- TRIM David et FISSEL Mark (dir.), *Amphibious Warfare, 1000-1700. Commerce, state formation and European Expansion*, Leyde, Brill, 2006.
- ULLRICH Ute Barbara, *Der Kaiser im 'giardino dell'Impero' : zur Rezeption Karls V. in italienischen Bildprogrammen des 16. Jahrhunderts*, Berlin, Mann, 2006.
- URRIAGLI SERRANO Diana, « Tramas políticas y Magnificencia, Carlos V en Mantua y los tapices de la *Historia de Escipión* », dans *Museo Imperial. El coleccionismo artístico de los Austrias en el siglo XVI*, F. Checa Cremades (dir.), Madrid, Villaverde, 2013, p. 103-119.
- VAÏSSE Maurice, *La paix au XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Belin, 2004.
- VAIVRE Jean-Bernard de et VISSIÈRE Laurent, *Tous les déables d'enfer, Relations du siège de Rhodes par les Ottomans en 1480*, Genève, Droz, 2014.
- VAN DE KERCKHOF Véronique (dir.), *Le peintre et l'arpenteur : images de Bruxelles et de l'ancien Duché de Brabant*, cat. exp. Bruxelles Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique 2000, Bruxelles, Dexia, 2000.
- VASSETTI Stefania, *Palazzo Capponi sul lungarno Guicciardini e gli affreschi restaurati di Bernardino Poccetti*, Florence, Centro Di, 2001.
- VECCE Carlo, « Word and Image in Leonardo's writings », *Leonardo da Vinci. Master Draftsman*, C. Bambach (dir.), cat. exp. New York Metropolitan Museum 2003, New Haven, Yale University Press, 2003, p. 59-78.
- VECCE Carlo, *Le battaglie di Leonardo. Codice A, ff. 111r e 110v, Modo di figurare una battaglia, LI Lettura Vinciana 2011*, Florence / Vinci, Giunti / Biblioteca Leonardiana, 2012.
- VECCE Carlo, « Leonardo, arte (e follia) della guerra », *Cromohs (Cyber Review of Modern Historiography)* [en ligne], 19/2014, p. 52-62.
- VEEN Henk van, « Cosimo I e il suo messaggio militare nel Salone de' Cinquecento », *Prospettiva*, 27, 1981, p. 86-90.
- VEEN Henk van, « Antonio Giacomini : un commissario repubblicano nel Salone dei Cinquecento », *Prospettiva*, 25, 1981, p. 50-56.
- VEEN Henk van, « Art and Propaganda in Late Renaissance and Baroque Florence : the Defeat of Radagisus, King of the Goths », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 47, 1984, p. 106-118.

VEEN Henk van, « Republicanism in the Visual Propaganda of Cosimo I de' Medici », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 55, 1992, p. 200-209.

VEEN Henk van, « Republicanism, not Triumphalism : on the Political Message of Cosimo I's Sala Grande », *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 37, 1993, p. 475-480.

VEEN Henk van, *Cosimo I de' Medici and his self-representation in Florentine art and culture*, New York, Cambridge University Press, 2006.

*Venezia e la difesa del Levante da Lepanto a Candia 1570-1670* cat. exp. Venise Palais des Doges 1986, Venise, Arsenale, 1986.

VÉRIN Hélène, *La gloire des ingénieurs : l'intelligence technique du XVI<sup>e</sup> au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Albin Michel, 1993.

VERRIER Frédérique, *Les armes de Minerve. L'humanisme militaire dans l'Italie du XVI<sup>e</sup> siècle*, Paris, PUPS, 1997.

VERRIER Frédérique, « L'Art de la guerre machiavélien, bréviaire de l'humanisme militaire », dans *Pensée stratégique et humanisme. De la tactique des Anciens à l'éthique de la stratégie*, B. Colson et H. Couteau-Bégarie (dir.), colloque Namur 1999, Paris, Economica, 2000, p. 47-71.

VERSIERO Marco, « Per un lessico politico di Leonardo da Vinci. II. Indizi di polemologia : naturalità del conflitto e necessità della guerra », *Bruniana & Campanelliana*, XV, 1, 2009, p. 121-134.

VERSIERO Marco, « L'arte militaire, tra virtù e bestialità. La concezione della guerre e la figura del guerriero nell'opera di Leonardo da Vinci », *Cahiers de la Méditerranée* [en ligne], 83, 2011, *Guerres et guerriers dans l'iconographie et les arts plastiques*, p. 79-85.

VERSIERO Marco, « Trovo modo di offendere e difendere. La concezione della guerra nel pensiero politico di Leonardo », *Cromohs (Cyber Review of Modern Historiography)*, 19/2014, p. 63-78.

VILLARD Renaud, *Du bien commun au mal nécessaire : tyrannies, assassinats politiques et souveraineté en Italie, vers 1470-vers 1600*, Rome, EFR, 2008.

VINTI Francesca, *Giulio Romano pittore e l'antico*, Florence, Nuova Italia, 1995.

VISSIÈRE Laurent, « Le siège de Rhodes par les Turcs et sa médiatisation européenne (1480-1481) », dans *S'exprimer en temps de troubles*, L. Bourquin et al. (dir.), Rennes, PUR, 2011, p. 159-178.

WALDMAN John, *Hafted Weapons in Medieval and Renaissance Europe : the Evolution of European Staff Weapons between 1200 and 1650*, Boston, Brill, 2005.

WALKER Suzanne, « Arms and the Man : Constructing the Soldier in Jacques de Gheyn's *Wapenhandelinghe* », *Netherlands Kunsthistorisch Jaarboek*, 58, 2007-2008 (2008), p. 139-161.

WARBURG Aby, *Atlas Mnemosyne*, Paris, L'écarquillé, 2012.

WARMOES Isabelle, D'ORGEIX Emilie et VAN DEN HEUVEL Charles (dir.), *Atlas militaires manuscrits européens (XVI<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles)*, actes de la 4<sup>e</sup> journée d'étude du Musée des Plans-Reliefs, Paris, Musée des Plans-Reliefs, 2003.

- WARNKE Martin, *L'artiste et la cour : aux origines de l'artiste moderne*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 1989.
- WARNKE Martin, *Politische Landschaft, Zur Kunstgeschichte der Natur*, Munich, Carl Hanser, 1992.
- WASCHEK Matthias (dir.), *Les 'Vies' d'artistes*, actes colloque Louvre 1993, Paris, musée du Louvre, 1996.
- WEDDIGEN Tristan *et al.* (dir.), *Functions and Decorations : Art and Ritual at the Vatican Palace in the Middle Ages and in the Renaissance*, Turnhout, Brepols, 2003.
- WEIGEL Thomas et POESCHKE Joachim (dir.), *Leitbild Tugend, Die Virtus-Darstellung in italienischen Kommunalpalästen und Fürstenresidenzen des 14. bis 16. Jahrhunderts*, Münster, Rhema, 2013.
- WEISE Georg, *L'ideale eroico del Rinascimento*, Naples, Ed. Scientifiche Italiane, 1961.
- WENDERHOLM Iris, « Sieg mit den Pinseln. Giorgio Vasaris *Schlacht von Lepanto* », dans *Bilder machen Geschichte. Historische Ereignisse im Gedächtnis der Kunst*, U. Fleckner (dir.), Berlin, De Gruyter, 2014, p. 113-126.
- WETHEY Harold, *The Complete Paintings of Titian*, 3 vol., III. *The Mythological and Historical Paintings*, Londres, Phaidon, 1975.
- WETHEY Harold, « Tiziano e la decorazione della sala del maggior consiglio nel Palazzo ducale di Venezia », dans *Problemi di metodo, condizioni di esistenza di una storia dell'arte*, actes colloque CIHA, L. Vayer (dir.), Bologne, Clueb, 1982, p. 177-183.
- WICKHOFF Franz, « Der Saal des grossen Rathes zu Venedig in seinem alten Schmucke », *Repertorium für Kunstwissenschaft*, VI, 1883, p. 1-37.
- WIEVIORKA Annette, *L'ère du témoin*, Paris, Pluriel, 2013.
- WILDE Johannes, « The Hall of the Great Council of Florence », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 7, 1944, p. 65-81.
- WILHELM Raymund, *Italienische Flugschriften des Cinquecento (1500-1550), Gattungsgeschichte und Sprachgeschichte*, Tübingen, Max Niemeyer, 1996.
- WILLIAMS Robert, « The Sala Grande in the Palazzo Vecchio and the Precedence Controversy between Florence and Ferrara », dans *Vasari's Florence. Artists, Literati at the Medicean Court*, P. Jacks (dir.), Cambridge, Cambridge University Press, 1998, p. 163-182.
- WITTKOWER Rudolf et Margot, *Les enfants de Saturne : psychologie et comportement des artistes de l'Antiquité à la Révolution française*, Paris, Macula, 1985.
- WOLK-SIMON Linda, « Pellegrino da Modena », dans *Late Raphael*, colloque Madrid Prado, M. Falomir (dir.), Madrid, Prado, 2013, p. 106-115.
- WOLTERS Wolfgang, « Der Programmentwurf zur Dekoration des Dogenpalastes nach dem Brand vom 20. Dezember 1577 », *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 12, 1965/1966 (1966), 3/4, p. 271-318.
- WOLTERS Wolfgang, « Guerra e Pace nei dipinti di Palazzo Ducale », dans *Venezia e la difesa del Levante. Da Lepanto a Candia, 1570-1670*, cat. exp. Venise 1986, Venise, Arsenale, 1986, p. 247-254.

- WOLTERS Wolfgang, *Storia e politica nei dipinti di Palazzo Ducale : aspetti dell'autocelebrazione della Repubblica di Venezia nel Cinquecento*, Venise, Arsenale, 1987.
- WOLTERS Wolfgang, « Il pittore come storiografo ? A proposito delle pitture di Palazzo Ducale a Venezia », dans *Crisi e rinnovamenti nell'autunno del Rinascimento a Venezia*, V. Branca et C. Ossola (dir.), Florence, Olschki, 1991, p. 205-219.
- WOLTERS Wolfgang, « Arte come propaganda nel Cinquecento veneziano », dans *Da Bellini a Veronese, Temi di arte veneta*, G. Toscano (dir.), Venise, Istituto di Scienze, Lettere ed Arti, 2004, p. 629-647.
- WOLTERS Wolfgang, « Il ciclo della IV Crociata nella Sala del Maggior Consiglio di Palazzo Ducale a Venezia », *Saggi e memorie di storia dell'arte*, 28. 2004, 2005, p. 111-127.
- WOODS-MARSDEN Joanna, *The Gonzaga of Mantua and Pisanello's Arthurian Frescoes*, Princeton, Princeton University Press, 1988.
- WOODWARD David, *Maps as Prints in the Italian Renaissance. Makers, Distributors and Consumers*, Londres, The British Library, 1996.
- WRIGHT Alison, *The Pollaiuolo Brothers, the Arts of Florence and Rome*, New Haven, Yale University Press, 2005.
- YATES Frances, *L'art de la mémoire*, Paris, Gallimard, 1975.
- YATES Frances, *Astrée : le symbolisme impérial au XVI<sup>e</sup> siècle*, Paris, Belin, 1989.
- ZAMPIERI Alessandra, *Le palais des Doges: mythe et pouvoir*, Paris, Seuil, 2014.
- ZANCARINI Jean-Claude, « Machiavel et Guicciardini. Guerre et politique au prisme des guerres d'Italie », *Laboratoire italien* [en ligne], 10, 2010.
- ZANKER Paul et EWALD Björn Kristian, *Vivere con i miti. L'iconografia dei sarcofagi romani*, Turin, Bollati Boringhieri, 2008.
- ZANOTTO Francesco, *Il Palazzo Ducale di Venezia*, 4 vol., Venise, Antonelli, 1853-1861.
- ZARCO CUEVAS Eusebio-Julián, *Pintores italianos en San Lorenzo el Real de El Escorial (1575-1613)*, Madrid, Instituto de Valencia de Don Juan, 1932.
- ZARKA Yves-Charles (dir.), *Raison et déraison d'Etat*, Paris, PUF, 1994.
- ZERI Federico, « La nascita della battaglia come genere e il ruolo del Cavalier d'Arpino », dans *La battaglia nella pittura del XVII e XVIII secolo*, P. Consigli Valente (dir.), Parme, Banca Emiliana, 1986, p. IX-XXVII.
- ZEZZA Andrea, « Raffigurazioni di battaglie nell'arte meridionale del XVI secolo », dans *La battaglia nel Rinascimento meridionale. Moduli narrativi tra parole e immagini*, G. Abbamonte et al. (dir.), Rome, Viella, 2011, p. 511-523.
- ZÖLLNER Frank, *Bewegung und Ausdruck bei Leonardo da Vinci*, Leipzig, Plöttner, 2010 (1995).
- ZÖLLNER Frank, *La battaglia di Anghiari fra mitologia e politica, XXXVII Lettura vinciana 1997*, Florence, Giunti, 1998.
- ZÖLLNER Frank, « The Motions of the Mind in Renaissance Portraits, The Spiritual Dimension of Portraiture », *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 68, 2005, p. 23-40.



# Table des matières

<b>Remerciements .....</b>	<b>3</b>
<b>Introduction .....</b>	<b>5</b>
La bataille en peinture : terminologies et catégories artistiques .....	5
L'historiographie de la bataille à la Renaissance : des approches fragmentées .....	8
Délimitation du corpus : bornes et perspectives.....	11
La quête d'une méthode : corpus en réseau, iconographie comparée .....	18
La bataille, de l'événement à la mémoire : le renouveau d'un objet historique.....	21
Pour une iconographie culturelle de la scène de bataille.....	25
Plan d'étude.....	29
<b>Partie I. L'invention de la scène de bataille comme forme politique et artistique dans le premier XVI<sup>e</sup> siècle.....</b>	<b>33</b>
<b>Chapitre 1. Le creuset des guerres d'Italie : la politique, la guerre, la mémoire.....</b>	<b>35</b>
1. La « qualité des temps » : le bouleversement politique et militaire du début du XVI <sup>e</sup> siècle.....	37
A. Les puissances italiennes dans la reconfiguration européenne.....	37
B. Les mutations de l'art de guerre .....	43
1) Les évolutions tactiques et techniques.....	43
2) De nouvelles guerres ?.....	45
3) L'humanisme et la guerre .....	49
« (L)a continuelle lecture des antiques » .....	50
Peinture et 'archéologie' militaire .....	54
2. Politiques de la mémoire : la bataille en peinture pendant les guerres d'Italie .....	57
A. La rareté des représentations peintes des événements récents : un paradoxe apparent .....	59
1) La galerie des guerres d'Italie dans le « Roland Furieux » : une réflexion sur l'histoire .....	59
2) Guerres de communication et célébrations éphémères.....	63
3) Un rare exemple de patrimonialisation immédiate : Fornoue (1495) et les Gonzague.....	66
B. La bataille dans l'iconographie des États italiens : mémoire du passé et politique contemporaine .....	69
1) <i>Anghiari</i> et <i>Cascina</i> , deux faits d'armes entre tradition et refondation.....	70
Institutions et lieux de mémoires de la nouvelle République .....	70
La symbolique multiple des deux événements .....	72

2) Les Chambres du Vatican : l'horizon de la guerre .....	77
Les premières <i>Stanze</i> : la peinture de l'histoire et son rapport au présent .....	77
La Chambre de Constantin : l'évolution du programme.....	81
3) La <i>Bataille</i> de Titien et l'iconographie de la République de Venise.....	84
<i>La Bataille de Spolète</i> dans la tradition de la salle du Grand Conseil .....	84
<i>Cadore</i> ? Fortune d'une légende historiographique.....	86
C. (Ré)écritures peintes des guerres d'Italie : la mémoire sédimentée des faits dans le second XVI <sup>e</sup> siècle .....	91
1) Destins familiaux : guerre et politique .....	92
2) Résilience et synthèse .....	96
3. Conclusion : les temps de la mémoire politique .....	100
<b>Chapitre 2. « Mod(i) di figurare una battaglia » : les compositions paradigmatiques du premier XVI<sup>e</sup> siècle .....</b>	<b>103</b>
1. La bataille au tournant du XVI <sup>e</sup> siècle : la naissance de la grande peinture politique	105
A. D'Alberti à Léonard : la bataille dans la littérature artistique renaissante .....	105
1) La scène de guerre, comble et limite de l' <i>historia</i> : « raconter une histoire » et non « s'agiter en désordre » .....	105
2) Convenance et rhétorique des émotions .....	108
3) Le texte de Léonard : entre norme et expérimentation .....	112
<i>Le paragone</i> et la défense de la peinture .....	113
La pensée par l'image : le songe de la guerre .....	116
B. Art et pouvoir : enjeux de la bataille monumentale.....	119
1) La commande politique et la « conscience de l'art » : le cas florentin.....	120
2) Stratégies de la reconnaissance.....	122
2. <i>Historie</i> singulières, batailles universelles .....	125
A. Les batailles florentines : l'histoire racontée par ses figures.....	126
1) Léonard et la « mêlée des chevaux » .....	126
Montrer l'histoire comme un flux .....	127
La « <i>pazzia bestialissima</i> ».....	130
2) Michel-Ange et « la bataille des nus » .....	135
Questions d'historiographie : <i>Cascina</i> , prémices du maniérisme ou vraie <i>historia</i> ? .....	135
Branle-bas de combat : diligence des corps et émotions de l'alarme .....	139
Le noyau central du groupe .....	139
L'enchaînement des figures latérales .....	142
La noblesse des émotions .....	143

B. Raphaël et Titien : structure narrative et message politique.....	146
1) Raphaël : la <i>Bataille de Constantin</i> , histoire divine et poésie épique .....	146
Désordre apparent, ordre providentiel .....	148
L'art de la figure : la conception poétique de la bataille.....	152
2) Titien : <i>Spolète</i> , un récit universel de bataille .....	155
Le pont : une structure iconographique originale .....	156
Virtuosité et rivalité : la réflexion sur la peinture .....	158
3. La force des modèles : réception et diffusion des batailles du premier XVI <sup>e</sup> siècle ..	163
A. Cascina « école du monde » : une diffusion par fragment .....	164
B. Répliques léonardesques : la mêlée, art du combat .....	167
C. La fortune de la <i>Bataille de Constantin</i> : le grand style .....	170
1) « Un phare pour les batailles de cette sorte » : formes et contexte d'usage du modèle romain.....	170
2) Les inventions de Jules Romain : la bataille « anticamente modern(a) e modernamente antich(a) » .....	174
La logique du multiple : projets pour la gravure et la tapisserie.....	174
Relâchement de l'histoire et promotion de l'effet .....	177
D. La mêlée de la Sala de Batallas de l'Escorial : une anthologie de modèles.....	181
4. Conclusion.....	184

## **Partie II. La bataille dans les décors historiques du second XVI<sup>e</sup> siècle :**

### **identités politiques et cultures militaires..... 187**

#### **Chapitre 3. La bataille dans la geste familiale : entre histoire et épopée..... 191**

1. De la convenance au canon : la bataille et le décor de pouvoir .....	194
A. La « convenienza », norme iconographique et sociale.....	194
1) Décor et noblesse : la matérialisation de la dignité .....	194
2) Décor et noblesse : imitation et émulation .....	196
B. La bataille : sujet typique de l'iconographie palatiale .....	198
1) La guerre, lieu de la gloire.....	198
2) La bataille, marque de la demeure de pouvoir.....	200
3) Entre standardisation et surenchère .....	203
2. Dire les hommes et voir les actions : les décors de Fastes familiaux.....	207
A. Genèse et structure des Fastes : des figures d'hommes illustres à la geste familiale .....	207
1) Le personnage et l'histoire : une narration héroïque .....	208
2) De la figure-relais à l'image de soi : la valeur du portrait.....	211
3) Faire revivre les actions : usages du registre narratif .....	214

Le récit, preuve de l'histoire .....	215
La place de la narration dans le <i>spartimento</i> .....	218
B. La bataille : histoire et exemplarité .....	222
1) La biographie : forme morale de l'histoire .....	222
2) La sélection des épisodes.....	224
3) La simplification possible du récit militaire .....	228
C. La conception morale de la guerre : une éthique du combat .....	232
1) Le règne de la prouesse : exploits et duels .....	233
2) Morts glorieuses et nobles défaites.....	237
3. La narration héroïque des <i>Fastes</i> : la scène de bataille entre portrait et image de gloire .....	239
A. La narration subordonnée au héros : le personnage, centre de l'action.....	240
1) L'évidence héroïque : la visibilité du héros.....	240
2) L'efficace du personnage héroïque : poursuites, parades et batailles de commandement .....	243
B. Formes du portrait : l'identité au cœur de l'image .....	247
1) Le portrait dans l'histoire .....	248
Vitelli et Gonzague, la mise en intrigue de l'iconographie familiale .....	248
« Faire portrait » : profil et trois-quarts comme formes symboliques .....	250
La double valeur du profil : entre narration et abstraction .....	250
Le trois-quarts : une rupture dans l'histoire ?.....	252
2) Portraits indirects : les signes de l'identité .....	254
Le portrait dynastique .....	254
La saturation héraldique.....	257
C. La fabrique du héros : l'image de gloire.....	259
1) L'extase héroïque .....	259
2) L'étendard, pan ou rideau : les dispositifs de présentation chez Tintoret ....	262
4. Conclusion. Le cycle familial : « une leçon délectable pour sa variété et sa continuité » .....	264
<b>Chapitre 4. La guerre, « cosa di stato » : la bataille dans l'<i>invenzione</i> des décors du Palazzo Vecchio et du palais des Doges .....</b>	<b>269</b>
1. Programme politique, programme militaire : la guerre, thématique structurante du décor <i>di stato</i> .....	273
A. La part du militaire .....	273
B. La guerre dans la réflexion sur l'État : de Machiavel à Botero .....	275
C. Politiques militaires contemporaines.....	279

1) L'organisation militaire précoce de Venise.....	280
2) La politique militaire de Cosme .....	283
D. La place de la guerre dans l' <i>invenzione</i> historique.....	287
1) Florence : la guerre dans le décor de la salle des Cinq-Cents .....	287
Le dispositif des deux conflits en miroir.....	287
L'amplification du récit militaire : la représentation d'une campagne .....	291
La guerre et le territoire .....	293
2) La nouvelle orientation du décor vénitien après 1577.....	295
L'accentuation du thème militaire .....	295
La « galerie » des batailles : l'histoire de Venise .....	298
Guerre et paix : le destin de Venise .....	302
3) Le décor total, image de l'État.....	305
2. De l'art de faire la guerre : l' <i>invenzione</i> nourrie par la culture militaire.....	308
A. Des commanditaires érudits : la guerre comme objet de savoir.....	308
1) Giacomo Contarini et la culture militaire du patriciat vénitien .....	308
2) Cosme et la guerre : le savoir du prince moderne .....	311
B. L'enrichissement de la narration : de l'histoire à la typologie militaire.....	316
1) Florence : de la symétrie à la typologie .....	316
Guerre de conquête vs guerre d'usure.....	316
La caractérisation typologique .....	319
2) Venise : un programme en forme de traité militaire.....	322
La place restreinte des typologies abstraites .....	322
Une conception technique des épisodes militaires.....	327
L'art du combat .....	327
L'intelligence matérielle .....	331
L'esprit de stratagème .....	334
C. Vers une encyclopédie militaire : le décor-somme.....	336
1) Guerre ancienne, guerre moderne.....	336
2) La <i>Bataille de Zadar</i> de Tintoret : un panorama militaire.....	340
3. Conclusion : le décor de l'État, démonstration de puissance .....	345

**Chapitre 5. L'iconographie militaire au Palazzo Vecchio et au palais des Doges :  
peindre l'armée dans la bataille..... 347**

1. Les innovations iconographiques : la mise en scène professionnelle de l'armée .....	349
A. L'armée dans la pensée militaire moderne.....	349
1) De la troupe médiévale à l'armée conçue comme un corps .....	350

2)	Rationalisation militaire et naissance de la discipline .....	352
3)	Florence, l'ordre comme modernité .....	357
	Géométrie des lignes, beauté de l'ordre.....	357
	La hiérarchie dans l'armée florentine : de l'enjeu militaire à la question politique .....	362
4)	Venise : une communauté en armes .....	368
	La cohésion entre les hommes .....	368
	Les capitaines patriciens : un héroïsme de classe .....	370
B.	La figure du soldat .....	374
1)	Du guerrier au soldat : naissance et évolution de l'iconographie militaire ..	374
2)	Le décor comme revue des troupes : figures singulières, figures en série ...	377
	Le plafond de Stradano : l'héroïsation du soldat individuel .....	378
	Venise : un répertoire de figures .....	382
3)	La professionnalisation du geste de combat : la fin de l'héroïsme ? .....	385
	Le corps domestiqué .....	385
	L'arquebusier de Vasari : imaginer un héroïsme moderne .....	387
C.	Logistique et célébration matérielle : les objets de la guerre .....	391
1)	Pour une iconographie culturelle de l'objet militaire .....	391
2)	Les six monochromes vénitiens : du trophée à l'arsenal .....	395
3)	Florence : de l'arme à la parure .....	399
D.	L'« erreur » militaire comme stratégie narrative.....	402
2.	Motifs topiques : les « formules » de la bataille .....	404
A.	Vocabulaires et syntaxes de la bataille .....	405
1)	La scène de conquête : un dispositif structurellement efficace .....	406
2)	La scène du choc et la lisibilité de la victoire.....	408
	La simplification de la narration .....	408
	Duels symboliques : la tension vers l'allégorie .....	410
B.	La recherche d'un haut langage ? .....	413
1)	La peur de la trivialité : le costume antique.....	413
2)	Le registre héroïque et ses marques.....	414
3)	La citation artistique dans les batailles de Vasari.....	416
4)	Venise : les manières individuelles.....	419
3.	Conclusion : une modernité invisible ? .....	424
<b>Partie III. Autour de la bataille de Lépante : peindre l'histoire contemporaine .....</b>		<b>427</b>
<b>Introduction .....</b>		<b>427</b>

<b>Chapitre 6. Peindre la bataille à l'âge du dessin militaire.....</b>	<b>429</b>
1. La guerre moderne et sa rationalisation graphique .....	430
A. Le dessin au service de la guerre : nouvelles formes et usages.....	431
B. La bataille comme « ordine » : la figuration tactique du combat .....	435
2. La révolution de l'information et l'image descriptive.....	437
A. L'invention de l'actualité : la nouvelle comme valeur .....	438
B. L'information par l'image : l'exemple de Lépante .....	440
3. Les formes graphiques descriptives dans la peinture monumentale : inflexion ou assimilation ?.....	445
A. La légitimité descriptive : la peinture en procès.....	446
B. L'hybridation de la peinture d'histoire : le siège de Malte de Matteo Perez da Lecce .....	449
1) Pluralité et combinaison des langages figuratifs .....	450
2) La pertinence politique d'une « géo-histoire » peinte .....	453
C. Le décor de guerre peint d'après gravure : la victoire du descriptif ? .....	456
1) Une nouvelle typologie de décor ? .....	456
2) Le recours à la gravure : opportunisme ou modernisme ?.....	459
<b>Chapitre 7. La peinture d'histoire à l'épreuve du contemporain : Giorgio Vasari, Andrea Vicentino et la bataille de Lépante.....</b>	<b>463</b>
1. Un nouveau modèle de peinture de l'histoire : « veder tutto particolarmente » .....	466
A. La précision des consignes : le détail et le tout .....	466
B. Le peintre historien et l'idéal de la <i>diligenza</i> .....	468
C. Une technicité propre à la scène de bataille navale ? .....	471
2. Vasari à la <i>Sala Regia</i> : la tentative d'une « grande maniera » documentaire .....	474
A. Trois scènes complémentaires : exhaustivité narrative et vision politique .....	475
1) Un programme en trois temps : un choix politique et documentaire.....	475
2) Le dialogue avec les formes documentaires : <i>La vue des flottes en ordre de bataille</i> .....	479
La carte et son cadre : Vasari face à l'hétérogénéité des régimes de l'image.....	479
L'alignement parfait des flottes : motif polysémique .....	481
B. Le peintre-historien et la bataille providentielle .....	484
1) Une composition <i>laboriosa</i> : la toute-puissance de la description matérielle	484
2) Une description plus qu'une histoire .....	488
3) L'appareil allégorique : lieu de l'invention pour le peintre d'histoire .....	491
Variations iconographiques.....	492

Les dispositifs d'interaction : l'allégorie protagoniste et interprète de l'histoire	495
3. <i>La Bataille de Lépante</i> d'Andrea Vicentino au palais des Doges : histoire et épopée	497
A. Le choix d'une échelle narrative moyenne : le récit à hauteur d'homme	498
1) Une scène homogène : du premier plan au panorama	498
2) Un dispositif hérité de Tintoret ?	500
3) La valeur politique d'une échelle intermédiaire	501
B. L'appropriation narrative de la bataille : raconter Lépante	503
1) L'historiographie vénitienne, source pour Vicentino	503
2) Le combat de Lépante « mis en scène »	507
Le cadre documentaire des marges	507
La « battaglia » : le parti pris du motif central	509
C. Lépante « richissimo patrimonio di gloria » : le récit secondaire des armoiries	514
1) L'hommage aux héros	515
2) Une liste des morts	516
3) Le tableau de bataille, mémoire vive de la communauté	519
D. Peindre l'histoire comme une épopée : procédés et motifs d'un récit épique	521
1) La caractérisation des objets : donner sens à la description	522
2) Le combat épique : du duel à l'affrontement cosmique	524
4. Conclusion : Peintre d'histoire / peintre de bataille, les prémices d'une rupture	528
<b>Conclusion</b>	<b>531</b>
<b>Annexe</b>	<b>543</b>
Documents de commande	545
Lettre de Vasari au sujet de la <i>Bataille de Lépante</i> de la Sala Regia	545
Document relatif à la commande du Salon Vitelli	547
Documents relatifs à la commande des <i>Fastes Gonzague</i>	551
Programme de la décoration des salles du Grand Conseil et du Scrutin du palais des Doges après 1577	555
Textes de la littérature artistique	567
Léonard de Vinci, « Come si deve figurare una battaglia », v. 1492, Ms. A, Institut de France, f° 111r-110v	567
Giovanni Paolo Lomazzo, <i>Trattato della pittura</i> (Milan, 1585)	569
Libro VI, XXIX. « Composizioni delle guerre e battaglie »	569
Libro VI, XXX « Composizioni delle battaglie navali »	571
Libro VI, XXXVII. « Composizione d'assalti »	572
Francisco de Holanda, <i>De la peinture, dialogues avec Michel-Ange</i>	575



Vasari, <i>Le Vite de 'più eccellenti pittori, scultori ed architettori</i> (1568).....	579
La bataille navale de Gentile Bellini au palais des Doges .....	579
Léonard et la <i>Bataille d'Anghiari</i> .....	579
Jules Romain, <i>La bataille du pont Milvius</i> .....	580
Michel-Ange et la <i>Bataille de Cascina</i> .....	580
Carlo Ridolfi, <i>Le Maraviglie dell'arte</i> (Venise, 1648). .....	583
La bataille de Titien : la <i>Bataille de Cadore</i> .....	583
Les batailles de Tintoret : <i>Lépante</i> et <i>Zadar</i> .....	583
Giovanni Pietro Bellori : description de la <i>Bataille de Constantin</i> de Raphaël.....	585
Textes de comparaison .....	589
Machiavel, Le récit de la bataille dans <i>L'Arte della guerra</i> (1520).....	589
L'Arioste, <i>Roland Furieux</i> , chant XXXIII, I-LVIII : <i>la salle du château de Tristan</i>	591
<b>Bibliographie</b> .....	<b>597</b>
Sources .....	597
Études .....	601
<b>Table des matières</b> .....	<b>647</b>

# THÈSE DE DOCTORAT

de l'Université de recherche Paris Sciences et Lettres  
PSL Research University

Préparée à l'École Pratique des Hautes Études

« Composizioni delle guerre e battaglie » : enquête sur la scène de bataille dans la peinture italienne du XVI<sup>e</sup> siècle - Vol.2 - Figures

**École doctorale n°472**

École doctorale de l'École Pratique des Hautes Études

**Spécialité** Histoire de l'art

**Soutenue par Pauline LAFILLE**  
**le 12 décembre 2017**

Dirigée par **Michel HOCHMANN**

## COMPOSITION DU JURY :

Mme. LANEYRIE-DAGEN Nadeije  
École Normale Supérieure, Rapporteur

M. KIRCHNER Thomas  
Centre Allemand d'Histoire de l'art,  
Rapporteur

M. BRIOIST Pascal  
Université François Rabelais de Tours,  
Membre du jury

M. DELAPLANCHE Jérôme  
Académie de France à Rome, Villa  
Médicis, Membre du jury

M. MOREL Philippe  
Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne  
Membre du jury

M. HOCHMANN Michel  
École Pratique des Hautes Études  
Directeur de thèse

## Liste des figures

**Fig. 1** Lippo Vanni, *La victoire des Siennois du Val di Chiana*, 1364, fresque, Sienne, Palazzo Pubblico, salle du Conseil

**Fig. 2** Giovanni di Cristofano Ghini et Francesco d'Andrea, *La bataille de Poggio Imperiale*, 1479, fresque, Sienne, Palazzo Pubblico, salle du Conseil

**Fig. 3** Spinello Aretino, *Saint Ephèse contre les Sarrasins*, 1391-1392, fresque, Pise, Camposanto

**Fig. 4** Paolo Uccello, *Niccolò da Tolentino menant la charge des Florentins à la bataille de San Romano (1432)*, fin des années 1430, détrempe sur bois, 1,81 x 3,20 m, Londres, National Gallery

**Fig. 5** Paolo Uccello, *Bernardino della Ciarda désarçonné à la bataille de San Romano (1432)*, fin des années 1430, détrempe sur bois, 1,82 x 3,22 m, Florence, galerie des Offices

**Fig. 6** Paolo Uccello, *Micheletto da Cotignola lançant une contre-attaque*, v. 1435-1440 ?, détrempe sur bois, 1,80 x 3,16 m, Paris, musée du Louvre

**Fig. 7** Piero della Francesca, *La victoire de Constantin*, entre 1452 et 1466, fresque, 3,22 x 7,64 m, Arezzo, église San Francesco, chœur

**Fig. 8** Piero della Francesca, *La victoire d'Héraclius contre Chosroès*, entre 1452 et 1466, fresque, 3,29 x 7,47 m, Arezzo, église San Francesco, chœur

**Fig. 9** Antonio Pollaiuolo, *Combat d'hommes nus*, v. 1470-1480, burin, 42 x 60 cm, signé à gauche sur une tablette : OPVS. / .ANTONII..POLLA / IOLI. FLORENT / INI, Paris, musée du Louvre, collection Rothschild

**Fig. 10** Andrea Mantegna, *Les trompettes, les porteurs d'enseignes et de peintures*, 1<sup>e</sup> scène de la série des *Triumphes de César*, v. 1484-1492, tempera sur toile, 2,66 x 2,78 m, Hampton Court, Royal collection

**Fig. 11** Andrea Mantegna, *La Vierge de la Victoire*, 1496, tempera sur toile, 2,8 x 1,66 m, Paris, musée du Louvre.

**Fig. 12** Fra Bartolomeo, *Le retable du Grand Conseil*, autour de 1510, huile sur panneau, 4,44 x 3,8 m, Florence, museo di San Marco

**Fig. 13** Léonard de Vinci, *Mêlée de combattants à cheval et étude de mouvements humains*, v. 1503-1504, plume, encre, trace de craie noire, 16 x 15,2 cm, Venise, Gallerie dell'Accademia, n. 215

**Fig. 14** Léonard de Vinci, *Deux mêlées entre cavaliers et piétons*, v. 1503-1504, plume, encre, lavis, 14,5 x 15,2 cm, Venise, Gallerie dell'Accademia, n. 215A

**Fig. 15** Léonard de Vinci, *Cavalcade*, v. 1503-1504, craie noire sur papier blanc légèrement jauni, 16 x 19,7 cm, Windsor Castle, Royal Library, 12339

**Fig. 16** Léonard de Vinci, *Lutte pour l'étendard près d'un pont et deux fantassins*, v. 1504, plume, encre, 10,1 x 14,2 cm, Venise, Gallerie dell'Accademia, n. 216

**Fig. 17** Léonard de Vinci, *Étude pour deux hommes en lutte*, v. 1504, plume, encre, mine de plomb, 8,7 x 15,2 cm, Venise, Gallerie dell'Accademia, n. 214

**Fig. 18** Léonard de Vinci, *Étude pour deux têtes de combattants*, v. 1503-1504, pointe d'argent, craie noire et sanguine, 19,1 x 18,8 cm, Budapest, Szépművészeti Múzeum, n. 1775

**Fig. 19** Léonard de Vinci, *Étude pour une tête de combattant*, v. 1503-1504, sanguine, 22,7 x 18,6 cm, Budapest, Szépművészeti Múzeum, n. 1774

**Fig. 20** Anonyme, réélaboré par Pierre-Paul Rubens, *La lutte pour l'étendard*, d'après Léonard de Vinci pour la *Bataille d'Anghiari (1440)*, dessin, craie noire, plume, encre de Chine, 45,2 x 63,7 cm, Paris, musée du Louvre.

**Fig. 20a** Anonyme, réélaboré par Pierre-Paul Rubens, détail de *La lutte pour l'étendard*, partie gauche, d'après Léonard de Vinci pour la *Bataille d'Anghiari (1440)*, dessin, craie noire, plume, encre de Chine, 45,2 x 63,7 cm, Paris, musée du Louvre.

**Fig. 21** Anonyme XVI<sup>e</sup> siècle, *La lutte pour l'étendard*, d'après la *Bataille d'Anghiari*, dite aussi copie Ruccellai, plume et encre, papier blanc, 29,4 x 43 cm, Florence, collection Ruccellai

**Fig. 22** Leonardo Zacchia, *La lutte pour l'étendard*, d'après Léonard de Vinci, gravure, 1558, 37,4 x 47 cm, Vienne, Albertina, inv. 40.312C. Inscription dans l'angle inférieur droit : « EX TABELLA PROPRIA LEONARDI VINCII MANV / PICTA OPUS SUMPTUM / A LAURENTIO ZACCHIA/LUCENSI AB EODEMQUE/NUNC EXCUSSUM. 1558 ».

**Fig. 23** Giovan Francesco Rustici, *Combat d'un cavalier et de fantassins*, vers 1510, terre cuite avec traces de préparation blanche et de peinture, H. 46,5 x L. 45 x P. 24 cm, Paris, musée du Louvre, département des Sculptures, RF 1535

**Fig. 23a** Giovan Francesco Rustici, *Combat d'un cavalier et de fantassins (vue de gauche)*, vers 1510, terre cuite avec traces de préparation blanche et de peinture, H. 46,5 x L. 45 x P. 24 cm, Paris, musée du Louvre, département des Sculptures, RF 1535

**Fig. 24** Giovan Francesco Rustici, *Combat d'un cavalier et de fantassins*, vers 1510, terre cuite avec traces de peinture, H. 44 x L. 47 x P. 23 cm, Florence, musée du Bargello, inv. Sculture e terracotte 469

**Fig. 25** Giovan Francesco Rustici, détail de la partie droite de la *Conversion de saint Paul*, v. 1525, huile sur bois, 1,11 x 194 cm, Londres, Victoria and Albert Museum, inv. 1562-1904

**Fig. 26** Michel-Ange, *La bataille des Centaures*, v. 1492, marbre, 84,5 x 90,5 cm, Florence, Casa Buonarroti

**Fig. 27** Michel-Ange, *Groupe de figures* : étude pour la partie gauche de la *Bataille de Cascina*, Florence, musée des Offices, 613Er.

**Fig. 28** Aristotele da Sangallo, *Bataille de Cascina*, composition d'après Michel-Ange (1504-1505), v. 1542, huile sur panneau, 76 x 128 cm, Holkham Hall, collection du comte de Leicester

**Fig. 28a** Aristotele da Sangallo, détail de la partie gauche du groupe pour la *Bataille de Cascina*, composition d'après Michel-Ange (1504-1505), v. 1542, huile sur panneau, 76 x 128 cm, Holkham Hall, collection du comte de Leicester

**Fig. 28b** Aristotele da Sangallo, détail de la partie droite du groupe pour la *Bataille de Cascina*, composition d'après Michel-Ange (1504-1505), v. 1542, huile sur panneau, 76 x 128 cm, Holkham Hall, collection du comte de Leicester

**Fig. 29** Michel-Ange, *Le personnage central du groupe* : Étude pour la *Bataille de Cascina*, plume et encre, lavis brun et gris, rehaut de blanc, mine de plomb, Londres, British Museum, 1887/5/2/166r

**Fig. 30** Michel-Ange, *Figure de dos* : étude pour la *Bataille de Cascina*, 1504, craie noire, rehauts de blanc, Vienne, Albertina, inv. 123v.

**Fig. 31** Marcantonio Raimondi d'après Michel-Ange, *Homme grim pant sur la rive*, copie d'une figure de la *Bataille de Cascina*, v. 1508, gravure, 20,5 x 13,4 cm

**Fig. 32** Marcantonio Raimondi d'après Michel-Ange, *Le vieillard mettant ses chaussures*, copie d'une figure de la *Bataille de Cascina*, v. 1508, gravure, 20,6 x 13,7 cm

**Fig. 33** Marcantonio Raimondi d'après Michel-Ange, *Les grimpeurs*, copie d'un groupe de la *Bataille de Cascina*, 1510, gravure, 28,2 x 21,5 cm

**Fig. 34** Agostino Veneziano d'après Michel-Ange, *Cinq soldats*, copie d'un groupe de la *Bataille de Cascina*, 1524, gravure, 32,7 x 44 cm

**Fig. 35** *Colonne Trajane*, détail d'une scène de l'armée prête à se mettre en marche, début II<sup>e</sup> siècle, Rome

**Fig. 36** *Colonne Trajane*, détail d'une scène de siège, début II<sup>e</sup> siècle, Rome

**Fig. 37** *Colonne Trajane*, détail d'une scène de bataille, début II<sup>e</sup> siècle, Rome

**Fig. 38** Machiavel, Diagramme militaire : la manière de disposer l'armée en carré, dans *L'Art de la guerre* (1521), figure 5. Les lettres grecques indiquent les différents types de soldats

**Fig. 39** Giangiorgio Trissino, *Le campement romain de Bélisaire*, dans *L'Italia liberata da Gotthi*, Rome, 1547

**Fig. 40** Domenico Mora, *La bataille de Pharsale entre César et Pompée*, dans *Il Soldato*, Venise, 1570

**Fig. 41** Jacopo Ripanda, *Bataille navale des îles Égates*, 1507-1508, fresque, Rome, palais des Conservateurs, salle d'Hannibal

**Fig. 42** Jacopo Ripanda, *Hannibal et ses troupes en route pour Rome*, v. 1507-1508, fresque, Rome, palais des Conservateurs, salle d'Hannibal

**Fig. 43** Atelier de Jacopo Ripanda, *Scènes de bataille contre les Daces*, 1511-1513, fresque, évêché d'Ostie, sala Riario

**Fig. 44** Atelier de Jacopo Ripanda, *Scènes de siège contre les Daces*, 1511-1513, fresque, évêché d'Ostie, sala Riario

**Fig. 45** Atelier de Jacopo Ripanda, *L'empereur Trajan sur un navire*, 1511-1513, fresque, évêché d'Ostie, sala Riario

**Fig. 46** Raphaël, *L'expulsion d'Héliodore*, 1511-1513, fresque, H. max : 5 m ; L. max : 7,5 m, Rome, palais du Vatican, salle d'Héliodore

**Fig. 47** Raphaël, *La messe de Bolsena (1263)*, 1511-1513, fresque, H. max : 5 m ; L. max : 6,6 m, Rome, palais du Vatican, salle d'Héliodore

**Fig. 48** Raphaël, *La libération de saint Pierre*, 1513-1514, fresque, H. max : 5 m ; L. max : 6,6 m, Rome, palais du Vatican, salle d'Héliodore

**Fig. 49** Raphaël, *La rencontre entre Léon le Grand et d'Attila, roi des Huns*, 1513-1514, fresque, H. max : 5 m ; L. max : 7,5 m, Rome, palais du Vatican, salle d'Héliodore

**Fig. 50** Raphaël, *L'incendie du Bourg (847)*, 1514-1517, fresque, H. max : 5 m ; L. max : 6,7 m, Rome, palais du Vatican, salle de l'Incendie du Bourg

**Fig. 51** Raphaël, *Le couronnement de Charlemagne (800)*, 1514-1517, fresque, H. max : 5 m ; L. max : 6,7 m, Rome, palais du Vatican, salle de l'Incendie du Bourg

**Fig. 52** Raphaël, *La bataille d'Ostie (849)*, 1514-1517, fresque, H. max : 5 m ; L. max : 7,7 m, Rome, palais du Vatican, salle de l'Incendie du Bourg

**Fig. 53** Raphaël ?, *La bataille du Pont Milvius (312)*, *modello* pour la fresque du palais du Vatican, plume et encre brune, lavis brun, rehauts de blanc, mis au carreau, 37,5 x 85, 6 cm, Paris, musée du Louvre

**Fig. 54** Raphaël et atelier, *La bataille du Pont Milvius (312)*, 1519-1521, fresque, 8, 51 x 3,76 m, Rome, palais du Vatican, salle de Constantin

**Fig. 54a** Raphaël et atelier, *Le groupe de l'empereur*, détail de la *Bataille du Pont Milvius (312)*, 1519-1521, fresque, 8, 51 x 3,76 m, Rome, palais du Vatican, salle de Constantin

**Fig. 54b** Raphaël et atelier, *Le groupe céleste au-dessus de l'empereur*, détail de la *Bataille du Pont Milvius (312)*, 1519-1521, fresque, 8, 51 x 3,76 m, Rome, palais du Vatican, salle de Constantin

**Fig. 54c** Raphaël et atelier, *L'avancée de l'armée de Constantin*, détail de la *Bataille du Pont Milvius (312)*, 1519-1521, fresque, 8, 51 x 3,76 m, Rome, palais du Vatican, salle de Constantin

**Fig. 54d et Fig. 54e** Raphaël et atelier, *La débandade de l'armée de Maxence*, deux détails : *un duel à mort, l'attaquant arrivant par l'arrière* ; *la noyade des soldats* de la *Bataille du Pont Milvius (312)*, 1519-1521, fresque, 8, 51 x 3,76 m, Rome, palais du Vatican, salle de Constantin

**Fig. 55 et Fig. 56** Raphaël et atelier, *Le siège d'une ville* et *Deux soldats poussant une machine de guerre*, v. 1519-1520, fresque, Rome, palais du Vatican, salle de Constantin, frise du soubassement

**Fig. 57** Pellegrino da Modena, *Bataille de Clavijo* 1518-1520, fresque, Rome, église San Giacomo degli Spagnoli, aujourd'hui Nostra Signora del Sacro Cuore, chapelle Serra

**Fig. 58** École romaine, *Clovis à la bataille de Tolbiac (496)*, milieu du XVI<sup>e</sup> siècle, fresque, Rome, église Saint-Louis-des-Français, chapelle Saint-Rémi, dite aussi chapelle Dupré, voûte, partie latérale droite

**Fig. 59** Marco Dente, *Combat au cheval récalcitrant*, d'après Jules Romain, v. 1520-1523, burin, 22,8 x 26,4 cm, Florence, musée des Offices, Gabinetto Disegni e Stampe. Inscription en bas : SR

**Fig. 60** Giovanni Jacopo Caraglio, *Bataille dite au bouclier sur la lance*, d'après Jules Romain, v. 1526, burin, 34,9 x 49,6 cm, Vienne, Albertina. inscription : RI (*Raphael invenit*)

**Fig. 61** Agostino Veneziano, *Bataille au coutelas*, d'après Jules Romain, v. 1530-1531, burin, 33,2 x 46 cm, Florence, musée des Offices, Gabinetto Disegni e Stampe. Inscription en bas : AV.

**Fig. 62** *Le combat sur le Tessin*, composition d'après une invention de Jules Romain pour *L'Histoire de Scipion*, années 1520, tapisserie laine et soie, 4,49 x 1,7m, tissage d'après la tenture du maréchal de Saint-André, 1688-1689, Paris, musée du Louvre

**Fig. 63** Georg Pencz, *La Prise de Carthagène*, d'après une invention de Jules Romain pour *L'Histoire de Scipion*, 1539, burin, 42 x 55,5 cm, inscription en bas : *GEORGIUS PENCZ PITOR NVRNBERG FACIEBAT ANNO MDXXXIX* ; sur la tour : *IVLIVS ROMANS INVENTOR*, Paris musée du Louvre

**Fig. 64** *La Prise du camp et la grâce des vaincus*, composition d'après une invention de Jules Romain pour *L'Histoire de Scipion*, années 1520, plume et encre brune, lavis brun, rehauts de blanc, sur papier brun, 39,9 x 56,5 cm, Bibliothèque nationale, cabinet des Estampes

**Fig. 65** *La bataille sur le plateau*, composition appartenant à *L'Histoire de Scipion* de Jules Romain, années 1520, tapisserie laine et soie, 4,35 x 1,64 m, tissage d'après la tenture du maréchal de Saint-André, 1688-1689, Paris, musée du Louvre

**Fig. 66** *L'Incendie du camp*, composition appartenant à *L'Histoire de Scipion* de Jules Romain, années 1520, tapisserie laine et soie, 4,48 x 1,64 m, tissage d'après la tenture du maréchal de Saint-André, 1688-1689, Paris, musée du Louvre

**Fig. 67** Jules Romain ou Giovan Francesco Penni, *Bataille de Zama*, composition appartenant à *L'Histoire de Scipion* de Jules Romain, années 1520, plume et encre noire, lavis gris, rehauts de blanc, sur papier brun, 41,8 x 58,2 cm, Paris, musée du Louvre

**Fig. 68** Diana Scultori, *Armée en marche* d'après Primatice et Giovanni Battista Mantovano, stucs de la salle éponyme du palazzo Té de Mantoue (autour de 1529-1531), 1575, burin, 17,5 x 99 cm, Paris, Bibliothèque Nationale

**Fig. 69** Cola dell'Amatrice, *L'assaut de Carthage*, années 1540, fresque, Città di Castello, Palazzo Vitelli alla Cannoniera, salon

**Fig. 70** Cola dell'Amatrice, *Bataille de Scipion*, années 1540, fresque, Città di Castello, Palazzo Vitelli alla Cannoniera, salon

**Fig. 71** Cola dell'Amatrice, *Bataille de César*, années 1540, fresque, Città di Castello, Palazzo Vitelli alla Cannoniera, salon

**Fig. 72** Titien, étude pour la *Bataille de Spolète*, fusain et pierre noire, lavis brun avec des rehauts de blanc, sur papier bleu, mis au carreau à la pierre noire, 38,3 x 44,2 cm, Paris, musée du Louvre, inv. 21788

**Fig. 73** Anonyme, *Bataille de Spolète*, d'après Titien, v. 1540 ?, gravure, Vienne, Albertina, HB 027,02, fol. 018, 158

**Fig. 74** Giulio Fontana, *Bataille de Spolète*, d'après Titien, 1569, gravure, Vienne, Albertina, HB 027,02, fol. 017.157

**Fig. 74a** Pordenone, *Conversion de saint Paul*, volet d'orgue, 1524, tempera sur toile, 4,48 x 2,24 m, Spilimbergo, cathédrale Santa Maria Maggiore

**Fig. 74b** Michel-Ange, *Le supplice d'Aman*, 1508-1512, fresque, Rome, palais du Vatican, chapelle Sixtine, pendentif de la voûte

**Fig. 74c** Jules Romain, Visage des Géants, détail d'une des parois de la salle de Géants, 1532-1534, Mantoue, Palazzo Té

**Fig. 74d** *Laocoon*, copie d'après un original grec en bronze du -II<sup>e</sup> s., marbre, 2,42 x 1,6 m, Rome, palais du Vatican, cour du Belvédère

**Fig. 75** Pierre Paul Rubens, *Bataille des Amazones*, v. 1617-1618, huile sur bois, 1,21 x 1,65 m, Munich, Alte Pinakothek

**Fig. 76** Lazzaro Tavarone, *La mêlée* au centre de la paroi de la *Bataille de la Higuera* (1<sup>er</sup> juillet 1431), début des années 1580, fresque, 60 m long, Monasterio San Lorenzo del Escorial, galerie des batailles

**Fig. 76a** Lazzaro Tavarone, *Cheval se rejetant vers l'arrière et fantassin dynamique en appui* (à gauche), détail d'après la *Bataille de Constantin* de Raphaël (à droite), mêlée au centre de la paroi de la *Bataille de la Higuera* (1<sup>er</sup> juillet 1431), début des années 1580, fresque, Monasterio San Lorenzo del Escorial, galerie des batailles

**Fig. 76b** Lazzaro Tavarone, *Fantassin se jetant vers un cavalier et duel entre les pieds d'un cheval* (en haut), détails d'après la *Bataille de Constantin* de Raphaël (en bas), mêlée au centre de la paroi de la *Bataille de la Higuera* (1<sup>er</sup> juillet 1431), début des années 1580, fresque, Monasterio San Lorenzo del Escorial, galerie des batailles

**Fig. 76c** Lazzaro Tavarone, *Duel à mort entre deux fantassins dont l'un assure sa frappe en posant sa main sur le visage de l'adversaire* (en haut), détail d'après la *Bataille de Constantin* de Raphaël (en bas), mêlée au centre de la paroi de la *Bataille de la Higuera* (1<sup>er</sup> juillet 1431), début des années 1580, fresque, Monasterio San Lorenzo del Escorial, galerie des batailles

**Fig. 76d** Lazzaro Tavarone, *Ennemi touché à mort glissant le long de l'encolure de son cheval* (en haut), détail inversé d'après la *Bataille de Constantin* de Raphaël (en bas), mêlée au centre de la paroi de la *Bataille de la Higuera* (1<sup>er</sup> juillet 1431), début des années 1580, fresque, Monasterio San Lorenzo del Escorial, galerie des batailles



**Fig. 76e** Lazzaro Tavarone, *Fantassin suppliant vu de dos le bras droit levé en appui sur le coude gauche* (en haut), détail d'après la *Bataille de Constantin* de Raphaël (en bas), siège du réduit des Maures, second segment de la paroi de la *Bataille de la Higuieruela* (1<sup>er</sup> juillet 1431), début des années 1580, fresque, Monasterio San Lorenzo del Escorial, galerie des batailles

**Fig. 76f** Lazzaro Tavarone, *Fantassin maure levant son bouclier* (en haut), détail d'après la *Bataille de Zama* de Jules Romain (en bas), mêlée au centre de la paroi de la *Bataille de la Higuieruela* (1<sup>er</sup> juillet 1431), début des années 1580, fresque, Monasterio San Lorenzo del Escorial, galerie des batailles

**Fig. 76g** Lazzaro Tavarone, *Un cavalier en train de s'effondrer*, détail d'après la *Bataille de Spolète* de Titien de la mêlée au centre de la paroi de la *Bataille de la Higuieruela* (1<sup>er</sup> juillet 1431), début des années 1580, fresque, Monasterio San Lorenzo del Escorial, galerie des batailles

**Fig. 77** Francesco Salviati, *Mort de Saül*, v. 1552-1554, fresque, Rome, palais Ricci-Sacchetti, salon d'audience

**Fig. 78** Francesco Salviati, *Mort d'Absalom*, v. 1552-1554, fresque, Rome, palais Ricci-Sacchetti, salon d'audience

**Fig. 79** Domenico Campagnola, Stefano Dall'Arzere, *Manius Curius Dentatius et Marcus Furius Camillus*, décor des hommes illustres, 1539-1541, fresque, Padoue, ancienne *Reggia Carrarese*, salle des Géants

**Fig. 80** Francesco Salviati, *Paroi de Ranuccio Farnèse*, fresque, Rome, palais Farnèse, Salotto

**Fig. 81** Francesco Salviati, *Paroi de Paul III Farnèse*, fresque, Rome, palais Farnèse, Salotto

**Fig. 81a** Francesco Salviati, *Pietro Farnèse vainqueur des Pisans (1363)*, fresque, Rome, palais Farnèse, Salotto

**Fig. 82** Taddeo Zuccaro, *Pier Niccolò Farnèse libère Bologne du siège des Visconti (1361)*, fresque, Rome, palais Farnèse, Salotto

**Fig. 83** Salle des Fastes Farnèse, 1562-1563, Caprarola, palais Farnèse

**Fig. 84** Taddeo Zuccaro, *Pietro Farnèse défait les ennemis de l'Eglise et fonde Orbetello sur les ruines de l'antique Cosa (1100)*, 1562-1563, fresque, Caprarola, palais Farnèse, salle des Fastes farnésiens, plafond

**Fig. 85** Taddeo Zuccaro, *Pier Niccolò Farnèse libère Bologne du siège des Visconti (1361)*, 1562-1563, fresque, Caprarola, palais Farnèse, salle des Fastes farnésiens, plafond

**Fig. 86** Taddeo Zuccaro, *Charles Quint, Alexandre et Ottavio Farnèse à la tête de l'armée impériale contre la ligue de Smalkalde (1546)*, 1562-1563, fresque, Caprarola, palais Farnèse, salle des Fastes farnésiens, paroi

**Fig. 87** Jacopo Bertioia et assistants, Giovan Antonio Paganino, Cesare Baglione, Ercole Procaccini, Salon Rossi, v. 1570, fresque, surface au sol : 20 x 11,5 m, 14 m haut, San Secondo, Rocca dei Rossi

**Fig. 88** Jacopo Bertoia et Giovan Antonio Paganino (et Cesare Baglione ?), *Orlando Rossi libère Borgo San Donnino du siège des habitants de Plaisance (1199)*, 1<sup>e</sup> scène du cycle, v. 1570, fresque, San Secondo, Rocca dei Rossi, salon

**Fig. 89** Jacopo Bertoia et assistants, *Jacopo et Ugolino Rossi rentre avec un riche butin de la prise de Vittoria, ville d'où l'empereur Frédéric II menaçait Parme (1248)*, 3<sup>e</sup> scène du cycle, v. 1570, fresque, San Secondo, Rocca dei Rossi, salon

**Fig. 90** Jacopo Bertoia et assistants, *Ugolino Rossi rentre triomphalement à Florence après la victoire sur les Gibelins à Campaldino (1289)*, 4<sup>e</sup> scène du cycle, v. 1570, fresque, San Secondo, Rocca dei Rossi, salon

**Fig. 91** Jacopo Bertoia et assistants, *Marsilio et Orlando Rossi, généraux florentins, rentrent à Florence après la victoire sur Mastino della Scala (1336)*, 9<sup>e</sup> scène du cycle, v. 1570, fresque, San Secondo, Rocca dei Rossi, salon

**Fig. 92** Jacopo Bertoia et Giovan Antonio Paganino (et Cesare Baglione ?), *Guido Rossi chargeant à la bataille de Rovereto (1487)*, 11<sup>e</sup> scène du cycle, v. 1570, fresque, San Secondo, Rocca dei Rossi, salon

**Fig. 93** Prospero Fontana et assistants, Salon Vitelli, 1571-1573, fresque (mur sud refait au XVII<sup>e</sup> siècle), Città di Castello, Palazzo Vitelli a Sant'Egidio

**Fig. 94** Orazio Sammacchini, *Portrait de l'évêque Giulio Vitelli*, plume et encre brune, lavis brun, traces de mise au carreau à la pierre noire, 16,1 x 21, 5 cm, Paris, musée du Louvre, inv. 2165

**Fig. 95** Orazio Sammacchini, *La mort de Giovanni Vitelli lors du siège d'Osimo (1487)*, début des années 1570, dessin préparatoire pour la fresque du salon du Palazzo Vitelli a Sant'Egidio de Città di Castello, Berlin, Kupferstichkabinett

**Fig. 95a** Anonyme XVII<sup>e</sup> siècle, *La mort de Giovanni Vitelli lors du siège d'Osimo (1487)*, fresque refaite après la réfection de la paroi, d'après la composition du XVI<sup>e</sup> siècle, Città di Castello, Palazzo Vitelli a Sant'Egidio, salon, paroi sud

**Fig. 96** Anonyme XVII<sup>e</sup> siècle, *Camillo Vitelli est nommé duc de Gravina par le roi de France Charles VIII*, fresque refaite après la réfection de la paroi, d'après la composition du XVI<sup>e</sup> siècle, Città di Castello, Palazzo Vitelli a Sant'Egidio, salon, paroi sud

**Fig. 97** Orazio Sammacchini, *Paolo Vitelli vainqueur dans le Casentino*, 1571-1573, fresque, Città di Castello, Palazzo Vitelli a Sant'Egidio, salon, paroi ouest

**Fig. 98(1)** Orazio Sammacchini, *Vitellozzo Vitelli victorieux à Soriano (1497)*, 1571-1573, fresque, Città di Castello, Palazzo Vitelli a Sant'Egidio, salon, paroi ouest

**Fig. 98a** Orazio Sammacchini, *Vitellozzo Vitelli*, détail de la *Victoire de Soriano (1497)*, 1571-1573, fresque, Città di Castello, Palazzo Vitelli a Sant'Egidio, salon, paroi ouest

**Fig. 97a** Orazio Sammacchini, détail de *Paolo Vitelli vainqueur dans le Casentino*, 1571-1573, fresque, Città di Castello, Palazzo Vitelli a Sant'Egidio, salon, paroi ouest

**Fig. 97b** Luca Signorelli, *Vitellozzo Vitelli*, v. 1493-1496, huile sur bois, 42,8 x 33 cm, Florence, Villa I Tatti

**Fig. 97c** Luca Signorelli, *Niccolò Vitelli*, v. 1493-1496, huile sur bois, 44,2 x 31 cm, Barber Institute of Fine Arts, University of Birmingham.

**Fig. 98(2)** Prospero Fontana et assistants, *Alessandro Vitelli présente ses prisonniers à Cosme de Médicis après la bataille de Montemurlo (1537)*, 1571-1573, fresque, Città di Castello, Palazzo Vitelli a Sant'Egidio, salon, paroi est

**Fig. 99** Prospero Fontana et assistants, *Chiappino Vitelli et ses lieutenants*, 1571-1573, fresque, Città di Castello, Palazzo Vitelli a Sant'Egidio, salon, paroi est

**Fig. 100** Niccolò Circignani et atelier, salon della Corgna, 1574-1575, Castiglione del Lago, Palazzo della Corgna

**Fig. 101** Niccolò Circignani et atelier, *Ascanio della Corgna gravit le premier la muraille au siège de Gênes (1535)*, 1<sup>e</sup> scène du cycle, 1574-1575, fresque, Castiglione del Lago, Palazzo della Corgna, grand salon, paroi

**Fig. 101a** Niccolò Circignani, *Ascanio della Corgna gravit le premier la muraille au siège de Gênes (1535)*, dessin préparatoire pour la 1<sup>e</sup> scène du cycle, Oxford, Christ Church

**Fig. 102** Niccolò Circignani et atelier, *Ascanio della Corgna à la bataille de Casale Monferrato (1536)*, 2<sup>e</sup> scène du cycle, 1574-1575, fresque, Castiglione del Lago, Palazzo della Corgna, grand salon, paroi

**Fig. 102a** Niccolò Circignani, *Ascanio della Corgna blessé à l'œil à la bataille de Casale Monferrato (1536)*, dessin préparatoire finalement abandonné pour la 2<sup>e</sup> scène du cycle, Oxford, Christ Church

**Fig. 103** Niccolò Circignani et atelier, *Duel d'Ascanio della Corgna contre Giovanni Taddei (1546)*, 6<sup>e</sup> scène du cycle, 1574-1575, fresque, Castiglione del Lago, Palazzo della Corgna, grand salon, paroi

**Fig. 103a** Niccolò Circignani et atelier, *Trophée : la dépouille de Giovanni Taddei*, 1574-1575, fresque, Castiglione del Lago, Palazzo della Corgna, grand salon, paroi, lunette surmontant la scène du duel

**Fig. 104** Niccolò Circignani et atelier, *La guerre en Allemagne contre les protestants (1546)*, 7<sup>e</sup> scène du cycle, 1574-1575, fresque, Castiglione del Lago, Palazzo della Corgna, grand salon, paroi

**Fig. 105** Niccolò Circignani et atelier, *Prise d'Ostie*, 12<sup>e</sup> scène du cycle, 1574-1575, fresque, Castiglione del Lago, Palazzo della Corgna, grand salon, paroi

**Fig. 106** Niccolò Circignani et atelier, *Ascanio della Corgna présenté à Philippe II d'Espagne*, 14<sup>e</sup> scène du cycle, 1574-1575, fresque, Castiglione del Lago, Palazzo della Corgna, grand salon, paroi

**Fig. 107** Niccolò Circignani et atelier, *Ascanio della Corgna au siège de Malte (1565)*, 15<sup>e</sup> scène du cycle, 1574-1575, fresque, Castiglione del Lago, Palazzo della Corgna, grand salon, paroi

**Fig. 108** Niccolò Circignani et atelier, *Ascanio della Corgna à la bataille de Lépante (1571)*, 16<sup>e</sup> scène du cycle, 1574-1575, fresque, Castiglione del Lago, Palazzo della Corgna, grand salon, paroi

**Fig. 109** Résidence de Pio Enea degli Obizzi, Il Cataio, Battaglia Terme (Padoue)

**Fig. 110** Giambattista Zelotti, *L'arbre généalogique de la famille Obizzi*, 1572-1578, fresque, Battaglia Terme (Padoue), Il Cataio, salle de la généalogie

**Fig. 111** Giambattista Zelotti, *Obizzo degli Obizzi défait Valacco capitaine des troupes de Saladin pendant le siège de Tyr (1172)*, 2<sup>e</sup> scène du cycle, 1572-1578, fresque, Battaglia Terme (Padoue), Il Cataio, salle de la généalogie

**Fig. 112** Giambattista Zelotti, *Nino degli Obizzi prend deux galères durant la bataille navale des Chrétiens contre les infidèles dans la mer de Lycie (1233)*, 3<sup>e</sup> scène du cycle, 1572-1578, fresque, Battaglia Terme (Padoue), Il Cataio, salle de la généalogie

**Fig. 113** Giambattista Zelotti, *Luigi degli Obizzi libère le pape Innocent IV du siège de Sutri (1244)*, 5<sup>e</sup> scène du cycle, 1572-1578, fresque, Battaglia Terme (Padoue), Il Cataio, salle de la généalogie

**Fig. 114** Giambattista Zelotti, *Luigi degli Obizzi chasse les Impériaux de Florence (1250)*, 6<sup>e</sup> scène du cycle, 1572-1578, fresque, Battaglia Terme (Padoue), Il Cataio, salle des papes

**Fig. 115** Giambattista Zelotti, *La statue de bronze élevée à Thomaso degli Obizzi par la ville de Lucques (1265)*, 10<sup>e</sup> scène du cycle, 1572-1578, fresque, Battaglia Terme (Padoue), Il Cataio, salle des papes

**Fig. 116** Giambattista Zelotti, *Boniface degli Obizzi tué à la bataille de Tagliacozzo (1268)*, 12<sup>e</sup> scène du cycle, 1572-1578, fresque, Battaglia Terme (Padoue), Il Cataio, salle des papes

**Fig. 117** Giambattista Zelotti, *Roberto degli Obizzi meurt dans une bataille navale contre les infidèles (1310)*, 18<sup>e</sup> scène du cycle, 1572-1578, fresque, Battaglia Terme (Padoue), Il Cataio, salle de Ferrare

**Fig. 118** Giambattista Zelotti, *Lucio degli Obizzi meurt lors de la reprise de Lucques par les Impériaux (1314)*, 19<sup>e</sup> scène du cycle, 1572-1578, fresque, Battaglia Terme (Padoue), Il Cataio, salle de Ferrare

**Fig. 119** Giambattista Zelotti, *Les funérailles de Luti degli Obizzi tué au siège de Trapani (1315)*, 20<sup>e</sup> scène du cycle, 1572-1578, fresque, Battaglia Terme (Padoue), Il Cataio, salle de la Prudence et de la Paix

**Fig. 120** Giambattista Zelotti, *Alemanno degli Obizzi fait le siège de Montecatini (1330)*, 21<sup>e</sup> scène du cycle, 1572-1578, fresque, Battaglia Terme (Padoue), Il Cataio, salle de la Prudence et de la Paix

**Fig. 121** Giambattista Zelotti, *Alemanno degli Obizzi, allié aux Este, défait les Gonzague, les Visconti et les Scaliger (1346)*, 23<sup>e</sup> scène du cycle, 1572-1578, fresque, Battaglia Terme (Padoue), Il Cataio, salle de la Prudence et de la Paix

**Fig. 122** Giambattista Zelotti, *Thomaso degli Obizzi fait prisonnier Giovanni Acuto à la bataille d'Arezzo (1369)*, 26<sup>e</sup> scène du cycle, 1572-1578, fresque, Battaglia Terme (Padoue), Il Cataio, salle de San Marco

**Fig. 123** Giambattista Zelotti, *Thomaso degli Obizzi contribue à la victoire du roi d'Angleterre sur le roi d'Ecosse (1366)*, 27<sup>e</sup> scène du cycle, 1572-1578, fresque, Battaglia Terme (Padoue), Il Cataio, salle de San Marco

**Fig. 124** Giambattista Zelotti, *Thomaso degli Obizzi est fait chevalier de l'ordre de la Jarretière (1370)*, 28<sup>e</sup> scène du cycle, 1572-1578, fresque, Battaglia Terme (Padoue), Il Cataio, salle de San Marco

**Fig. 125** Giambattista Zelotti, *Giovanni degli Obizzi fuit le château de Moriano détruit par les Lucquois (1394)*, 35<sup>e</sup> scène du cycle, 1572-1578, fresque, Battaglia Terme (Padoue), Il Cataio, salle de Florence

**Fig. 126** Giambattista Zelotti, *Antonio degli Obizzi défait Azzo d'Este (1395)*, 36<sup>e</sup> scène du cycle, 1572-1578, fresque, Battaglia Terme (Padoue), Il Cataio, salle de Florence

**Fig. 127** Giambattista Zelotti, *Lodovico degli Obizzi*, 13<sup>e</sup> scène du cycle, 1572-1578, fresque, Battaglia Terme (Padoue), Il Cataio, salle de Ferrare

**Fig. 128** Giambattista Zelotti, *Giovanni degli Obizzi*, 24<sup>e</sup> scène du cycle, 1572-1578, fresque, Battaglia Terme (Padoue), Il Cataio, salle de la Prudence et de la Paix

**Fig. 129** Giambattista Zelotti, *Niccolo degli Obizzi*, 37<sup>e</sup> scène du cycle, 1572-1578, fresque, Battaglia Terme (Padoue), Il Cataio, salle de Florence

**Fig. 130** Salle des Marquis, photomontage avec les peintures de Tintoret (aujourd'hui à Munich), Mantoue, palais ducal (photomontage C. Syre, *The Gonzaga Cycle*, 2000, p. 19)

**Fig. 131** Jacopo Robusti dit Tintoret et atelier, *Giovanni Francesco Gonzague élevé au marquisat par l'empereur Sigismond (1433)*, 1578-1579, huile sur toile, 2,72 x 4,32 m, Munich, Alte Pinakothek

**Fig. 132** Jacopo Robusti dit Tintoret et atelier, *Lodovico II Gonzague défait les Vénitiens sur l'Adige près de Legnago (1439)*, 1578-1579, huile sur toile, 2,73 x 3,85 m, Munich, Alte Pinakothek

**Fig. 132a** Andrea Mantegna, *Lodovico Gonzaga de profil (à gauche)*, la scène dite de *La Rencontre*, fresque, 1465-1474, Mantoue, palais ducal, chambre des Époux

**Fig. 133** Jacopo Robusti dit Tintoret et atelier, *Frédéric I Gonzague libère la ville de Legnano (1478)*, 1578-1579, huile sur toile, 2,62 x 4,20 m, Munich, Alte Pinakothek

**Fig. 133a** Jacopo Robusti dit Tintoret, *Les piquiers suisses renversés*, détail du *Frédéric I Gonzague libère la ville de Legnano (1478)*, 1578-1579, huile sur toile, 2,62 x 4,20 m, Munich, Alte Pinakothek

**Fig. 134** Jacopo Robusti dit Tintoret et atelier, *Francesco II Gonzague capitaine à la bataille de Fornoue sur le Taro (1495)*, 1578-1579, huile sur toile, 2,68 x 4,22 m, Munich, Alte Pinakothek

**Fig. 135** Jacopo Robusti dit Tintoret et atelier, *Prise de Parme par Frédéric II Gonzague (1521)*, 1579-1580, huile sur toile, 2,12 x 2,83 m, Munich, Alte Pinakothek

**Fig. 136** Jacopo Robusti dit Tintoret et atelier, *Prise de Milan par Frédéric II (1522)*, 1579-1580, huile sur toile, 2,04 x 3,33 m, Munich, Alte Pinakothek

**Fig. 137** Jacopo Robusti dit Tintoret et atelier, *Défense de Pavie par Frédéric II Gonzague (1522)*, 1579-1580, huile sur toile, 2,10 x 2,76 m, Munich, Alte Pinakothek

**Fig. 137a** Titien, *Portrait équestre de Charles Quint à la bataille de Mühlberg (1547)*, 1548, huile sur toile, 3,32 x 2,79 m, Madrid, musée du Prado

**Fig. 138** Teodoro Ghisi, *Bataille entre Lodovico Gonzague et son frère Carlo (1453)*, huile sur toile, anciennement au château de Goito, Opočno, musée du château

**Fig. 139** Francesco Borgani (parfois attribué aussi à Teodoro Ghisi), *Fait d'arme de Frédéric Gonzague devant Pavie*, huile sur toile, anciennement au château de Goito, Opočno, musée du château

**Fig. 140** Giorgio Vasari et Giovanni Stradano, *Giovanni dalle Bande Nere défend le pont Rozzo sur le Tessin (1524)*, fresque, 1556-1559, Florence, Palazzo Vecchio, salle de Giovanni dalle Bande Nere, plafond

**Fig. 141** Giorgio Vasari et Giovanni Stradano, *Giovanni dalle Bande Nere à la prise de Caravaggio (1524)*, fresque, 1556-1559, Florence, Palazzo Vecchio, salle de Giovanni dalle Bande Nere, plafond

**Fig. 142** Giorgio Vasari et Giovanni Stradano, *Giovanni dalle Bande Nere tue un cavalier espagnol (1526)*, fresque, 1556-1559, Florence, Palazzo Vecchio, salle de Giovanni dalle Bande Nere, plafond

**Fig. 143** Giorgio Vasari et Giovanni Stradano, *Giovanni dalle Bande Nere à la bataille de San Secondo*, fresque, 1556-1559, Florence, Palazzo Vecchio, salle de Giovanni dalle Bande Nere, plafond

**Fig. 143a** Giorgio Vasari, *Giovanni dalle Bande Nere à la bataille de San Secondo*, dessin préparatoire, Florence, musée des Offices, 650f.

**Fig. 144** Giorgio Vasari et Giovanni Stradano, *La vertu militaire*, fresque, 1556-1559, Florence, Palazzo Vecchio, salle de Giovanni dalle Bande Nere

**Fig. 145** Giorgio Vasari, *Le cardinal Jean de Médicis prisonnier des Français à la bataille de Ravenne (11 avril 1512)*, 1555-1562, huile sur bois, Florence, Palazzo Vecchio, salle de Léon X, plafond

**Fig. 146** Giorgio Vasari, *Prise de la forteresse de San Leo (17 septembre 1517)*, 1555-1562, fresque, Florence, Palazzo Vecchio, salle de Léon X, paroi

**Fig. 147** Giorgio Vasari et Giovanni Stradano, *Prise de Milan (19 novembre 1521)*, 1555-1562, huile sur bois, Florence, Palazzo Vecchio, salle de Léon X, plafond

**Fig. 148** Giovanni Stradano, *Le siège de Florence (été 1529)*, 1556-1562, fresque, Florence, Palazzo Vecchio, salle de Clément VII, paroi

**Fig. 149** Salle des Cinq-Cents, Florence, Palazzo Vecchio, schéma avec la disposition symétrique des scènes de guerre (schéma de Maurizio Arfaioli).

**Fig. 150** Giorgio Vasari et Giovanni Stradano, *Défaite du roi des Goths Radagaisius devant Fiesole (v. 415)*, 1563-1565, huile sur bois, Florence, Palazzo Vecchio, salle des Cinq-Cents, plafond, travée centrale.

**Fig. 151** Giorgio Vasari et Giovanni Stradano, *Discours d'Antonio Giacomini (1505)*, 1563-1565, huile sur bois, Florence, Palazzo Vecchio, salle des Cinq-Cents, plafond, côté ouest.

**Fig. 152** Giorgio Vasari et Giovanni Stradano, *Défaite des Vénitiens dans le Casentino (18 janvier 1499)*, 1563-1565, huile sur bois, Florence, Palazzo Vecchio, salle des Cinq-Cents, plafond, côté ouest.

**Fig. 153** Giorgio Vasari et Giovanni Stradano, *Prise de Vicopisano (5 août 1498)*, 1563-1565, huile sur bois, Florence, Palazzo Vecchio, salle des Cinq-Cents, plafond, côté ouest.

**Fig. 154** Giorgio Vasari et Giovanni Stradano, *Prise de Cascina (26 juin 1498)*, 1563-1565, huile sur bois, Florence, Palazzo Vecchio, salle des Cinq-Cents, plafond, côté ouest.

**Fig. 155** Giorgio Vasari et Giovanni Stradano, *Bataille de Barbagianni près de Pise (30 juin 1500)*, 1563-1565, huile sur bois, Florence, Palazzo Vecchio, salle des Cinq-Cents, plafond, côté ouest.

**Fig. 155a** Giorgio Vasari, *Bataille de Barbagianni près de Pise*, dessin préparatoire, plume, lavis, rehauts de blanc sur papier bleu, 38 x 17,8 cm, Paris, musée du Louvre, inv. 20509.

**Fig. 156** Giorgio Vasari et Giovanni Stradano, *Bataille navale contre les Pisans (18 février 1509)*, 1563-1565, huile sur bois, Florence, Palazzo Vecchio, salle des Cinq-Cents, plafond, côté ouest.

**Fig. 157** Giorgio Vasari, *Cosme I<sup>er</sup> préparant la guerre de Sienne (fin 1553)*, 1563-1565, huile sur bois, Florence, Palazzo Vecchio, salle des Cinq-Cents, plafond, côté est.

**Fig. 158** Giorgio Vasari et Giovanni Stradano, *Combats préparant la bataille de Marciano dans la Valdichiana (fin juillet 1554)*, 1563-1565, huile sur bois, Florence, Palazzo Vecchio, salle des Cinq-Cents, plafond, côté est.

**Fig. 159** Giorgio Vasari et Giovanni Stradano, *Prise de Monastero (10 avril 1554)*, 1563-1565, huile sur bois, Florence, Palazzo Vecchio, salle des Cinq-Cents, plafond, côté est.

**Fig. 160** Giorgio Vasari et Giovanni Stradano, *Prise de Casole (24 octobre 1554)*, 1563-1565, huile sur bois, Florence, Palazzo Vecchio, salle des Cinq-Cents, plafond, côté est.

**Fig. 161** Giorgio Vasari et Giovanni Stradano, *Prise de Monteriggioni (29 août 1554)*, 1563-1565, huile sur bois, Florence, Palazzo Vecchio, salle des Cinq-Cents, plafond, côté est.

**Fig. 162** Giorgio Vasari et Giovanni Stradano, *Échec du débarquement turc à Piombino (12 juillet 1555)*, 1563-1565, huile sur bois, Florence, Palazzo Vecchio, salle des Cinq-Cents, plafond, côté est.

**Fig. 163** Giorgio Vasari, Battista Naldini et Jacopo Zucchi, *La prise de la forteresse de Stampace à Pise (10 août 1499)*, 1567-1571, fresque, Florence, Palazzo Vecchio, salle des Cinq-Cents, paroi ouest.

**Fig. 163a** Giorgio Vasari, Battista Naldini et Jacopo Zucchi, *Paolo Vitelli*, détail de *La prise de la forteresse de Stampace à Pise (10 août 1499)*, 1567-1571, fresque, Florence, Palazzo Vecchio, salle des Cinq-Cents, paroi ouest.

**Fig. 163b** Giorgio Vasari, Battista Naldini et Jacopo Zucchi, *Les troupes florentines*, détail de *La prise de la forteresse de Stampace à Pise (10 août 1499)*, 1567-1571, fresque, Florence, Palazzo Vecchio, salle des Cinq-Cents, paroi ouest.

**Fig. 164** Giorgio Vasari et Battista Naldini, *L'empereur Maximilien de Habsbourg lève le siège de Livourne (14 novembre 1496)*, 1567-1571, fresque, Florence, Palazzo Vecchio, salle des Cinq-Cents, paroi ouest.

**Fig. 164a** Giorgio Vasari et Battista Naldini, *Le départ de troupes impériales*, détail de *L'empereur Maximilien de Habsbourg lève le siège de Livourne (14 novembre 1496)*, 1567-1571, fresque, Florence, Palazzo Vecchio, salle des Cinq-Cents, paroi ouest.

**Fig. 165** Giorgio Vasari et Battista Naldini, *Défaite des Pisans à Torre San Vincenzo (17 août 1505)*, 1567-1571, fresque, Florence, Palazzo Vecchio, salle des Cinq-Cents, paroi ouest.

**Fig. 165a** Giorgio Vasari et Battista Naldini, *Défaite des Pisans à Torre San Vincenzo (17 août 1505)*, détail de la partie gauche, 1567-1571, fresque, Florence, Palazzo Vecchio, salle des Cinq-Cents, paroi ouest.

**Fig. 165b** *Sarcophage Ludovisi*, milieu du III<sup>e</sup> s., Rome, musée national romain, Palais Altemps.

**Fig. 165c** Battista Naldini, *Défaite des Pisans à Torre San Vincenzo*, dessin, Florence, musée des Offices.

**Fig. 165d** Giorgio Vasari et Battista Naldini, *Défaite des Pisans à Torre San Vincenzo (17 août 1505)*, détail de la partie droite, 1567-1571, fresque, Florence, Palazzo Vecchio, salle des Cinq-Cents, paroi ouest.

**Fig. 166** Michel-Ange, *La victoire*, marbre, Florence, Palazzo Vecchio, salle des Cinq-Cents, paroi ouest, installée en 1565.

**Fig. 167** Giorgio Vasari, Battista Naldini (et Giovanni Stradano ?), *Prise nocturne des forts de Sienne près de la porte Camollia (26 janvier 1554)*, 1567-1571, fresque, Florence, Palazzo Vecchio, salle des Cinq-Cents, paroi est.

**Fig. 167a** Giorgio Vasari, Battista Naldini (et Giovanni Stradano ?), *Giangiaco de Médicis donnant des ordres à l'artillerie*, détail de *La prise nocturne des forts de Sienne près de la porte Camollia (26 janvier 1554)*, 1567-1571, fresque, Florence, Palazzo Vecchio, salle des Cinq-Cents, paroi est.

**Fig. 167b** Anastasio Fontebuoni, *Prise des forts de Sienne*, 1620, fresque, 3,3 x 8 m, Florence, Casino Mediceo, lunette

**Fig. 168** Giorgio Vasari et atelier, *Prise de Porto Ercole (18 juin 1555)*, 1567-1571, fresque, Florence, Palazzo Vecchio, salle des Cinq-Cents, paroi est.



**Fig. 169** Giorgio Vasari et Jacopo Zucchi, *Bataille de Marciano dans la Valdichiana* (2 août 1554), dite aussi *Bataille de Scannagallo*, 1567-1571, fresque, Florence, Palazzo Vecchio, salle des Cinq-Cents, paroi est.

**Fig. 169a** Giorgio Vasari, *Bataille de Marciano dans la Valdichiana* (2 août 1554), dessin préparatoire, Rome, Farnesina, 124264.

**Fig. 169b** Giorgio Vasari et Jacopo Zucchi, *Les sonneurs de trompette*, détail de *Bataille de Marciano dans la Valdichiana* (2 août 1554), dite aussi *Bataille de Scannagallo*, 1567-1571, fresque, Florence, Palazzo Vecchio, salle des Cinq-Cents, paroi est.

**Fig. 169c** Giorgio Vasari et Jacopo Zucchi, *La fuite des Siennois*, détail de *Bataille de Marciano dans la Valdichiana* (2 août 1554), dite aussi *Bataille de Scannagallo*, 1567-1571, fresque, Florence, Palazzo Vecchio, salle des Cinq-Cents, paroi est.

**Fig. 169d** Giorgio Vasari et Jacopo Zucchi, au second plan : *Pietro Strozzi à cheval renversé au milieu du choc des piquiers*, détail de *Bataille de Marciano dans la Valdichiana* (2 août 1554), dite aussi *Bataille de Scannagallo*, 1567-1571, fresque, Florence, Palazzo Vecchio, salle des Cinq-Cents, paroi est.

**Fig. 169e** Giorgio Vasari et Jacopo Zucchi, *Les arquebusiers*, détail de *Bataille de Marciano dans la Valdichiana* (2 août 1554), dite aussi *Bataille de Scannagallo*, 1567-1571, fresque, Florence, Palazzo Vecchio, salle des Cinq-Cents, paroi est.

**Fig. 169f** Jacob de Gheyn, *Le maniement des armes*, 1608, *Arquebusier en position de tir*, gravure, 25,6 x 18,7 cm.

**Fig. 170** Giorgio Vasari et Battista Naldini, *Apothéose de Cosme I<sup>er</sup>*, 1563-1565, huile sur bois, Florence, Palazzo Vecchio, salle des Cinq-Cents, plafond, centre de la travée centrale.

**Fig. 171** Salle du Grand Conseil et du Scrutin. Structure chronologique du décor historique, schéma de Staale Sinding- Larsen, dans *Christ in the Council Hall* (1974). Les chiffres arabes indiquent la date de l'événement. Les chiffres romains, les chiffres arabes entre parenthèses, les titres entre parenthèses font référence aux toiles des parois. Les chiffres sans parenthèses et les noms d'allégorie correspondent aux toiles des plafonds. Les chiffres romains montrent les deux séquences symétriques de la Paix de Venise (I-XII) et de la Quatrième Croisade (XIII-XX) sur les parois de la salle du Grand Conseil.

**Fig. 172** Andrea Michieli dit Vicentino, *Le siège de Rialto par le roi Pépin (809)*, vers 1590 ?, huile sur toile, 5,2 x 4,7 m, Venise, palais des Doges, salle du Scrutin, paroi ouest.

**Fig. 173** Andrea Michieli dit Vicentino, *Échec du débarquement de Pépin à Venise*, dit aussi *Bataille du canal Orfano (809)*, vers 1590 ?, huile sur toile, 5,2 x 4,7 m, Venise, palais des Doges, salle du Scrutin, paroi ouest

**Fig. 173a** Andrea Michieli dit Vicentino, *Le pont de tonneaux*, détail de *l'Échec du débarquement de Pépin à Venise*, dit aussi *Bataille du canal Orfano (809)*, vers 1590 ?, huile sur toile, 5,2 x 4,7 m, Venise, palais des Doges, salle du Scrutin, paroi ouest.

**Fig. 174** Sante Peranda, *Victoire navale des Vénitiens à Jaffa sur les Égyptiens (1123)*, 1598-1605, huile sur toile, 5,2 x 4,7 m, Venise, palais des Doges, salle du Scrutin, paroi ouest.

**Fig. 175** Antonio Vassillacchi dit l'Aliense, *Le siège de Tyr (1124)*, v. 1590, huile sur toile, 5,2 x 4,7 m, Venise, palais des Doges, salle du Scrutin, paroi ouest.

**Fig. 176** Domenico Robusti dit Tintoret, *Bataille de Punta Salvore (1176)*, huile sur toile, 5,6 x 8,3 m, Venise, palais des Doges, salle du Grand Conseil, paroi nord.

**Fig. 177** Andrea Michieli dit Vicentino, *Prise de Zadar (1203)*, fin XVI<sup>e</sup> siècle, huile sur toile, 5,75 x 4,15 m, Venise, palais des Doges, salle du Grand Conseil, paroi sud.

**Fig. 178** Palma le Jeune, *Première prise de Constantinople (1203)*, 1587, huile sur toile, 5,75 x 6 m, Venise, palais des Doges, salle du Grand Conseil, paroi sud.

**Fig. 178a** Palma le Jeune, *Première prise de Constantinople (1203)*, partie centrale de la toile, 1587, huile sur toile, 5,75 x 6 m, Venise, palais des Doges, salle du Grand Conseil, paroi sud.

**Fig. 179** Domenico Robusti dit Tintoret, *Deuxième prise de Constantinople (1204)*, v. 1598-1605, huile sur toile, 5,75 x 6 m, Venise, palais des Doges, salle du Grand Conseil, paroi sud.

**Fig. 179a** Domenico Robusti dit Tintoret, *Le soldat avec une arbalète à moufle*, détail de la *Deuxième prise de Constantinople (1204)*, v. 1598-1605, huile sur toile, 5,75 x 6 m, Venise, palais des Doges, salle du Grand Conseil, paroi sud.

**Fig. 179b** Domenico Robusti dit Tintoret, *Les Vénitiens utilisant les mâts pour investir la ville*, détail de la *Deuxième prise de Constantinople (1204)*, v. 1598-1605, huile sur toile, 5,75 x 6 m, Venise, palais des Doges, salle du Grand Conseil, paroi sud.

**Fig. 180** Andrea Michieli dit Vicentino, *Victoire navale contre les Pisans à Rhodes(1098)*, 1585-1590, huile sur toile, Venise, palais des Doges, salle du Scrutin, plafond, travée centrale.

**Fig. 181** Francesco Montemezzano, *Prise de Saint-Jean d'Acre aux Génois (1258)*, 1585-1590, huile sur toile, 5,8 x 4,1 m, Venise, palais des Doges, salle du Scrutin, plafond, travée centrale.

**Fig. 182** Camillo Ballini, *Victoire de Trapani contre les Génois (1265)*, v. 1585, huile sur toile, H. max. 3,65 ; L. max. 5,85 m, Venise, palais des Doges, salle du Scrutin, plafond, travée centrale.

**Fig. 183** Giulio Del Moro, *Prise de Caffa aux Génois (1296)*, 1585-1590, huile sur toile, Venise, palais des Doges, salle du Scrutin, plafond, travée centrale.

**Fig. 184** Francesco Da Ponte dit Bassano, *La conquête de Padoue (1405)*, 1583-1584, huile sur toile, Venise, palais des Doges, salle du Scrutin, plafond, travée centrale.

**Fig. 185** Jacopo Robusti dit Tintoret, *Victoire des Vénitiens sur les Hongrois et conquête de Zadar (1346)*, 1584-1587, huile sur toile, 5,2 x 10,35 m, Venise, palais des Doges, salle du Scrutin, paroi est.

**Fig. 185a** Jacopo Robusti dit Tintoret, partie gauche de la *Victoire des Vénitiens sur les Hongrois et conquête de Zadar (1346)*, 1584-1587, huile sur toile, 5,2 x 10,35 m, Venise, palais des Doges, salle du Scrutin, paroi est

**Fig. 185b** Jacopo Robusti dit Tintoret, partie droite de la *Victoire des Vénitiens sur les Hongrois et conquête de Zadar (1346)*, 1584-1587, huile sur toile, 5,2 x 10,35 m, Venise, palais des Doges, salle du Scrutin, paroi est

**Fig. 185c** Jacopo Robusti dit Tintoret, *Les archers et l'assaut de la forteresse* (haut), détail de *La Bataille de Zadar (1346)*, 1584-1587, huile sur toile, 5,2 x 10,35 m, Venise, palais des Doges, salle du Scrutin, paroi est

**Fig. 185d** Jacopo Robusti dit Tintoret, *L'archer, le porte-étendard devant une machine de guerre* (bas), détail de *La Bataille de Zadar (1346)*, 1584-1587, huile sur toile, 5,2 x 10,35 m, Venise, palais des Doges, salle du Scrutin, paroi est

**Fig. 185e** Jacopo Robusti dit Tintoret, *Les cadavres nus*, détail de *la Bataille de Zadar (1346)*, 1584-1587, huile sur toile, 5,2 x 10,35 m, Venise, palais des Doges, salle du Scrutin, paroi est.

**Fig. 185f** Jacopo Robusti dit Tintoret, *Le cheval mort*, détail de *la Bataille de Zadar (1346)*, 1584-1587, huile sur toile, 5,2 x 10,35 m, Venise, palais des Doges, salle du Scrutin, paroi est.

**Fig. 185g** Jacopo Robusti dit Tintoret, *Le débarquement des Vénitiens*, détail de *la Bataille de Zadar (1346)*, 1584-1587, huile sur toile, 5,2 x 10,35 m, Venise, palais des Doges, salle du Scrutin, paroi est.

**Fig. 185h** Jacopo Robusti dit Tintoret, *La charge des cavaliers hongrois*, détails de *la Bataille de Zadar (1346)*, 1584-1587, huile sur toile, 5,2 x 10,35 m, Venise, palais des Doges, salle du Scrutin, paroi est.

**Fig. 185i** Raphaël, *Saint Michel terrassant le dragon*, dit *Le Grand Saint Michel*, 1518, bois transposé sur toile, 2,68 x 1,6 m, Paris, musée du Louvre.

**Fig. 185j** Jacopo Robusti dit Tintoret, *Un homme de la chiourme en train de piocher*, détail de *La Bataille de Zadar (1346)*, Venise, palais des Doges, salle du Scrutin, paroi est.

**Fig. 186** Plafond de la salle du Grand Conseil : répartition des compartiments aux différents peintres. Véronèse en rose, Tintoret en bleu, Francesco Bassano en vert, Palma le Jeune en jaune.

**Fig. 187** Palma le Jeune, *La bataille navale sur le Pô contre les Milanais près de Crémone (1427)*, huile sur toile, Venise, palais des Doges, salle du Grand Conseil, plafond, travée nord.

**Fig. 188** Palma le Jeune, *La reconquête de Padoue par Andrea Gritti (1509)*, 1579-1584, huile sur toile, Venise, palais des Doges, salle du Grand Conseil, plafond, travée sud.

**Fig. 189** Francesco da Ponte dit Bassano, *Victoires sur les Milanais à Maclodio (1426)*, 1580-1584, huile sur toile, Venise, palais des Doges, salle du Grand Conseil, plafond, travée sud.

**Fig. 190** Francesco da Ponte dit Bassano, *Victoire des Vénitiens contre l'empereur Maximilien dans le Cadore (1508)*, 1580-1584, huile sur toile, Venise, palais des Doges, salle du Grand Conseil, plafond, travée sud.

**Fig. 191** Jacopo Robusti dit Tintoret, *La défense de Brescia (1438)*, 1579-1584, huile sur toile, Venise, palais des Doges, salle du Grand Conseil, plafond, travée nord.

**Fig. 192** Jacopo Robusti dit Tintoret, *La conquête de Gallipoli (1482)*, 1579-1584, huile sur toile, Venise, palais des Doges, salle du Grand Conseil, plafond, travée sud.

**Fig. 193** Jacopo Robusti dit Tintoret, *Bataille de Riva sul Garda contre les Milanais (1440)*, 1579-1584, huile sur toile, Venise, palais des Doges, salle du Grand Conseil, plafond, travée nord.

**Fig. 194** Jacopo Robusti dit Tintoret, *Victoire sur les Ferrarais à Argenta (1482)*, 1579-1584, huile sur toile, 4,24 x 5,68 m, Venise, palais des Doges, salle du Grand Conseil, plafond, travée sud.

**Fig. 195** Francesco da Ponte dit Bassano, *Victoire des Vénitiens sur les Milanais à Casalmaggiore (1446)*, 1580-1584, huile sur toile, Venise, palais des Doges, salle du Grand Conseil, plafond, travée nord.

**Fig. 196** Francesco da Ponte dit Bassano, *Victoire des Vénitiens sur les Ferrarais à Polesella (1480)*, 1580-1584, huile sur toile, Venise, palais des Doges, salle du Grand Conseil, plafond, travée sud.

**Fig. 197** Paolo Caliari dit Véronèse, *La conquête de Smyrne (1471)*, 1579-1582, huile sur toile, Venise, palais des Doges, salle du Grand Conseil, plafond, travée nord.

**Fig. 198** Paolo Caliari dit Véronèse, *La défense de Scutari (1474)*, 1579-1582, huile sur toile, Venise, palais des Doges, salle du Grand Conseil, plafond, travée sud.

**Fig. 199** Leonardo Corona, *Carlo Zeno remporte une victoire navale sur les Génois en faisant tomber sa voile sur l'ennemi*, 1585, huile sur toile, Venise, palais des Doges, salle du Grand Conseil, plafond.

**Fig. 200** Andrea Michieli dit Vicentino, *Nicolo Pisani sur les eaux de la Sardaigne échappe à l'encercllement des galères génoises par une ruse*, 1590, huile sur toile, Venise, palais des Doges, salle du Grand Conseil, plafond.

**Fig. 201** Francesco Montemezzano, *Transport de la flotte vénitienne à travers les montagnes jusqu'au lac de Garde*, v. 1590, huile sur toile, Venise, palais des Doges, salle du Grand Conseil, plafond, travée nord, compartiment secondaire.

**Fig. 202** Antonio Vassillacchi dit l'Aliense, *La Discipline militaire terrestre*, 1585, huile sur toile, Venise, palais des Doges, salle du Scrutin, plafond.

**Fig. 203** Antonio Vassillacchi dit l'Aliense, *La Discipline militaire maritime*, 1585, huile sur toile, Venise, palais des Doges, salle du Scrutin, plafond

**Fig. 204** *Trophées d'armes*, huile sur toile, Venise, palais des Doges, salle du Grand Conseil, plafond.

**Fig. 205-210** Antonio Vassillacchi dit l'Aliense, *Trophées d'armes* : (1) *artilleries et armes à feu*, (2) *cuirasses*, (3) *casques et morions*, (4) *trombes à feu et bombes incendiaires*, (5) *armes d'hast*, (6) *arquebuses et instruments de musique militaire*, v. 1590, huile sur toile, Venise, palais des Doges, salle du Scrutin, plafond

**Fig. 211** Andrea Vicentino, *Vénus dans la forge de Vulcain*, huile sur toile, autour de 1585, Venise, palais des Doges, salle du Sénat, plafond

**Fig. 212** Palma le Jeune, *Venise couronnée par la Victoire*, 1584, huile sur toile, Venise, palais des Doges, salle du Grand Conseil, plafond

**Fig. 213** Véronèse, *Pax Veneta*, 1585, huile sur toile, H. et L. max. 9 x 5,7 m, Venise, palais des Doges, salle du Grand Conseil, plafond

**Fig. 214** Palma le Jeune, *Allégorie de la Ligue de Cambrai*, 1590-1595, huile sur toile, 3,93 x 4,62 m, Venise, palais des Doges, salle du Sénat, paroi

**Fig. 215** Giuseppe Maria Mitelli, *Les passionnés de la guerre attendant l'arrivée d'un porteur de nouvelles*, 1692, gravure, Bologne, Biblioteca comunale dell' Archiginnasio

**Fig. 216** Giuseppe Maria Mitelli, « *Compra chi vuole. Avvisi di guerra, carte di guerra* », *Le vendeur de nouvelles militaires*, 1684, gravure, Bologne, Biblioteca comunale dell' Archiginnasio

**Fig. 217** Matteo Perez da Lecce, *L'arrivée de l'armée turque près de l'île de Malte (18 mai 1565)*, 1<sup>er</sup> scène du cycle, 1577-1581, fresque, La Valette, palais du Grand Maître, salle du Grand Conseil.

**Fig. 218** Matteo Perez da Lecce, *Le débarquement des Turcs à Marsaxlokk (20 mai 1565)*, 2<sup>e</sup> scène du cycle, 1577-1581, fresque, La Valette, palais du Grand Maître, salle du Grand Conseil.

**Fig. 219** Matteo Perez da Lecce, *Le siège du fort Saint-Elme (27 mai 1565)*, 3<sup>e</sup> scène du cycle, 1577-1581, fresque, La Valette, palais du Grand Maître, salle du Grand Conseil.

**Fig. 220** Matteo Perez da Lecce, *La prise du fort Saint-Elme (23 juin 1565)*, 4<sup>e</sup> scène du cycle, 1577-1581, fresque, La Valette, palais du Grand Maître, salle du Grand Conseil.

**Fig. 221** Matteo Perez da Lecce, *Le siège du fort Saint-Michel (27 juin 1565)*, 5<sup>e</sup> scène du cycle, 1577-1581, fresque, La Valette, palais du Grand Maître, salle du Grand Conseil.

**Fig. 222** Matteo Perez da Lecce, *Le débarquement du Petit Secours à Birgù (5 juillet 1565)*, 6<sup>e</sup> scène du cycle, 1577-1581, fresque, La Valette, palais du Grand Maître, salle du Grand Conseil.

**Fig. 223** Matteo Perez da Lecce, *Le bombardement du poste de Castille et d'Allemagne (9 juillet 1565)*, 7<sup>e</sup> scène du cycle, 1577-1581, fresque, La Valette, palais du Grand Maître, salle du Grand Conseil.

**Fig. 224** Matteo Perez da Lecce, *L'assaut du fort Saint-Michel par terre et par mer (15 juillet 1565)*, 8<sup>e</sup> scène du cycle, 1577-1581, fresque, La Valette, palais du Grand Maître, salle du Grand Conseil.

**Fig. 225** Matteo Perez da Lecce, *L'assaut du poste de Castille (29 juillet 1565)*, 9<sup>e</sup> scène du cycle, 1577-1581, fresque, La Valette, palais du Grand Maître, salle du Grand Conseil.

**Fig. 226** Matteo Perez da Lecce, *La démonstration de toutes les batteries disposées pour le siège*, 10<sup>e</sup> scène du cycle, 1577-1581, fresque, La Valette, palais du Grand Maître, salle du Grand Conseil.

**Fig. 227** Matteo Perez da Lecce, *L'arrivée du Grand Secours (7 septembre 1565)*, 11<sup>e</sup> scène du cycle, 1577-1581, fresque, La Valette, palais du Grand Maître, salle du Grand Conseil.

**Fig. 228** Matteo Perez da Lecce, *La fuite des Turcs (13 septembre 1565)*, 12<sup>e</sup> scène du cycle, 1577-1581, fresque, La Valette, palais du Grand Maître, salle du Grand Conseil.

**Fig. 229** Andrea Palladio, *Bataille de Bibracte*, Illustration pour les *Commentaires* de César, Venise, 1575, planche 7.

**Fig. 230** *Bataille de Fornoue (1495)*, détail de la carte du duché de Parme et de Plaisance, 1578-1581, fresque, Rome, palais du Vatican, galerie des Cartes géographiques.

**Fig. 231** *Rencontre de Léon le Grand et d'Attila (452)*, détail de la carte du duché de Mantoue, 1578-1581, fresque, Rome, palais du Vatican, galerie des Cartes géographiques.

**Fig. 232** *Siège de la Mirandole (1510-1511)*, détail de la carte du duché de Ferrare, 1578-1581, fresque, Rome, palais du Vatican, galerie des Cartes géographiques.

**Fig. 233** *Bataille de Ravenne (1512)*, détail de la carte de la Flaminia (Romagne), 1578-1581, fresque, Rome, palais du Vatican, galerie des Cartes géographiques.

**Fig. 234** *Marche d'une armée de secours vers Rome délivrer le pape après le sac de 1527*, détail de la carte des Marches, 1578-1581, fresque, Rome, palais du Vatican, galerie des Cartes géographiques.

**Fig. 235** *Siège de Pavie par l'armée française (1528)*, détail de la carte du duché de Milan, 1578-1581, fresque, Rome, palais du Vatican, galerie des Cartes géographiques.

**Fig. 236** *Bataille de Cérisoles (1544)*, détail de la carte du Piémont et du Montferrat, 1578-1581, fresque, Rome, palais du Vatican, galerie des Cartes géographiques.

**Fig. 237** Galerie des cartes géographiques, extrémité avec les cartes de Malte et de Corfou.

**Fig. 238** *Bataille de Lépante (1571)*, présentée sur une feuille en trompe-l'œil, détail de la carte de l'île de Corfou, 1578-1581, fresque, Rome, palais du Vatican, galerie des Cartes géographiques.

**Fig. 239** *Siège de Malte (été 1565) et Plan de La Valette*, présentés sur des feuilles en trompe-l'œil, détail de la carte de Malte, 1578-1581, fresque, Rome, palais du Vatican, galerie des Cartes géographiques.

**Fig. 239a** *Siège de Malte (été 1565)*, détail de la carte de Malte, 1578-1581, fresque, Rome, palais du Vatican, galerie des Cartes géographiques.

**Fig. 240** *Bataille de Lépante (1571)*, combinant l'ordre de bataille et le récit du combat, détail de la carte de l'île de Corfou, 1578-1581, fresque, Rome, palais du Vatican, galerie des Cartes géographiques.

**Fig. 240a** *L'affrontement au centre et sur l'aile gauche*, détail de la *Bataille de Lépante (1571)* dans la carte de l'île de Corfou, 1578-1581, fresque, Rome, palais du Vatican, galerie des Cartes géographiques.

**Fig. 241** Frise de scènes de bataille, v. 1630, Florence, Villa Arrivabene, salle du Ponant.

**Fig. 242** *Chiappino Vitelli fait traverser un bras de mer à son armée pour reprendre l'île de Zieriksee en Zélande (1575)*, vers 1630, fresque, Florence, villa Arrivabene, salle du Ponant.

**Fig. 243** *La bataille de Gemblours en Flandres (1578)*, vers 1630, fresque, Florence, villa Arrivabene, salle du Ponant.

**Fig. 244** *Le gel de la Meuse à Bois-le-Duc (1585)*, vers 1630, fresque, Florence, villa Arrivabene, salle du Ponant.

**Fig. 245** *Le siège de Malte (1565)*, vers 1630, fresque, Florence, Villa Arrivabene, salle du Levant.

**Fig. 246** *La fuite de l'armée turque quittant Malte (1565)*, vers 1630, fresque, Florence, Villa Arrivabene, salle du Levant.

**Fig. 247** *Plan de La Valette (1618)*, vers 1630, fresque, Florence, Villa Arrivabene, salle du Levant.

**Fig. 248** *La bataille de Lépante (1571)*, vers 1630, Florence, Villa Arrivabene, salle du Levant.

**Fig. 249** Giorgio Vasari, *La vue des flottes au matin du 7 octobre 1571*, 1572-1573, fresque, Rome, palais du Vatican, Sala Regia.

**Fig. 250** Giorgio Vasari, *La bataille de Lépante (7 octobre 1571)*, 1572, fresque, Rome, palais du Vatican, Sala Regia.

**Fig. 251** Giorgio Vasari, *Le pape Pie V remettant l'étendard de la Ligue à Don Juan d'Autriche*, 1572, dessin préparatoire pour la 1<sup>e</sup> scène de la Sala Regia, Turin, Biblioteca Reale.

**Fig. 252** Antonio Lafréry, *La bataille de Lépante*, 1571, gravure, Londres, British Library

**Fig. 253** Michele Tramezzino, *La bataille de Lépante (Disegno dell'armate, Chritistiana, et Turchesca, nel quale si rappresenta l'ordine tenuto da ambedue nell'andarsi ad incontratre et il conflotto istesso)*, 1572, gravure, Londres, British Library

**Fig. 254** Gioan Francesco Camocio, *L'ordre de bataille des flottes à Lépante*, gravure, dans les *Isole Famose* (Venise, 1572)

**Fig. 255** Giorgio Vasari, *La carte de la Grèce*, détails de *La vue des flottes au matin du 7 octobre 1571*, 1572-1573, fresque, Rome, palais du Vatican, Sala Regia.

**Fig. 256** *La vue des flottes* de Giorgio Vasari et son encadrement architectural, Rome, palais du Vatican, Sala Regia.

**Fig. 257** *La vue des flottes* de Giorgio Vasari, vue par en dessous, Rome, palais du Vatican, Sala Regia.

**Fig. 258** Giorgio Vasari, *Les navires de la flotte chrétienne*, détail de la *Bataille de Lépante*, 1572, fresque, Rome, palais du Vatican, Sala Regia.

**Fig. 259** Anonyme vénitien, *Études de galéasse et de galère*, 1572, USA, collection privée.

**Fig. 260** Giorgio Vasari, *Une galéasse*, détail de *La vue des flottes au matin du 7 octobre 1571*, 1572-1573, fresque, Rome, palais du Vatican, Sala Regia.

**Fig. 261** Giorgio Vasari, *Les navires chrétiens de l'aile gauche et la fuite d'Uluch Ali*, détail de la *Bataille de Lépante*, 1572, fresque, Rome, palais du Vatican, Sala Regia.

**Fig. 262** Giorgio Vasari, *Les arquebusiers chrétiens*, détail de la *Bataille de Lépante*, 1572, fresque, Rome, palais du Vatican, Sala Regia.

**Fig. 263** Giorgio Vasari, *Le combat au centre de l'ordre de bataille entre la galère de Don Juan et celle d'Ali Pacha (au fond)*, détail de la *Bataille de Lépante*, 1572, fresque, Rome, palais du Vatican, Sala Regia.

**Fig. 264** Giorgio Vasari, *Les Turcs*, détail de la *Bataille de Lépante*, 1572, fresque, Rome, palais du Vatican, Sala Regia.

**Fig. 265** Giorgio Vasari, *Personnification de la Foi*, détail de la *Bataille de Lépante*, 1572, fresque, Rome, palais du Vatican, Sala Regia.

**Fig. 266** Giorgio Vasari, *Le Christ et les saints patrons des puissances de la Ligue*, détail de la *Bataille de Lépante*, 1572, fresque, Rome, palais du Vatican, Sala Regia.

**Fig. 267** Giorgio Vasari, *Le groupe des démons en fuite*, détail de la *Bataille de Lépante*, 1572, fresque, Rome, palais du Vatican, Sala Regia.

**Fig. 268** *La bataille de Lépante* de Giorgio Vasari, vue générale, 1572, Rome, palais du Vatican, Sala Regia.

**Fig. 269** Véronèse, *Allégorie de la bataille de Lépante*, v. 1572, huile sur toile, 170 x 137 cm, Venise, Gallerie dell'Accademia.

**Fig. 270** Giorgio Vasari, *Le soldat à la trombe à feu*, détail de la *Bataille de Lépante*, 1572, fresque, Rome, palais du Vatican, Sala Regia.

**Fig. 271** Giorgio Vasari, *Le Turc tué par balle*, détail de la *Bataille de Lépante*, 1572, fresque, Rome, palais du Vatican, Sala Regia.

**Fig. 272** Andrea Michieli dit Vicentino, *La bataille de Lépante*, 1595-1605, 14 m x 5 m, huile sur toile, Venise, palais des Doges, salle du Scrutin, paroi est.

**Fig. 273** Attribué à Tintoret (?), *La bataille de Lépante*, huile sur toile, 1,8 x 3,20 m, vente Collection Robert de Balkany. Sotheby's 2016, Paris.

**Fig. 274** Andrea Vicentino, *Les portraits des chefs chrétiens*, détail de *La bataille de Lépante*, Venise, palais des Doges, salle du Scrutin.

**Fig. 275** Andrea Vicentino, *Ali Pacha*, détail de *La bataille de Lépante*, Venise, palais des Doges, salle du Scrutin.

**Fig. 276 et Fig. 277** Andrea Vicentino, *Les équipages au combat*, détails de *La bataille de Lépante*, Venise, palais des Doges, salle du Scrutin.

**Fig. 278** Andrea Vicentino, *Autoportrait du peintre* (à gauche), détail de *La bataille de Lépante*, Venise, palais des Doges, salle du Scrutin.

**Fig. 279** Andrea Vicentino, *Signature du peintre sur une embarcation du premier plan*, détail de *La bataille de Lépante*, Venise, palais des Doges, salle du Scrutin.

**Fig. 280** Andrea Vicentino, *Le combat sur l'aile gauche dirigée par Agostino Barbarigo, entouré des galères d'Antonio da Canal, de Marco Querini, de Marco Cicogna et des deux galéasses dirigées par les Bragadin*, détail de *La bataille de Lépante*, Venise, palais des Doges, salle du Scrutin.

**Fig. 281** Andrea Vicentino, *Le combat sur l'aile droite : la fuite d'Uluch Ali, la galéasse de Pietro Pisani (arrière-plan), derrière la galère de Don Juan, celle de Caterino Malipiero (premier plan)*, détails de *La bataille de Lépante*, Venise, palais des Doges, salle du Scrutin.



**Fig. 282 et fig. 283** Andrea Vicentino, *Les galéasses vénitiennes* : en haut, *La galéasse de Francesco Duodo au centre de l'ordre de bataille*, en bas, *Une galéasse des Bragadin sur l'aile gauche*, détail de *La bataille de Lépante*, Venise, palais des Doges, salle du Scrutin.

**Fig. 284** Andrea Vicentino, *L'assaut décisif de la galère d'Ali Pacha : les Chrétiens et leur porte-étendard passent au-delà du mât principal de la Sultana*, détail de *La bataille de Lépante*, Venise, palais des Doges, salle du Scrutin.

**Fig. 285** Andrea Vicentino, *Les galères d'Andrea da Pesaro (au fond) et de Giovanni Zen (à droite)*, au premier plan, *Don Juan d'Autriche sur la galère capitane de la flotte chrétienne et à sa droite, Luis de Requesens*, détail de *La bataille de Lépante*, Venise, palais des Doges, salle du Scrutin.

**Fig. 286** Andrea Vicentino, *Agostino Barbarigo sur sa galère (entouré des galères d'Antonio da Canal et de Marco Querini)* détail de *La bataille de Lépante*, Venise, palais des Doges, salle du Scrutin.

**Fig. 287** Andrea Vicentino, *Sebastiano Venier sur sa galère*, détail de *La bataille de Lépante*, Venise, palais des Doges, salle du Scrutin.

**Fig. 288** Andrea Vicentino, *Le sacrifice de la galère de Benedetto Soranzo*, détail de *La bataille de Lépante*, Venise, palais des Doges, salle du Scrutin.

**Fig. 289** Andrea Vicentino, *Les Turcs pris au piège sous les rames des galères*, détail de *La bataille de Lépante*, Venise, palais des Doges, salle du Scrutin.

**Fig. 290** Andrea Vicentino, *Le choc entre la galère de Venier et celle d'Ali Pacha*, détail de *La bataille de Lépante*, Venise, palais des Doges, salle du Scrutin.

**Fig. 291** Andrea Vicentino, *Le duel entre un arquebusier chrétien et deux archers turcs dont un Roncassi*, détail de *La bataille de Lépante*, Venise, palais des Doges, salle du Scrutin.

**Fig. 291a** Cesare Veccelio, *Le Roncassi*, dans *Degli abiti antichi e moderni*, Venise, 1590.

**Fig. 292** Andrea Vicentino, *La mer roulant les cadavres*, détail de *La bataille de Lépante*, Venise, palais des Doges, salle du Scrutin.

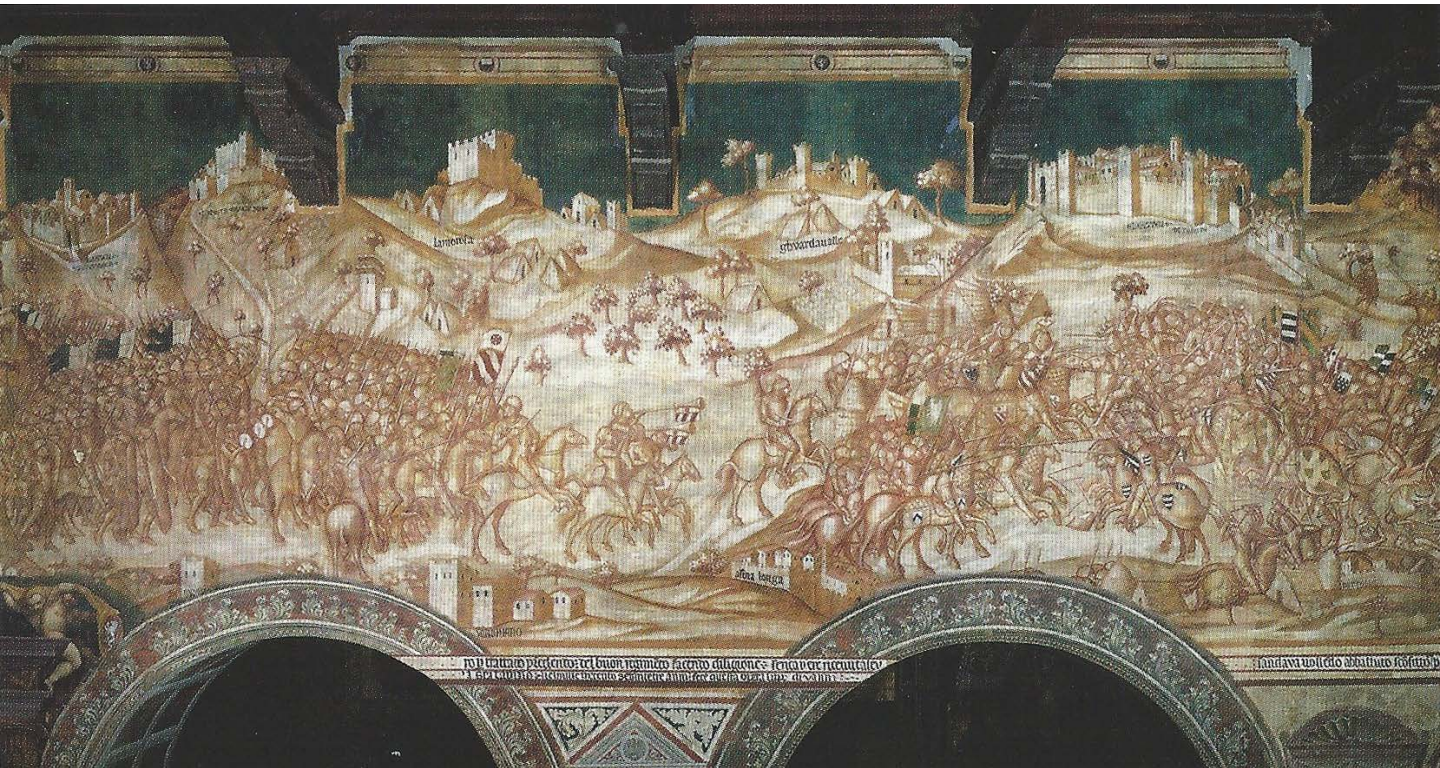
**Fig. 293** Fabrizio Castello, *Le siège de Saint-Quentin (1557)*, 1<sup>e</sup> scène de la paroi de la guerre de Picardie, début des années 1580, Monasterio San Lorenzo del Escorial, galerie des batailles

**Fig. 294** Fabrizio Castello, *La prise de Saint-Quentin (1557)*, 3<sup>e</sup> scène de la paroi de la guerre de Picardie, Monasterio San Lorenzo del Escorial, galerie des batailles

**Fig. 295** Giovanni Stradano, *L'Académie des Arts (Allégorie de l'Académie de Saint-Luc)*, 1578, plume, encre et lavis bruns, rehauts de blanc, 437 x 298 cm, Londres, British Library, inv. 5214-2

**Fig. 296** Giovanni Stradano, *Les Armes (Arma)*, série du *Schema seu speculum principium*, 1594, gravure, 222 x 283 cm, Paris, Bibliothèque Nationale.

**Fig. 297** Giuseppe Cesari, dit le Cavalier d'Arpin, *La bataille de Tullus Hostilius contre les Véiens et les Fidénates*, 1595-1600, fresque, 6,75 x 10,5 m, Rome, palais des Conservateurs, salle des Horaces et des Curiaces.



**Fig. 1** Lippo Vanni, *La victoire des Siennois du Val di Chiana*, 1364, fresque, Sienne, Palazzo Pubblico, salle du Conseil



**Fig. 2** Giovanni di Cristofano Ghini et Francesco d'Andrea, *La bataille de Poggio Imperiale*, 1479, fresque, Sienne, Palazzo Pubblico, salle du Conseil



**Fig. 3** Spinello Aretino, *Saint Ephèse contre les Sarrasins*, 1391-1392, fresque, Pise, Camposanto



**Fig. 4** Paolo Uccello, *Niccolò da Tolentino menant la charge des Florentins à la bataille de San Romano (1432)*, fin des années 1430, détrempe sur bois, 1,81 x 3,20 m, Londres, National Gallery



**Fig. 5** Paolo Uccello, *Bernardino della Ciarda désarçonné à la bataille de San Romano* (1432), fin des années 1430, détrempe sur bois, 1,82 x 3,22 m, Florence, galerie des Offices



**Fig. 6** Paolo Uccello, *Micheletto da Cotignola lançant une contre-attaque*, v. 1435-1440 ?,  
détrempe sur bois, 1,80 x 3,16 m, Paris, musée du Louvre

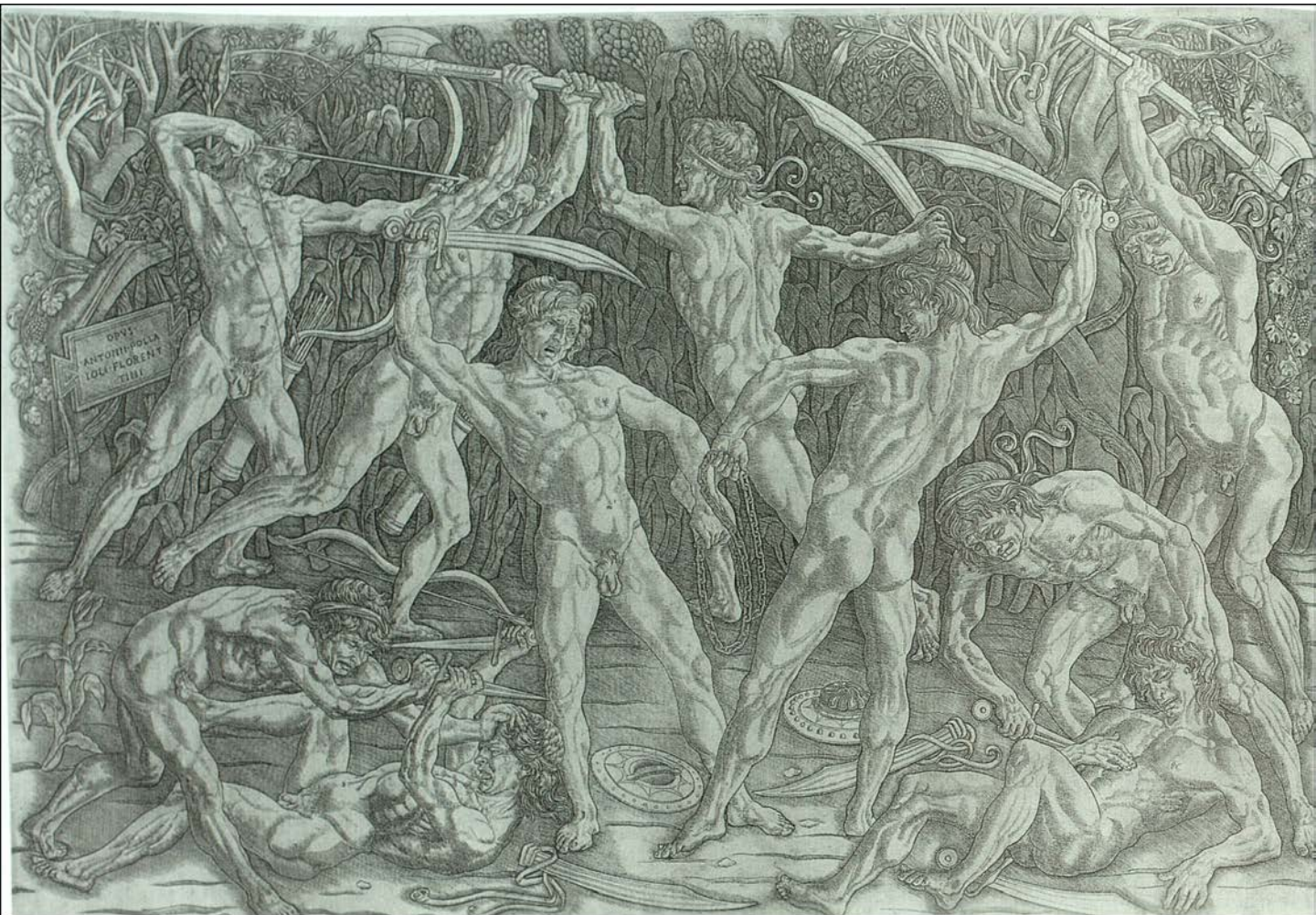


**Fig. 7** Piero della Francesca, *La victoire de Constantin*, entre 1452 et 1466, fresque, 3,22 x 7,64 m, Arezzo, église San Francesco, chœur



**Fig. 8** Piero della Francesca, *La victoire d'Héraclius contre Chosroès*, entre 1452 et 1466, fresque, 3,29 x 7,47 m, Arezzo, église San Francesco, chœur

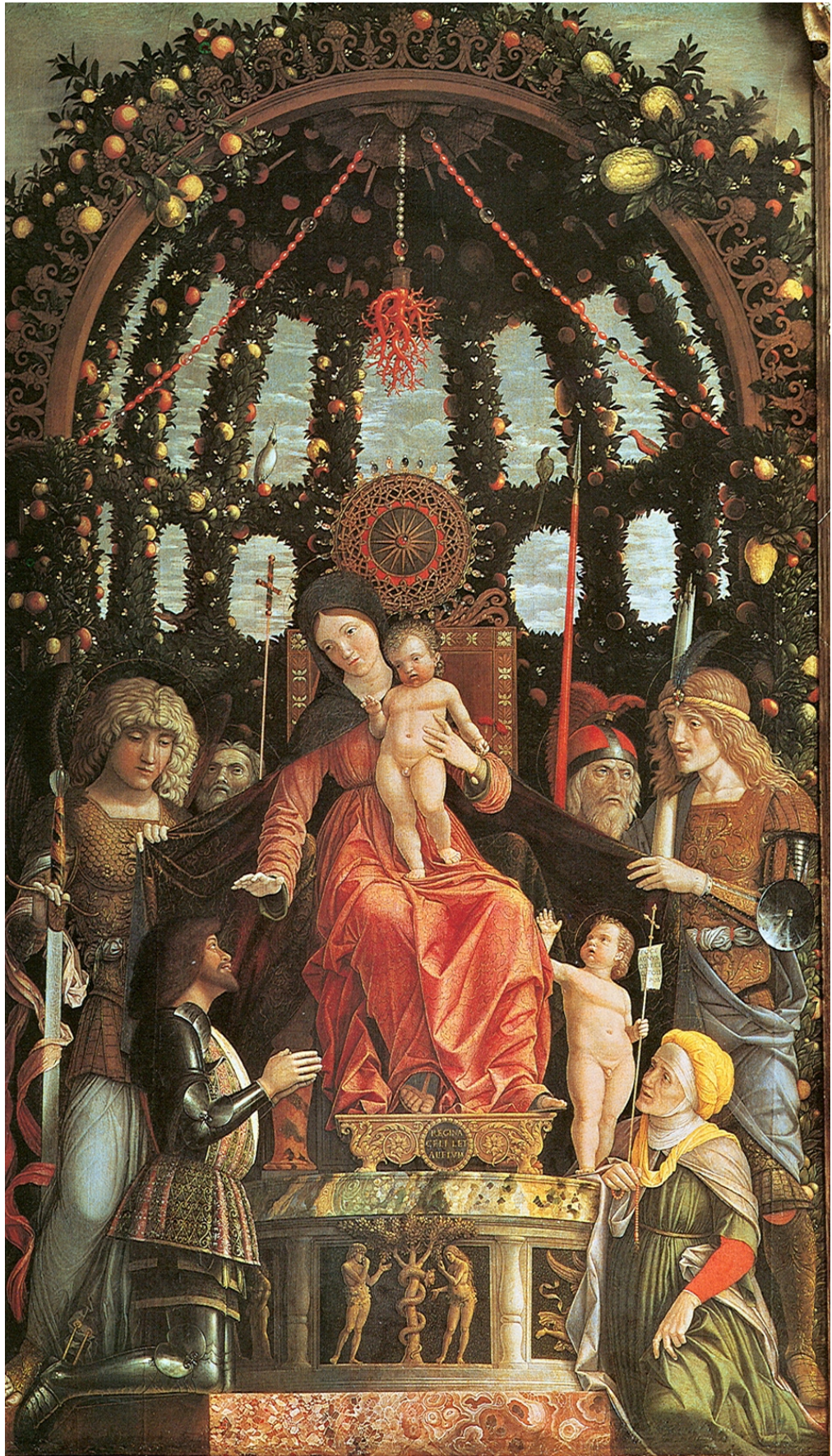




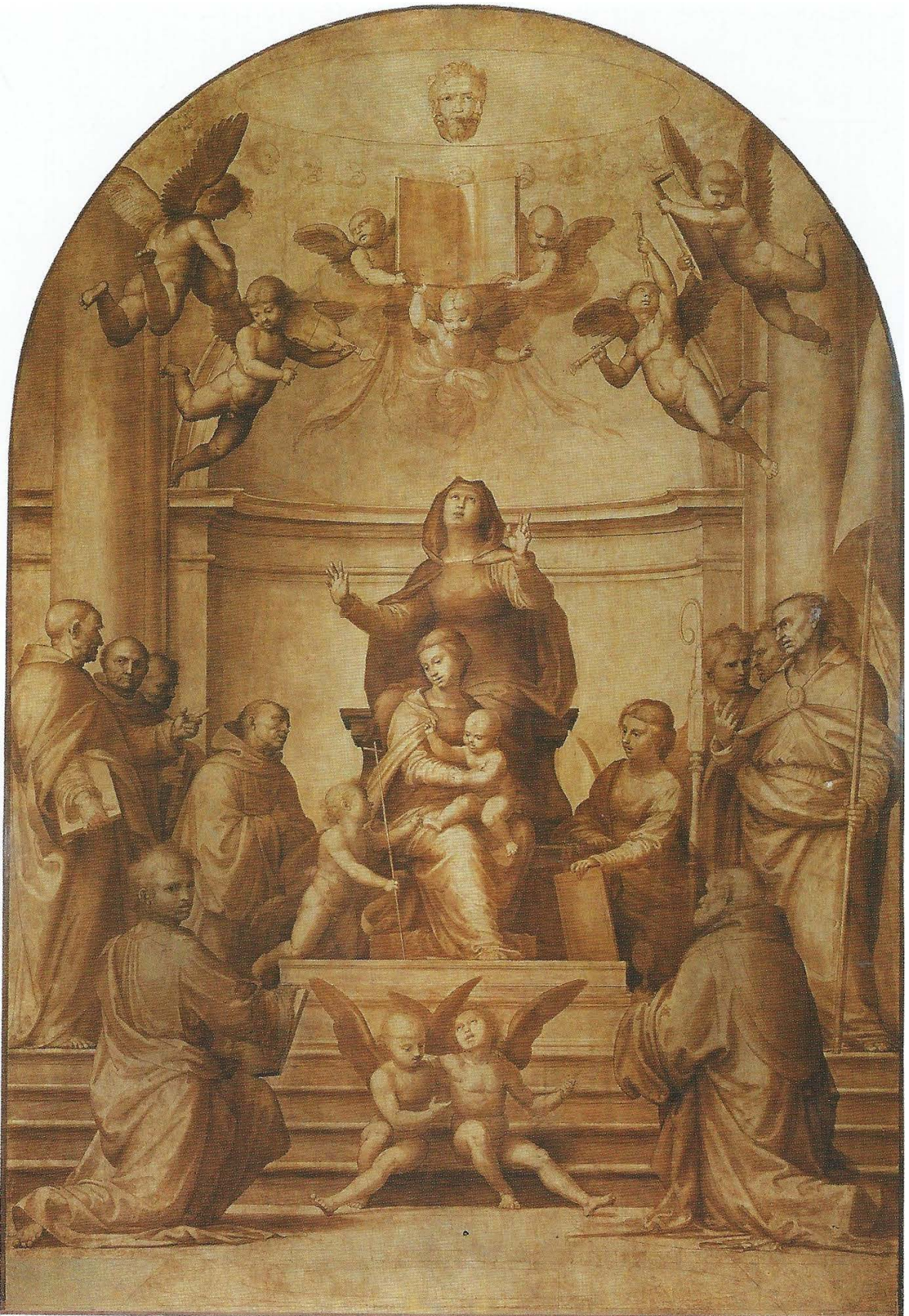
**Fig. 9** Antonio Pollaiuolo, *Combat d'hommes nus*, v. 1470-1480, burin, 42 x 60 cm, signé à gauche sur une tablette : OPVS. / .ANTONII..POLLA / IOLI. FLORENT / INI, Paris, musée du Louvre, collection Rothschild



**Fig. 10** Andrea Mantegna, *Les trompettes, les porteurs d'enseignes et de peintures*, 1<sup>re</sup> scène de la série des *Triumphes de César*, v. 1484-1492, tempera sur toile, 2,66 x 2,78 m, Hampton Court, Royal collection



**Fig. 11** Andrea Mantegna, *La Vierge de la Victoire*, 1496, tempera sur toile, 2,8 x 1,66 m, Paris, musée du Louvre



**Fig. 12** Fra Bartolomeo, *Le retable du Grand Conseil*, autour de 1510, huile sur panneau, 4,44 x 3,8 m, Florence, museo di San Marco



**Fig. 13** Léonard de Vinci, *Mêlée de combattants à cheval et étude de mouvements humains*, v. 1503-1504, plume, encre, trace de craie noire, 16 x 15,2 cm, Venise, Gallerie dell'Accademia, n. 215



**Fig. 14** Léonard de Vinci, *Deux mêlées entre cavaliers et piétons*, v. 1503-1504, plume, encre, lavis, 14,5 x 15,2 cm, Venise, Gallerie dell'Accademia, n. 215A



**Fig. 15** Léonard de Vinci, *Cavalcade*, v. 1503-1504, craie noire sur papier blanc légèrement jauni, 16 x 19,7 cm, Windsor Castle, Royal Library, 12339



**Fig. 16** Léonard de Vinci, *Lutte pour l'étendard près d'un pont et deux fantassins*, v. 1504, plume, encre, Venise, Gallerie dell'Accademia, n. 216



**Fig. 17** Léonard de Vinci, *Étude pour deux hommes en lutte*, v. 1504, plume, encre, mine de plomb, 8,7 x 15,2 cm, Venise, Gallerie dell'Accademia, n. 214



**Fig. 18** Léonard de Vinci, *Étude pour deux têtes de combattants*, v. 1504, pointe d'argent, craie noire et sanguine, 19,1 x 18,8 cm, Budapest, Szépművészeti Múzeum, n. 1775



**Fig. 19** Léonard de Vinci, *Étude pour une tête de combattant*, v. 1503-1504, sanguine, 22,7 x 18,6 cm, Budapest, Szépművészeti Múzeum, n. 1774





**Fig. 20** Anonyme, réélaboré par Pierre-Paul Rubens, *La lutte pour l'étendard*, d'après Léonard de Vinci pour *La bataille d'Anghiari* (1440), dessin, craie noire, plume, encre de Chine, 45,2 x 63,7 cm, Paris, musée du Louvre



**Fig. 20a** Anonyme, réélabéré par Pierre-Paul Rubens, détail de *La lutte pour l'étendard*, partie gauche, d'après Léonard de Vinci pour la *Bataille d'Anghiari* (1440), dessin, craie noire, plume, encre de Chine, 45,2 x 63,7 cm, Paris, musée du Louvre



**Fig. 21** Anonyme XVI<sup>e</sup> siècle, *La lutte pour l'étendard*, d'après la *Bataille d'Anghiari*, dite aussi copie Rucellai, plume et encre, papier blanc, 29,4 x 43 cm, Florence, collection Rucellai



**Fig. 22** Leonardo Zacchia, *La lutte pour l'étendard*,

d'après Léonard de Vinci, gravure, 1558, 37,4 x 47 cm, Vienne, Albertina, inv. 40.312C.

Inscription dans l'angle inférieur droit : « EX TABELLA PROPRIA LEONARDI VINCII MANU / PICTA OPUS SUMPTVM / A LAURENTIO ZACCHIA / LUCENSI AB EODEMQUE / NUNC EXCUSSVM. 1558 »



**Fig. 23** Giovan Francesco Rustici, *Combat d'un cavalier et de fantassins*, vers 1510, terre cuite avec traces de préparation blanche et de peinture, H. 46,5 x L. 45 x P. 24 cm, Paris, musée du Louvre, département des Sculptures, RF 1535



**Fig. 23a** Giovan Francesco Rustici, *Combat d'un cavalier et de fantassins (vue de gauche)*, vers 1510, terre cuite avec traces de préparation blanche et de peinture, H. 46,5 x L. 45 x P. 24 cm, Paris, musée du Louvre, département des Sculptures, RF 1535



**Fig. 24** Giovan Francesco Rustici, *Combat d'un cavalier et de fantassins*, vers 1510, terre cuite avec traces de peinture, H. 44 x L. 47 x P. 23 cm, Florence, musée du Bargello, inv. Sculpture e terracotte 469



**Fig. 25** Giovan Francesco Rustici, détail de la partie droite de la *Conversion de saint Paul*, v. 1525, huile sur bois, 1,11 x 194 cm, Londres, Victoria and Albert Museum, inv. 1562-1904





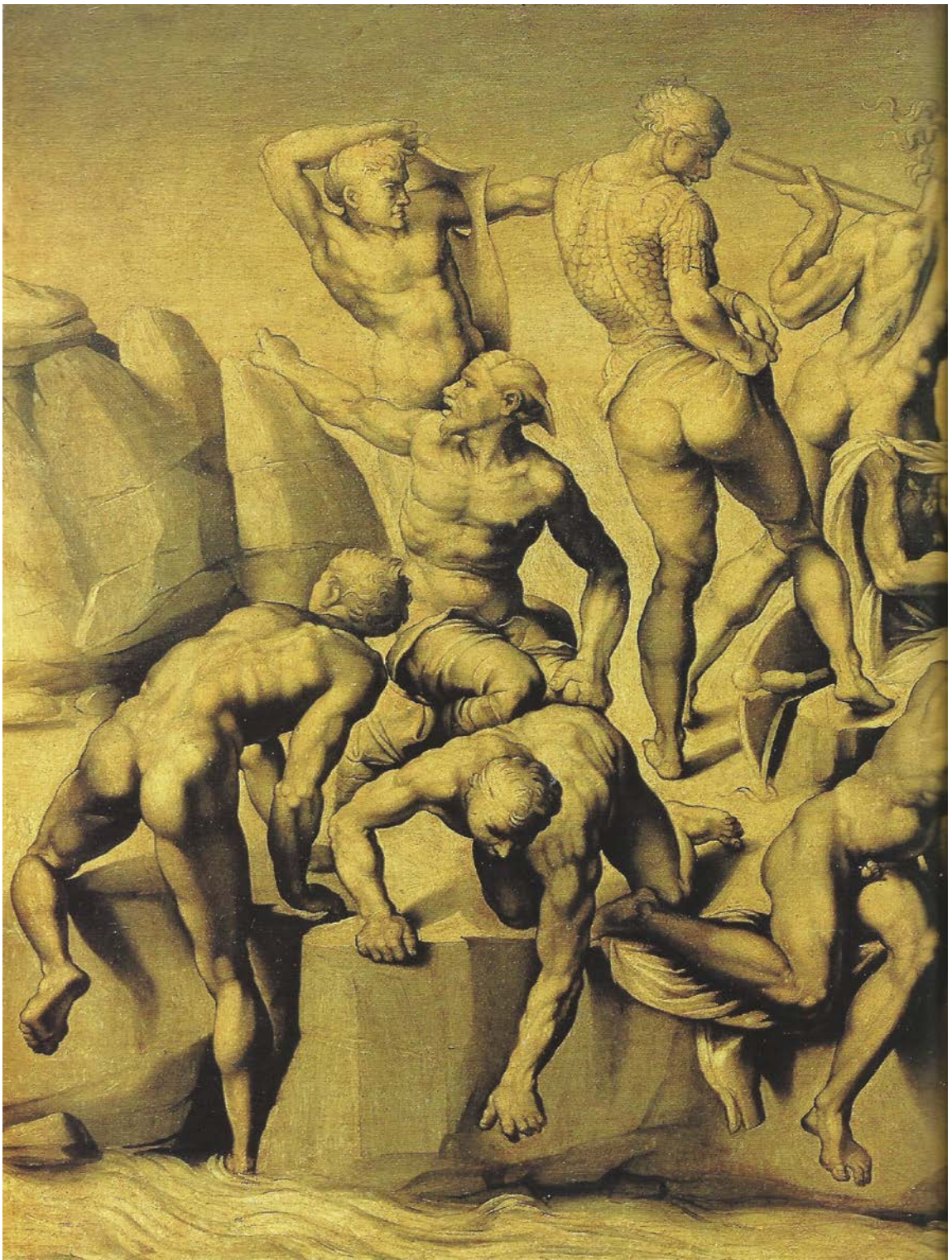
**Fig. 26** Michel-Ange, *La bataille des Centaures*, v. 1492, marbre, 84,5 x 90,5 cm, Florence, Casa Buonarroti



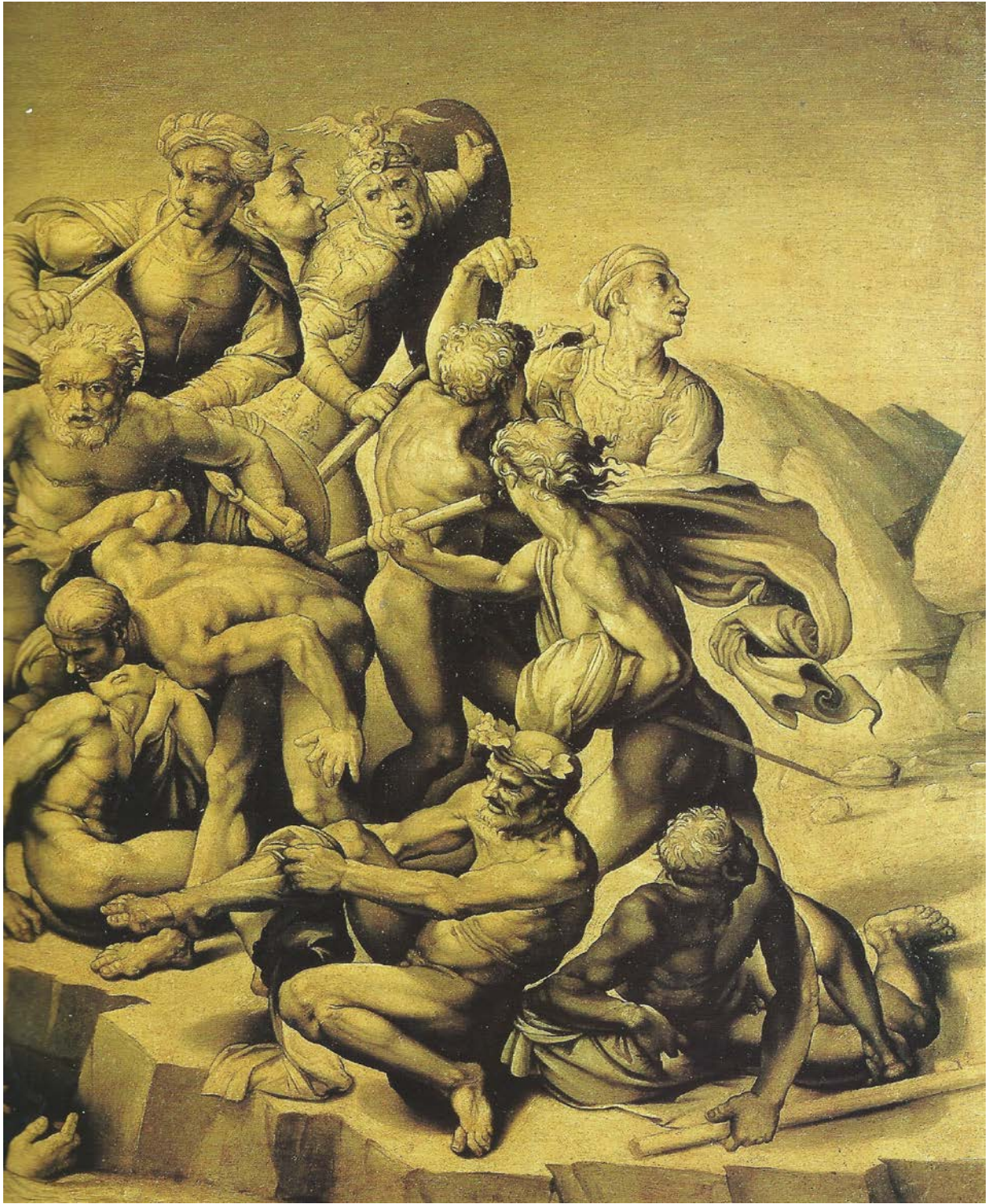
**Fig. 27** Michel-Ange, *Groupe de figures* : étude pour la partie gauche de la *Bataille de Cascina*, Florence, musée des Offices, 613Er



**Fig. 28** Aristotele da Sangallo, *Bataille de Cascina*, composition d'après Michel-Ange (1504-1505), v. 1542, huile sur panneau, 76 x 128 cm, Holkham Hall, collection du comte de Leicester



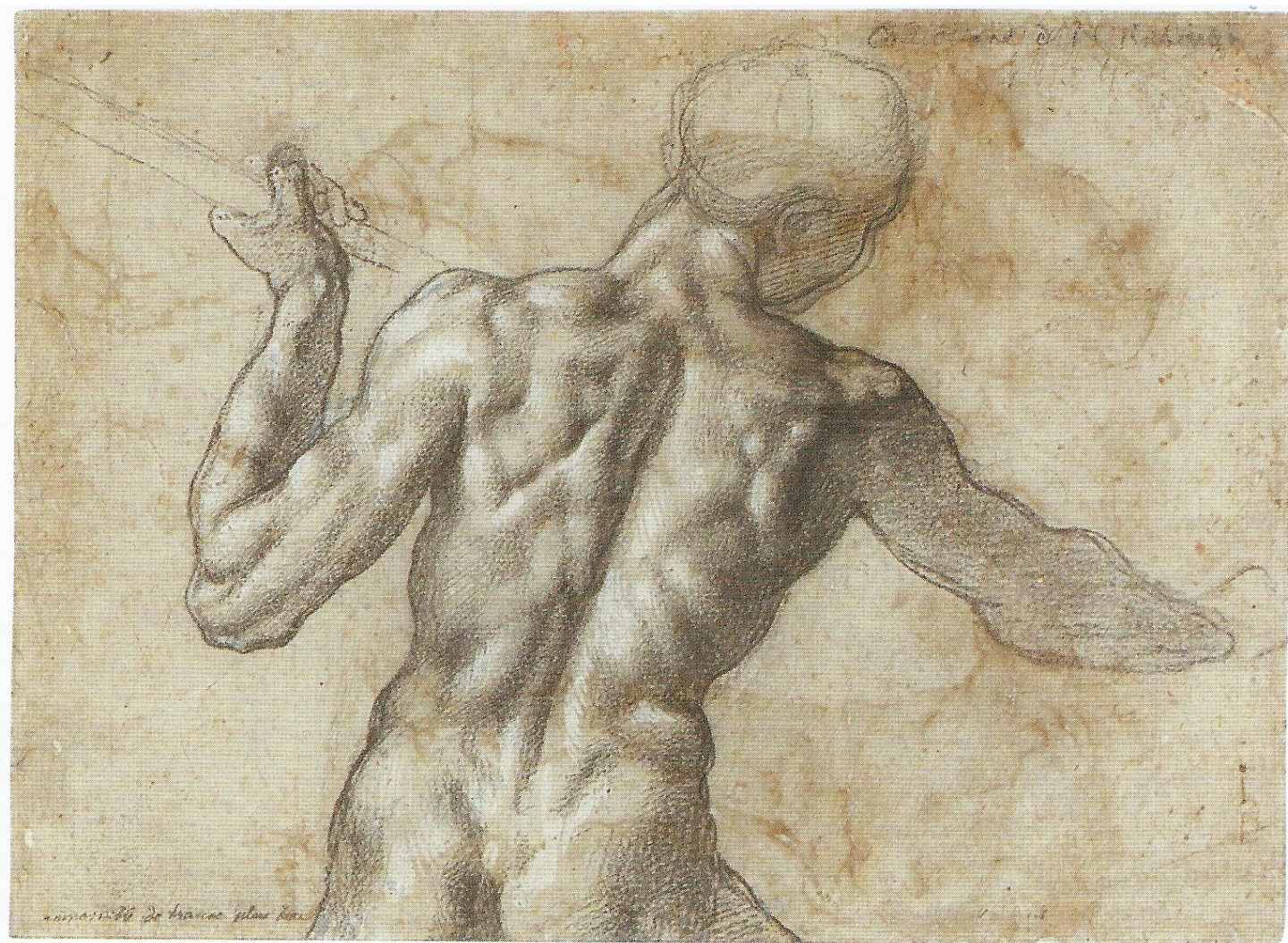
**Fig. 28a** Aristotele da Sangallo, détail de la partie gauche du groupe pour *La bataille de Cascina*, composition d'après Michel-Ange (1504-1505), v. 1542, huile sur panneau, 76 x 128 cm, Holkham Hall, collection du comte de Leicester



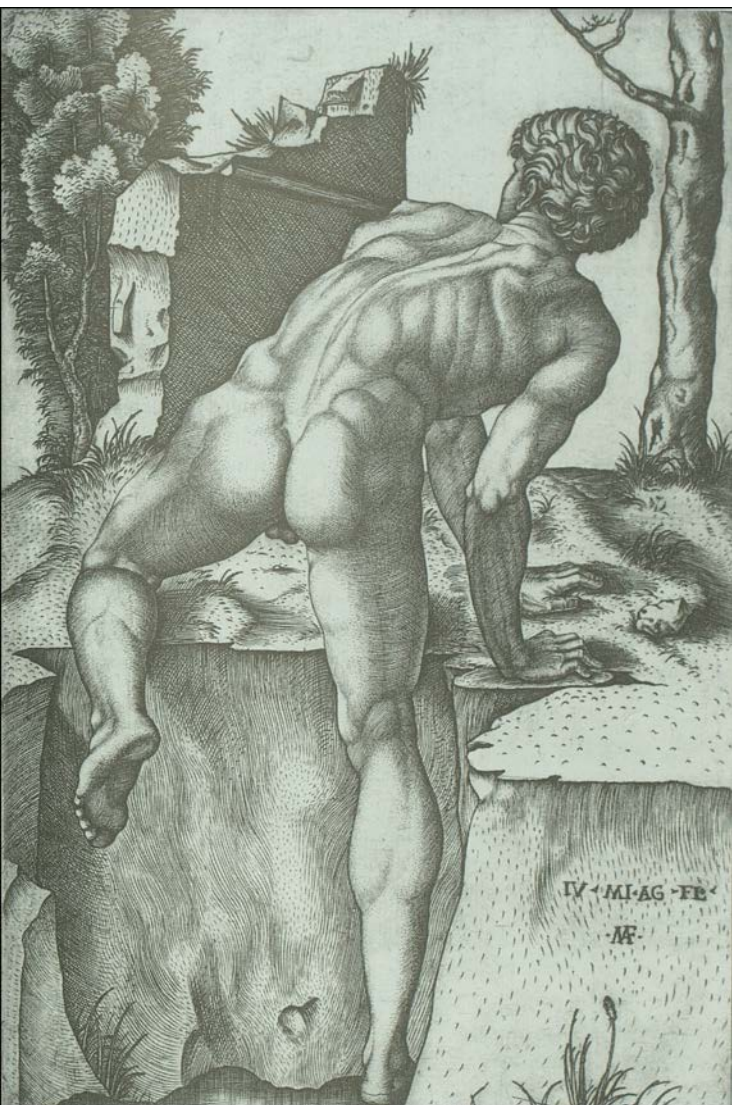
**Fig. 28b** Aristotele da Sangallo, détail de la partie droite du groupe pour la *Bataille de Cascina*, composition d'après Michel-Ange (1504-1505), v. 1542, huile sur panneau, 76 x 128 cm, Holkham Hall, collection du comte de Leicester



**Fig. 29** Michel-Ange, *Le personnage central du groupe* : Étude pour la *Bataille de Cascina*, plume et encre, lavis brun et gris, rehaut de blanc, mine de plomb, Londres, British Museum, 1887/5/2/166r



**Fig. 30** Michel-Ange, *Figure de dos* : étude pour la *Bataille de Cascina*, 1504, craie noire, rehauts de blanc, Vienne, Albertina, inv. 123v.

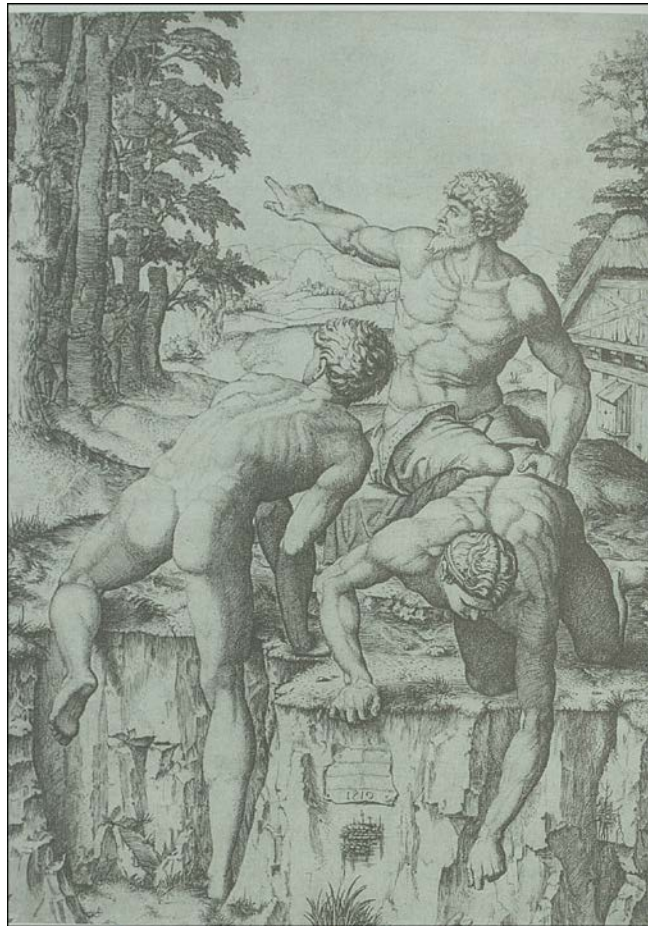


**Fig. 31** Marcantonio Raimondi d'après Michel-Ange, *Homme grim pant sur la rive*, copie d'une figure de la *Bataille de Cascina*, v. 1508, gravure, 20,5 x 13,4 cm

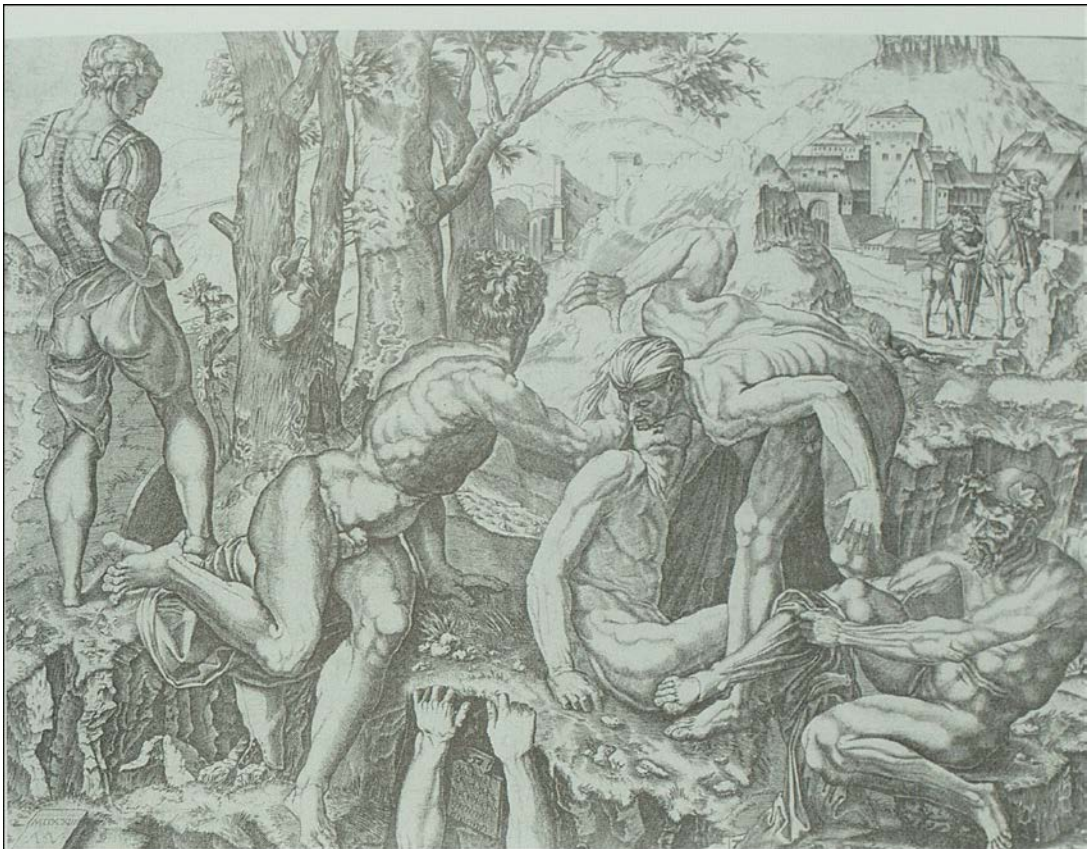


**Fig. 32** Marcantonio Raimondi d'après Michel-Ange, *Le vieillard mettant ses chausses*, copie d'une figure de la *Bataille de Cascina*, v. 1508, gravure, 20,6 x 13,7 cm





**Fig. 33** Marcantonio Raimondi d'après Michel-Ange, *Les grimpeurs*, copie d'un groupe de la *Bataille de Cascina*, 1510, gravure, 28,2 x 21,5 cm



**Fig. 34** Agostino Veneziano d'après Michel-Ange, *Cinq soldats*, copie d'un groupe de la *Bataille de Cascina*, 1524, gravure, 32,7 x 44 cm



**Fig. 35** *Colonne Trajane*, détail d'une scène de l'armée prête à se mettre en marche, début II<sup>e</sup> siècle, Rome



**Fig. 36** *Colonne Trajane*, détail d'une scène de siège, début II<sup>e</sup> siècle, Rome



**Fig. 37** *Colonne Trajane*, détail d'une scène de bataille, début II<sup>e</sup> siècle, Rome



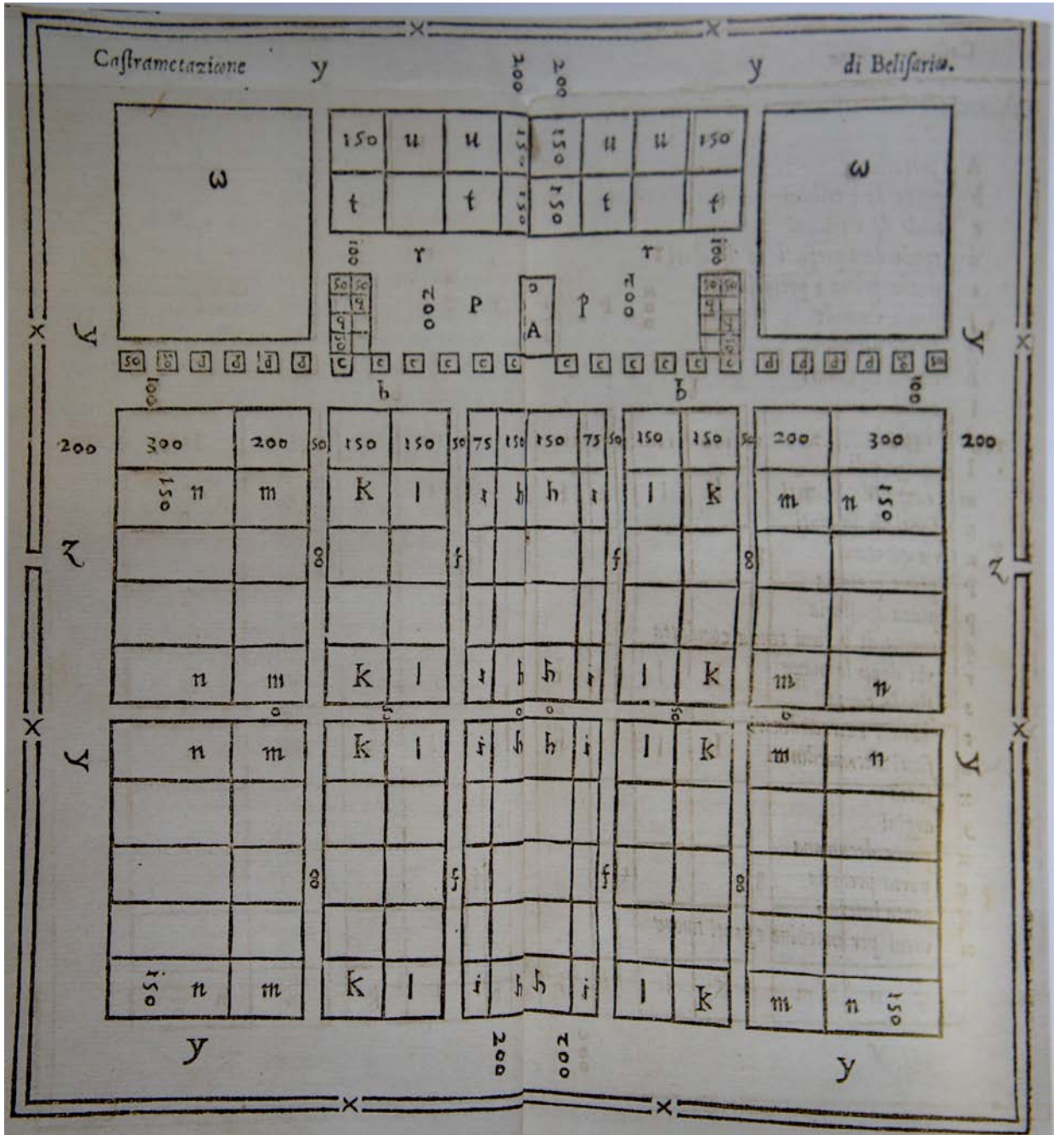
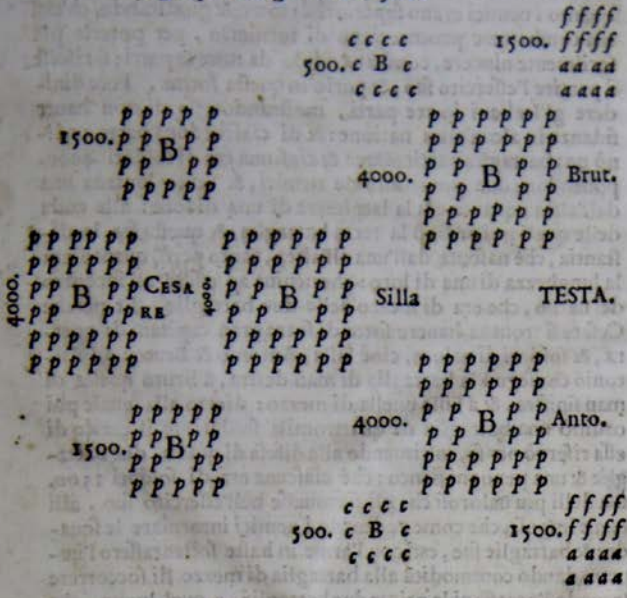


Fig. 39 Giangiorgio Trissino, *Le campement romain de Bélisaire*, dans *L'Italia liberata da Gotthi*, Rome, 1547

133 LIBRO  
 cieri: & ciascuno era di soldati 1500. Divise anchora la cavalleria in due parti: & alla terza battaglia, che era governata da Silla, fece due fianchi, comandandogli, che muovere non si douessero dal luogo loro, infino à tanto, che non uedessero in qualche parte i nemici in fuga: nella quale occasione entrādoli nel mezzo con impeto, gli uietassero il poterli riordinare. Il qual modo fu talmente ben osseruato da ciaschedun capitano, che uittoriosi rimasero della giornata. Et accio il tutto sia meglio inteso, eccouì la sua forma.

Essemplio dell'essercito di Cesare.



SECONDO. 135  
 Essemplio dell'essercito di Pompeo ordinato contra Cesare in Farfaglia.

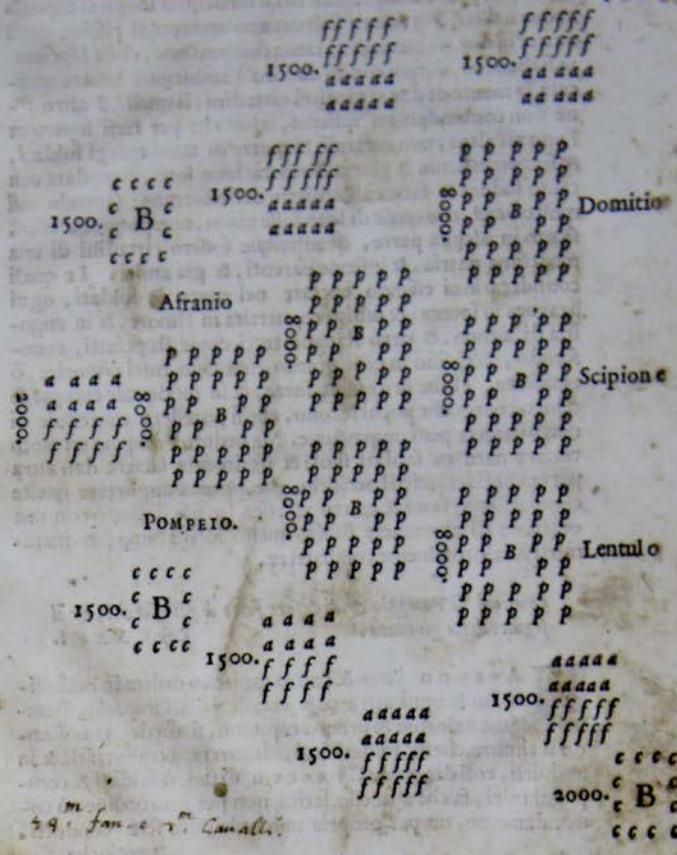


Fig. 40 Domenico Mora, *La bataille de Pharsale entre César et Pompée*, dans *Il Soldato*, Venise, 1570



**Fig. 41** Jacopo Ripanda, *Bataille navale des îles Égates*, 1507-1508, fresque, Rome, palais des Conservateurs, salle d'Hannibal





**Fig. 42** Jacopo Ripanda, *Hannibal et ses troupes en route pour Rome*, v. 1507-1508, fresque, Rome, palais des Conservateurs, salle d'Hannibal



**Fig. 43** Atelier de Jacopo Ripanda, *Scènes de bataille contre les Daces*, 1511-1513, fresque, évêché d'Ostie, sala Riario



**Fig. 44** Atelier de Jacopo Ripanda, *Scènes de siège contre les Daces*, 1511-1513, fresque, évêché d'Ostie, sala Riario



**Fig. 45** Atelier de Jacopo Ripanda, *L'empereur Trajan sur un navire*, 1511-1513, fresque, évêché d'Ostie, sala Riario



**Fig. 46** Raphaël, *L'expulsion d'Héliodore*, 1511-1513, fresque, H. max : 5 m ; L. max : 7,5 m, Rome, palais du Vatican, salle d'Héliodore



**Fig. 47** Raphaël, *La messe de Bolsena* (1263), 1511-1513, fresque, H. max : 5 m ; L. max : 6,6 m, Rome, palais du Vatican, salle d'Héliodore



**Fig. 48** Raphaël, *La libération de saint Pierre*, 1513-1514, fresque, H. max : 5 m ; L. max : 6,6 m, Rome, palais du Vatican, salle d'Héliodore



**Fig. 49** Raphaël, *La rencontre entre Léon le Grand et d'Attila, roi des Huns*, 1513-1514, fresque, H. max : 5 m ; L. max : 7,5 m, Rome, palais du Vatican, salle d'Héliodore



**Fig. 50** Raphaël, *L'incendie du Bourg* (847), 1514-1517, fresque, H. max : 5 m ; L. max : 6,7 m, Rome, palais du Vatican, salle de l'Incendie du Bourg





**Fig. 51** Raphaël, *Le couronnement de Charlemagne (800)*, 1514-1517, fresque, H. max : 5 m ; L. max : 6,7 m, Rome, palais du Vatican, salle de l'Incendie du Bourg



**Fig. 52** Raphaël, *La bataille d'Ostie* (849), 1514-1517, fresque, H. max : 5 m ; L. max : 7,7 m, Rome, palais du Vatican, salle de l'Incendie du Bourg



**Fig. 53** Raphaël ?, *La bataille du Pont Milvius (312)*, *modello* pour la fresque du palais du Vatican, plume et encre brune, lavis brun, rehauts de blanc, mis au carreau, 37,5 x 85, 6 cm, Paris, musée du Louvre



**Fig. 54** Raphaël et atelier, *La bataille du Pont Milvius (312)*, 1519-1521, fresque, 8, 51 x 3,76 m, Rome, palais du Vatican, salle de Constantin



**Fig. 54a** Raphaël et atelier, *Le groupe de l'empereur*, détail de la *Bataille du Pont Milvius (312)*, 1519-1521, fresque, 8, 51 x 3,76 m, Rome, palais du Vatican, salle de Constantin



**Fig. 54b** Raphaël et atelier, *Le groupe céleste au-dessus de l'empereur*,  
détail de la *Bataille du Pont Milvius (312)*, 1519-1521,  
fresque, 8, 51 x 3,76 m, Rome, palais du Vatican, salle de Constantin



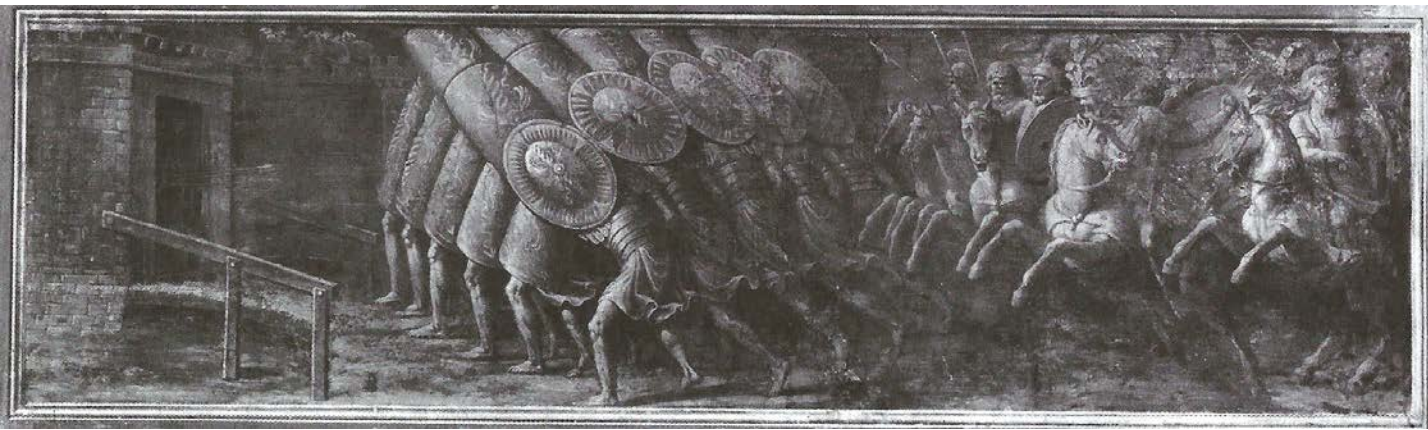
**Fig. 54c** Raphaël et atelier, *L'avancée de l'armée de Constantin*, détail de la *Bataille du Pont Milvius (312)*, 1519-1521, fresque, 8, 51 x 3,76 m, Rome, palais du Vatican, salle de Constantin



**Fig. 54d et Fig. 54e** Raphaël et atelier, *La débandade de l'armée de Maxence*, deux détails : *un duel à mort, l'attaquant arrivant par l'arrière* ; *la noyade des soldats de la Bataille du Pont Milvius (312)*, 1519-1521, fresque, 8, 51 x 3,76 m, Rome, palais du Vatican, salle de Constantin







**Fig. 55 et Fig. 56** Raphaël et atelier, *Le siège d'une ville* et *Deux soldats poussant une machine de guerre*, v. 1519-1520, fresque, Rome, palais du Vatican, salle de Constantin, frise du soubassement





**Fig. 57** Pellegrino da Modena, *Bataille de Clavijo* 1518-1520, fresque, Rome, église San Giacomo degli Spagnoli, aujourd'hui Nostra Signora del Sacro Cuore, chapelle Serra



**Fig. 58** École romaine, *Clovis à la bataille de Tolbiac (496)*, milieu du XVI<sup>e</sup> siècle, fresque, Rome, église Saint-Louis-des-Français, chapelle Saint-Rémi, dite aussi chapelle Dupré, voûte, partie latérale droite



**Fig. 59** Marco Dente, *Combat au cheval récalcitrant*, d'après Jules Romain, v. 1520-1523, burin, 22,8 x 26,4 cm, Florence, musée des Offices, Gabinetto Disegni e Stampe. Inscription en bas : SR



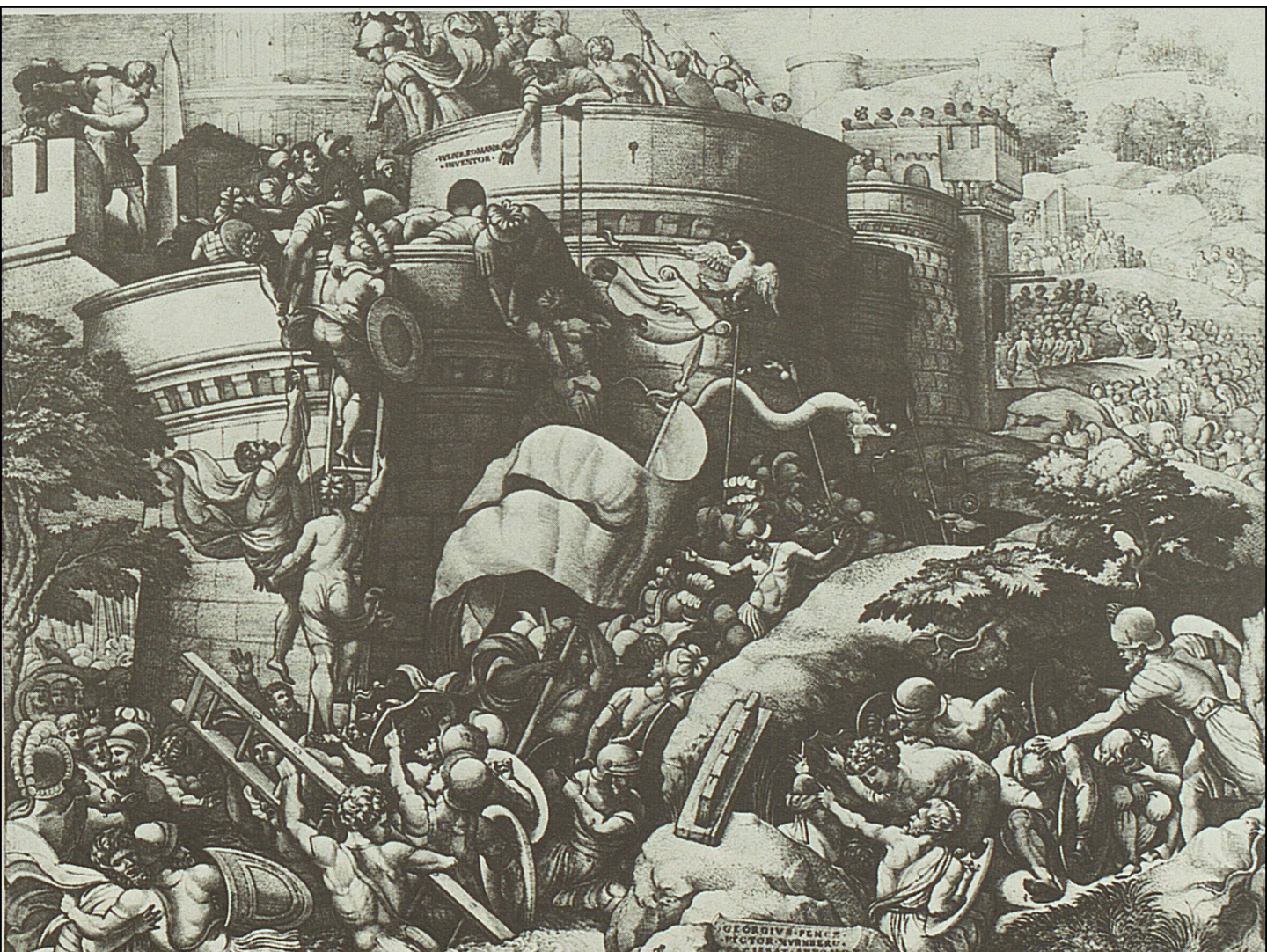
**Fig. 60** Giovanni Jacopo Caraglio, *Bataille dite au bouclier sur la lance*, d'après Jules Romain, v. 1526, burin, 34,9 x 49,6 cm, Vienne, Albertina. inscription : RI (*Raphael invenit*)



**Fig. 61** Agostino Veneziano, *Bataille au coutelas*, d'après Jules Romain, v. 1530-1531, burin, 33,2 x 46 cm, Florence, musée des Offices, Gabinetto Disegni e Stampe. Inscription en bas : AV.



**Fig. 62** *Le combat sur le Tessin*, composition appartenant à *L'Histoire de Scipion* de Jules Romain, années 1520, ici tapisserie, laine et soie, tissage d'après la tenture du maréchal de Saint-André, Gobelins, 1688-1689, Paris, musée du Louvre



**Fig. 63** Georg Pencz, *La Prise de Carthagène*, d'après une invention de Jules Romain pour *L'Histoire de Scipion*, 1539, burin, 42 x 55,5 cm, inscription en bas : *GEORGIVS PENCZ PICTOR NVRNBERG FACIEBAT ANNO MDXXXIX* ; sur la tour : *IVLIVS ROMANS INVENTOR*, Paris musée du Louvre





**Fig. 64** *La Prise du camp et la grâce des vaincus*, composition d'après une invention de Jules Romain pour *L'Histoire de Scipion*, années 1520, plume et encre brune, lavis brun, rehauts de blanc, sur papier brun, 39,9 x 56,5 cm, Bibliothèque nationale, cabinet des Estampes



**Fig. 65** *La bataille sur le plateau*, composition appartenant à *L'Histoire de Scipion* de Jules Romain, années 1520, ici tapisserie, 4,35 x 1,64 m, laine et soie, tissage d'après la tenture du maréchal de Saint-André, 1688-1689, Paris, musée du Louvre



**Fig. 66** *L'Incendie du camp*, composition appartenant à *L'Histoire de Scipion* de Jules Romain, années 1520, tapisserie laine et soie, 4,48 x 1,64 m, tissage d'après la tenture du maréchal de Saint-André, 1688-1689, Paris, musée du Louvre



**Fig. 67** Jules Romain ou Giovan Francesco Penni, *Bataille de Zama*, composition appartenant à *L'Histoire de Scipion* de Jules Romain, années 1520, plume et encre noire, lavis gris, rehauts de blanc, sur papier brun, 41,8 x 58,2 cm, Paris, musée du Louvre





**Fig. 69** Cola dell'Amatrice, *L'assaut de Carthage*, années 1540, fresque, Città di Castello, Palazzo Vitelli alla Cannoniera, salon



**Fig. 70** Cola dell'Amatrice, *Bataille de Scipion*, années 1540, fresque, Città di Castello, Palazzo Vitelli alla Cannoniera, salon



**Fig. 71** Cola dell'Amatrice, *Bataille de César*, années 1540, fresque, Città di Castello, Palazzo Vitelli alla Cannoniera, salon

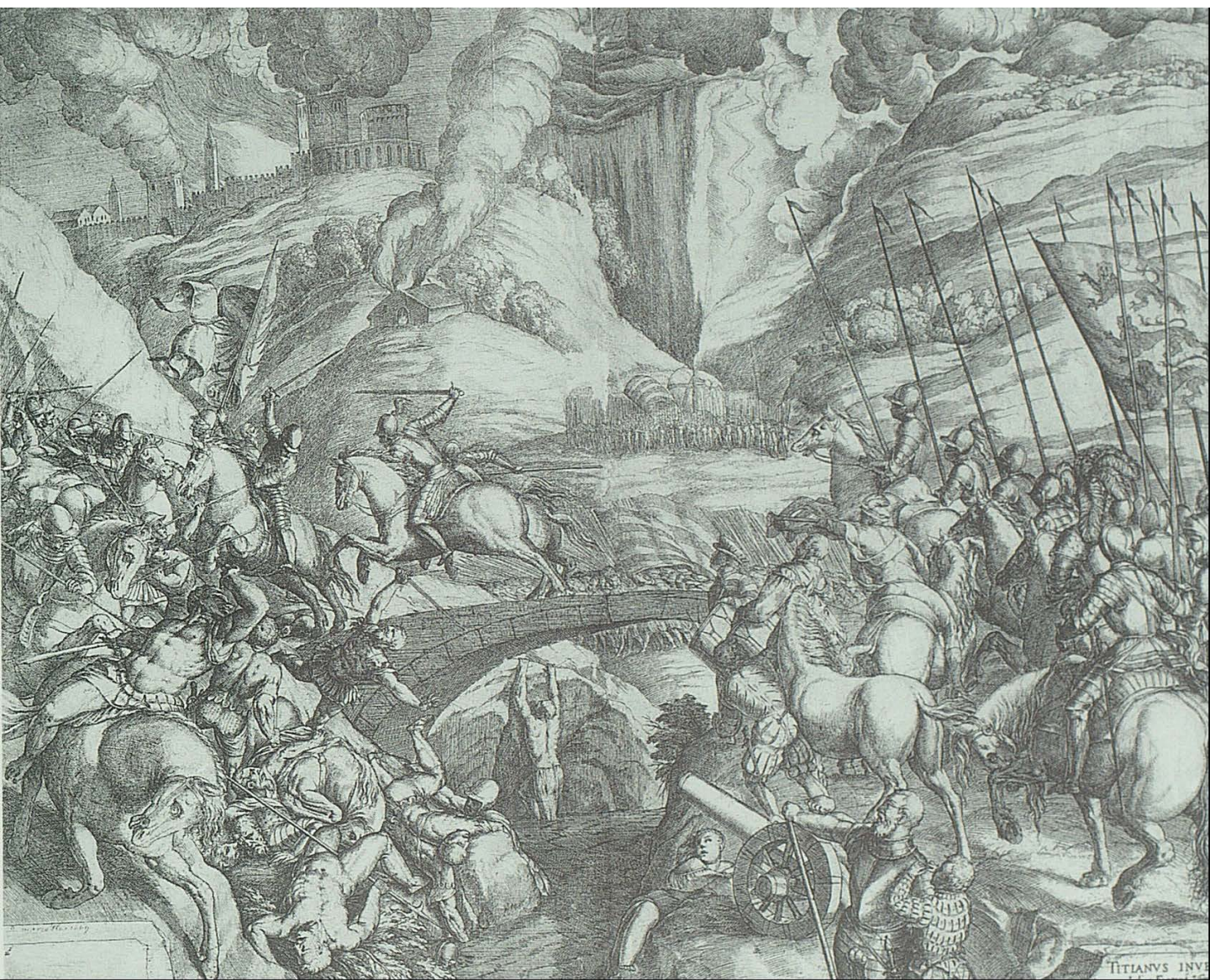


**Fig. 72** Titien, étude pour la *Bataille de Spolète*, fusain et pierre noire, lavis brun avec des rehauts de blanc, sur papier bleu, mis au carreau à la pierre noire, 38,3 x 44,2 cm, Paris, musée du Louvre, inv. 21788





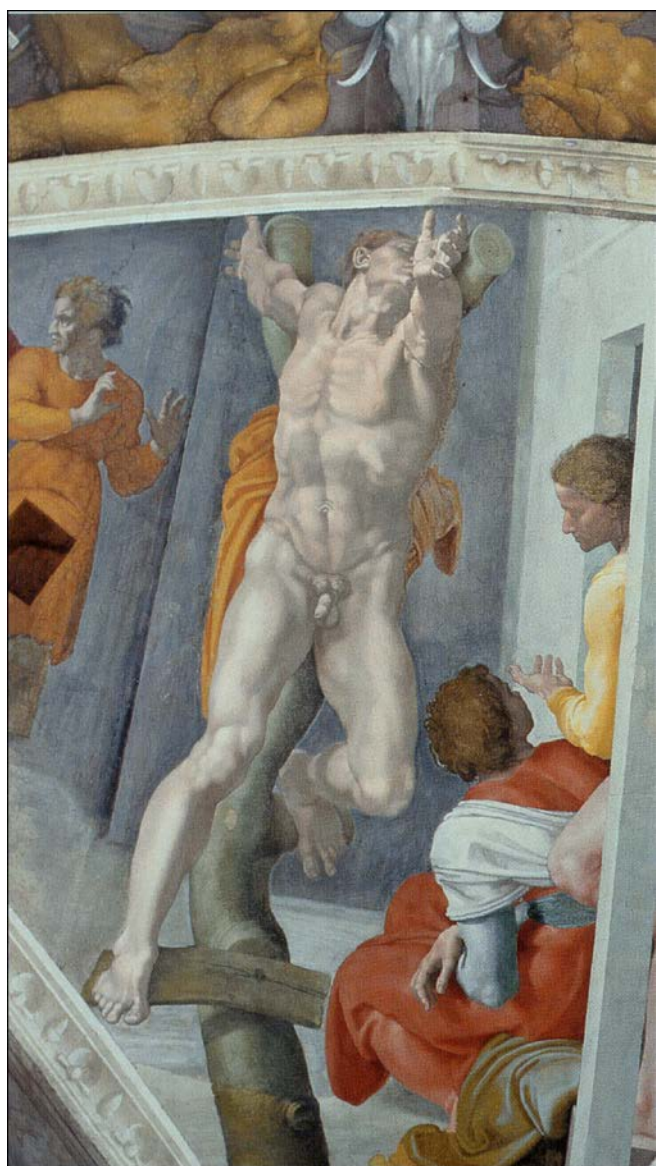
**Fig. 73** Anonyme, *Bataille de Spolète*, d'après Titien, v. 1540 ?, gravure, Vienne, Albertina, HB 027,02, fol. 018, 158



**Fig. 74** Giulio Fontana, *Bataille de Spolète*, d'après Titien, 1569, gravure, Vienne, Albertina, HB 027,02, fol. 017.157



**Fig. 74a** Pordenone, *Conversion de saint Paul*, volet d'orgue, 1524, tempera sur toile, 4,48 x 2,24 m, Spilimbergo, cathédrale Santa Maria Maggiore



**Fig. 74b** Michel-Ange, *Le supplice d'Aman*, 1508-1512, fresque, Rome, palais du Vatican, chapelle Sixtine, pendentif de la voûte



**Fig. 74c** Jules Romain, Visage des Géants, détail d'une des parois de la salle de Géants, 1532-1534, Mantoue, Palazzo Té



**Fig. 74d** *Laocöon*, copie d'après un original grec en bronze du -II<sup>e</sup> s., marbre, 2,42 x 1,6 m, Rome, palais du Vatican, cour du Belvédère



**Fig. 75** Pierre Paul Rubens, *Bataille des Amazones*, v. 1617-1618, huile sur bois, 1,21 x 1,65 m, Munich, Alte Pinakothek



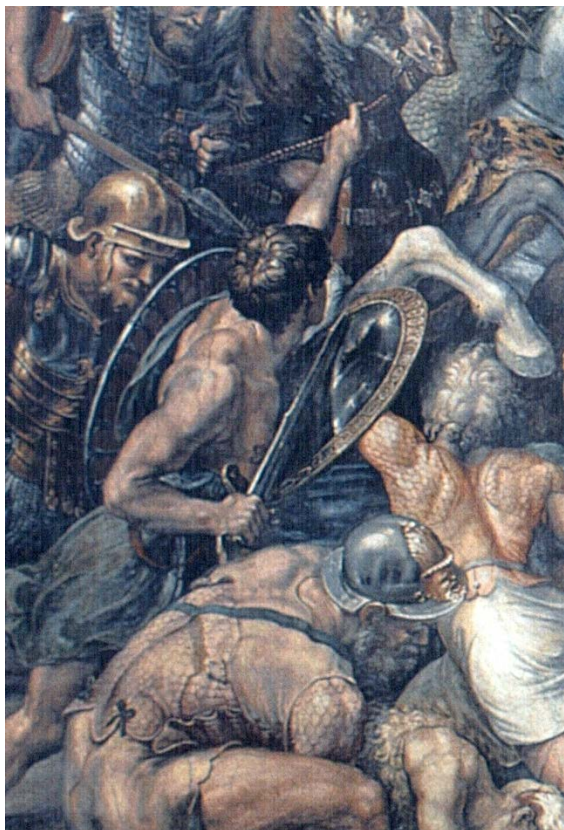
**Fig. 76** Lazzaro Tavarone, *La mêlée* au centre de la paroi de la *Bataille de la Higuera* (1<sup>er</sup> juillet 1431), début des années 1580, fresque, 60 m de long, Monasterio San Lorenzo del Escorial, galerie des batailles



**Fig. 76a** Lazzaro Tavarone, *Cheval se rejetant vers l'arrière et fantassin dynamique en appui* (à gauche), détail d'après la *Bataille de Constantin* de Raphaël (à droite), mêlée au centre de la paroi de la *Bataille de la Higuera* (1<sup>er</sup> juillet 1431), début des années 1580, fresque, Monasterio San Lorenzo del Escorial, galerie des batailles



**Fig. 76b** Lazzaro Tavarone, *Fantassin se jetant vers un cavalier et duel entre les pieds d'un cheval* (en haut), détails d'après la *Bataille de Constantin* de Raphaël (en bas), mêlée au centre de la paroi de la *Bataille de la Higuieruela* (1<sup>er</sup> juillet 1431), début des années 1580, fresque, Monasterio San Lorenzo del Escorial, galerie des batailles







**Fig. 76c** Lazzaro Tavarone, *Duel à mort entre deux fantassins dont l'un assure sa frappe en posant sa main sur le visage de l'adversaire* (en haut), détail d'après la *Bataille de Constantin* de Raphaël (en bas), mêlée au centre de la paroi de la *Bataille de la Higuieruela* (1<sup>er</sup> juillet 1431), début des années 1580, fresque, Monasterio San Lorenzo del Escorial, galerie des batailles





**Fig. 76d** Lazzaro Tavarone, *Ennemi touché à mort glissant le long de l'encolure de son cheval* (en haut), détail inversé d'après la *Bataille de Constantin* de Raphaël (en bas), mêlée au centre de la paroi de la *Bataille de la Higuieruela* (1<sup>er</sup> juillet 1431), début des années 1580, fresque, Monasterio San Lorenzo del Escorial, galerie des batailles



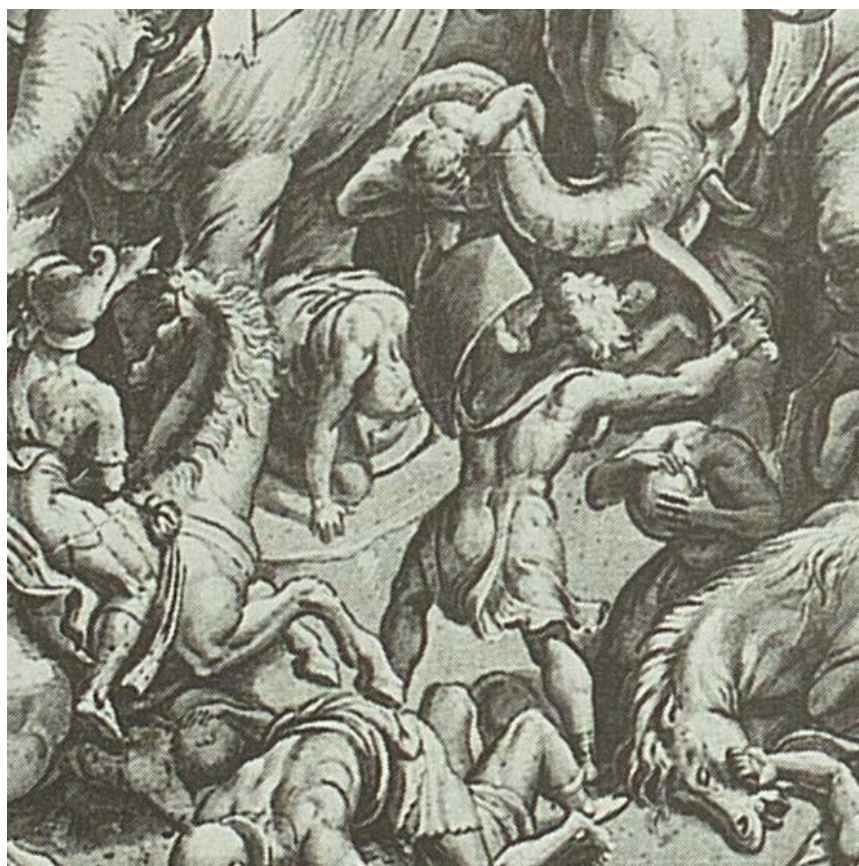


**Fig. 76e** Lazzaro Tavarone, *Fantassin suppliant vu de dos le bras droit levé en appui sur le coude gauche* (en haut), détail d'après la *Bataille de Constantin* de Raphaël (en bas), siège du réduit des Maures, second segment de la paroi de la *Bataille de la Higuerueta* (1<sup>er</sup> juillet 1431), début des années 1580, fresque, Monasterio San Lorenzo del Escorial, galerie des batailles



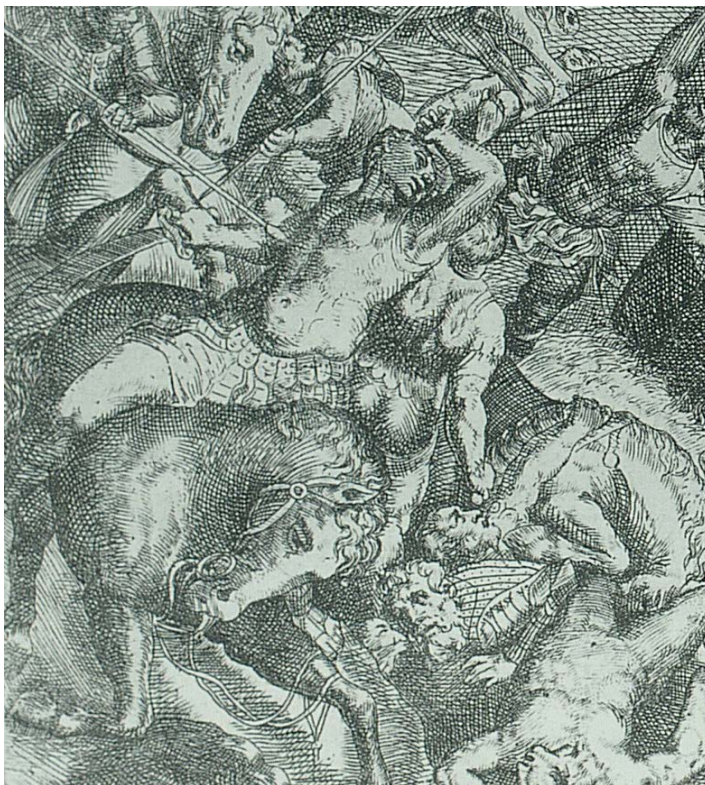


**Fig. 76f** Lazzaro Tavarone, *Fantassin maure levant son bouclier* (en haut), détail d'après la *Bataille de Zama* de Jules Romain (en bas), mêlée au centre de la paroi de la *Bataille de la Higuieruela* (1<sup>er</sup> juillet 1431), début des années 1580, fresque, Monasterio San Lorenzo del Escorial, galerie des batailles





**Fig. 76g** Lazzaro Tavarone, *Un cavalier en train de s'effondrer*, détail (en haut) d'après la *Bataille de Spolète* de Titien (en bas) de la *mêlée* au centre de la *Bataille de la Higuera* (1<sup>er</sup> juillet 1431), début des années 1580, fresque, Monasterio San Lorenzo del Escorial, galerie des batailles





**Fig. 77** Francesco Salviati, *Mort de Saül*, v. 1552-1554, fresque, Rome, palais Ricci-Sacchetti, salon d'audience



**Fig. 78** Francesco Salviati, *Mort d'Absalom*, v. 1552-1554, fresque, Rome, palais Ricci-Sacchetti, salon d'audience



**Fig. 79** Domenico Campagnola, Stefano Dall'Arzere, *Manius Curius Dentatius et Marcus Furius Camillus*, décor des hommes illustres, 1539-1541, fresque, Padoue, ancienne *Reggia Carrarese*, salle des Géants



**Fig. 80** Francesco Salviati, *Paroi de Ranuccio Farnèse*,  
fresque, Rome, palais Farnèse, Salotto



**Fig. 81** Francesco Salviati, *Paroi de Paul III Farnèse*,  
fresque, Rome, palais Farnèse, Salotto





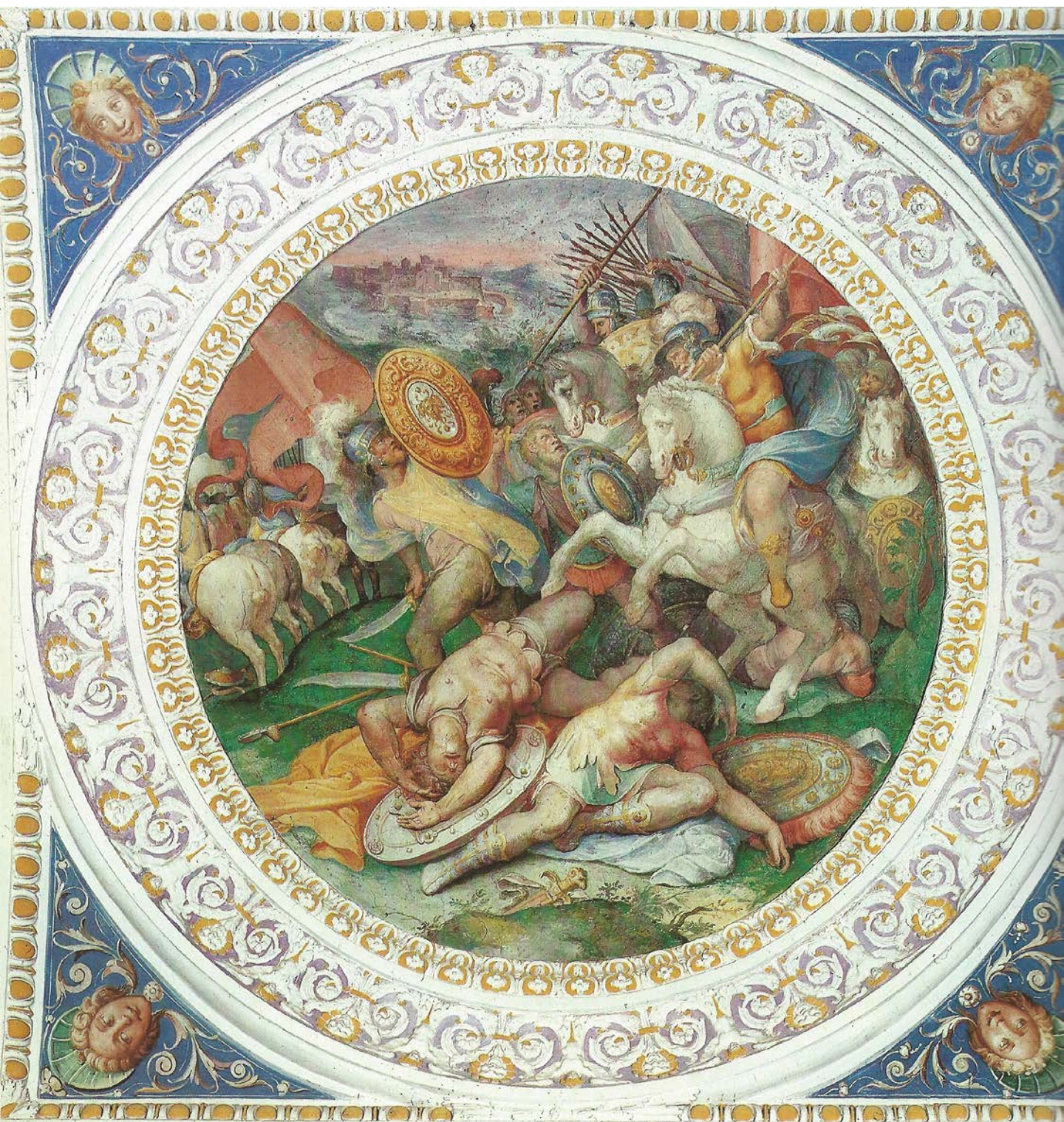
**Fig. 81a** Francesco Salviati, *Pietro Farnèse vainqueur des Pisans* (1363),  
fresque, Rome, palais Farnèse, Salotto



**Fig. 82** Taddeo Zuccaro, *Pier Niccolò Farnèse libère Bologne du siège des Visconti (1361)*,  
fresque, Rome, palais Farnèse, Salotto



**Fig. 83** Salle des Fastes Farnèse, 1562-1563, Caprarola, palais Farnèse



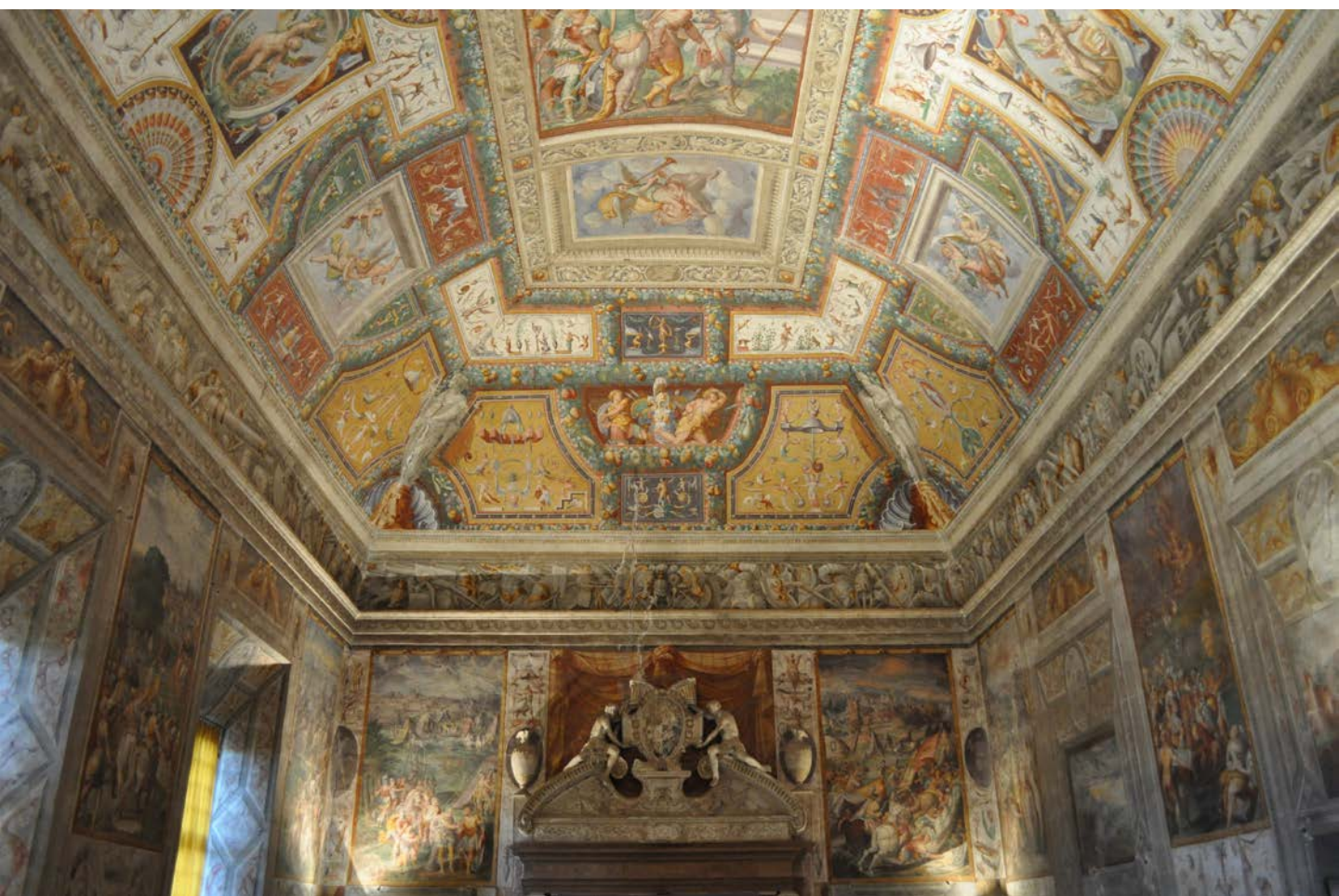
**Fig. 84** Taddeo Zuccaro, *Pietro Farnèse défait les ennemis de l'Eglise et fonde Orbetello sur les ruines de l'antique Cosa (1100)*, 1562-1563, fresque, Caprarola, palais Farnèse, salle des Fastes farnésiens, plafond



**Fig. 85** Taddeo Zuccaro, *Pier Niccolò Farnèse libère Bologne du siège des Visconti (1361)*, 1562-1563, fresque, Caprarola, palais Farnèse, salle des Fastes farnésiens, plafond



**Fig. 86** Taddeo Zuccaro, *Charles Quint, Alexandre et Ottavio Farnèse à la tête de l'armée impériale contre la ligue de Smalkalde (1546)*, 1562-1563, fresque, Caprarola, palais Farnèse, salle des Fastes farnésiens, paroi



**Fig. 87** Jacopo Bertoia et assistants, Giovan Antonio Paganino, Cesare Baglione, Ercole Procaccini, Salon Rossi, v. 1570, fresque, surface au sol : 20 x 11,5 m, 14 m haut, San Secondo, Rocca dei Rossi



**Fig. 88** Jacopo Bertoia et Giovan Antonio Paganino (et Cesare Baglione ?), *Orlando Rossi libère Borgo San Donnino du siège des habitants de Plaisance (1199)*, 1<sup>e</sup> scène du cycle, v. 1570, fresque, San Secondo, Rocca dei Rossi, salon





**Fig. 89** Jacopo Bertioia et assistants, *Jacopo et Ugolino Rossi rentre avec un riche butin de la prise de Vitoria, ville d'où l'empereur Frédéric II menaçait Parme (1248), 3<sup>e</sup> scène du cycle, v. 1570, fresque, San Secondo, Rocca dei Rossi, salon*



**Fig. 90** Jacopo Bertioia et assistants, *Ugolino Rossi rentre triomphalement à Florence après la victoire sur les Gibelins à Campaldino (1289), 4<sup>e</sup> scène du cycle, v. 1570, fresque, San Secondo, Rocca dei Rossi, salon*



**Fig. 91** Jacopo Bertoia et assistants, *Marsilio et Orlando Rossi, généraux florentins, rentrent à Florence après la victoire sur Mastino della Scala (1336)*, 9<sup>e</sup> scène du cycle, v. 1570, fresque, San Secondo, Rocca dei Rossi, salon



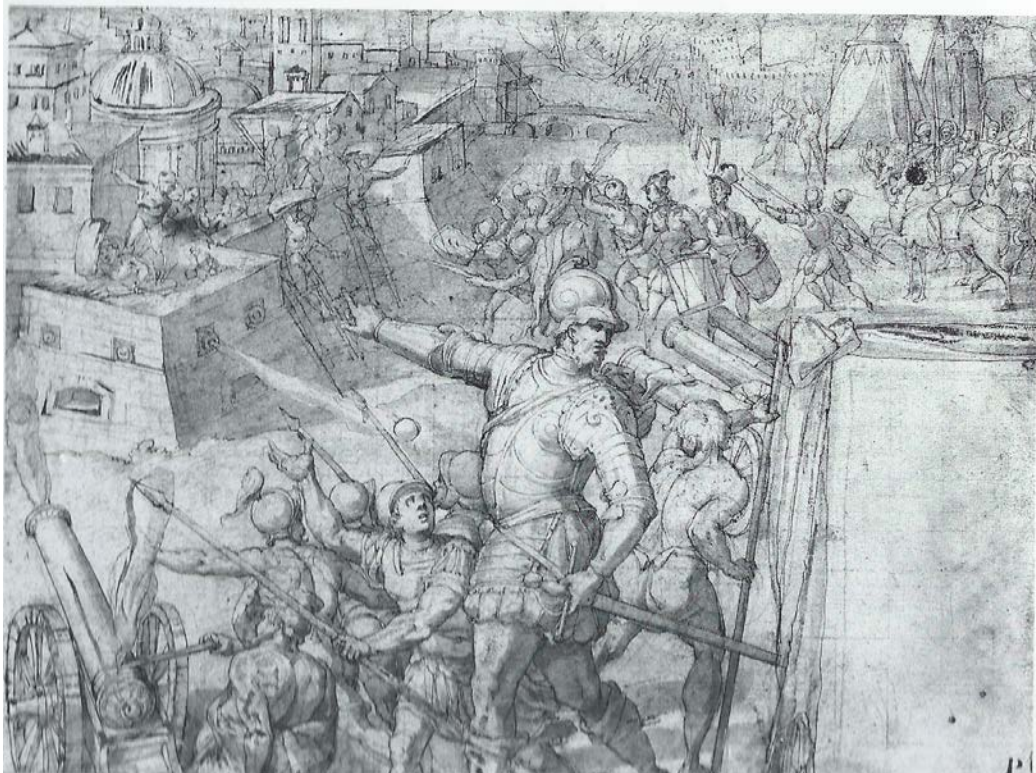
**Fig. 92** Jacopo Bertoia et Giovan Antonio Paganino (et Cesare Baglione ?), *Guido Rossi chargeant à la bataille de Rovereto (1487)*, 11<sup>e</sup> scène du cycle, v. 1570, fresque, San Secondo, Rocca dei Rossi, salon



**Fig. 93** Prospero Fontana et assistants, Salon Vitelli, 1571-1573, fresque (mur sud refait au XVII<sup>e</sup> siècle), Città di Castello, Palazzo Vitelli a Sant'Egidio



**Fig. 94** Orazio Sammacchini, *Portrait de l'évêque Giulio Vitelli*, plume et encre brune, lavis brun, traces de mise au carreau à la pierre noire, 16,1 x 21, 5 cm, Paris, musée du Louvre, inv. 2165



**Fig. 95** Orazio Sammacchini, *La mort de Giovanni Vitelli lors du siège d'Osimo (1487)*, début des années 1570, dessin préparatoire pour la fresque du salon du Palazzo Vitelli a Sant'Egidio de Città di Castello, Berlin, Kupferstichkabinett



**Fig. 95a** Anonyme XVII<sup>e</sup> siècle, *La mort de Giovanni Vitelli lors du siège d'Osimo (1487)*, fresque refaite après la réfection de la paroi, d'après la composition du XVI<sup>e</sup> siècle, Città di Castello, Palazzo Vitelli a Sant'Egidio, salon, paroi sud



**Fig. 96** Anonyme XVII<sup>e</sup> siècle, *Camillo Vitelli est nommé duc de Gravina par le roi de France Charles VIII*, fresque refaite après la réfection de la paroi, d'après la composition du XVI<sup>e</sup> siècle, Città di Castello, Palazzo Vitelli a Sant'Egidio, salon, paroi sud



**Fig. 97** Orazio Sammacchini, *Paolo Vitelli vainqueur dans le Casentino*, 1571-1573, fresque, Città di Castello, Palazzo Vitelli a Sant'Egidio, salon, paroi ouest





**Fig. 98(1)** Orazio Sammacchini, *Vitellozzo Vitelli victorieux à Soriano (1497)*, 1571-1573, fresque, Città di Castello, Palazzo Vitelli a Sant'Egidio, salon, paroi ouest



**Fig. 97a** Orazio Sammacchini, détail de *Paolo Vitelli vainqueur dans le Casentino*, 1571-1573, fresque, Città di Castello, Palazzo Vitelli a Sant'Egidio, salon, paroi ouest



**Fig. 98a** Orazio Sammacchini, *Vitellozzo Vitelli*, détail de la *Victoire de Soriano (1497)*, 1571-1573, fresque, Città di Castello, Palazzo Vitelli a Sant'Egidio, salon, paroi ouest



**Fig. 97b** Luca Signorelli, *Vitellozzo Vitelli*, v. 1493-1496, huile sur bois, 42,8 x 33 cm, Florence, Villa I Tatti



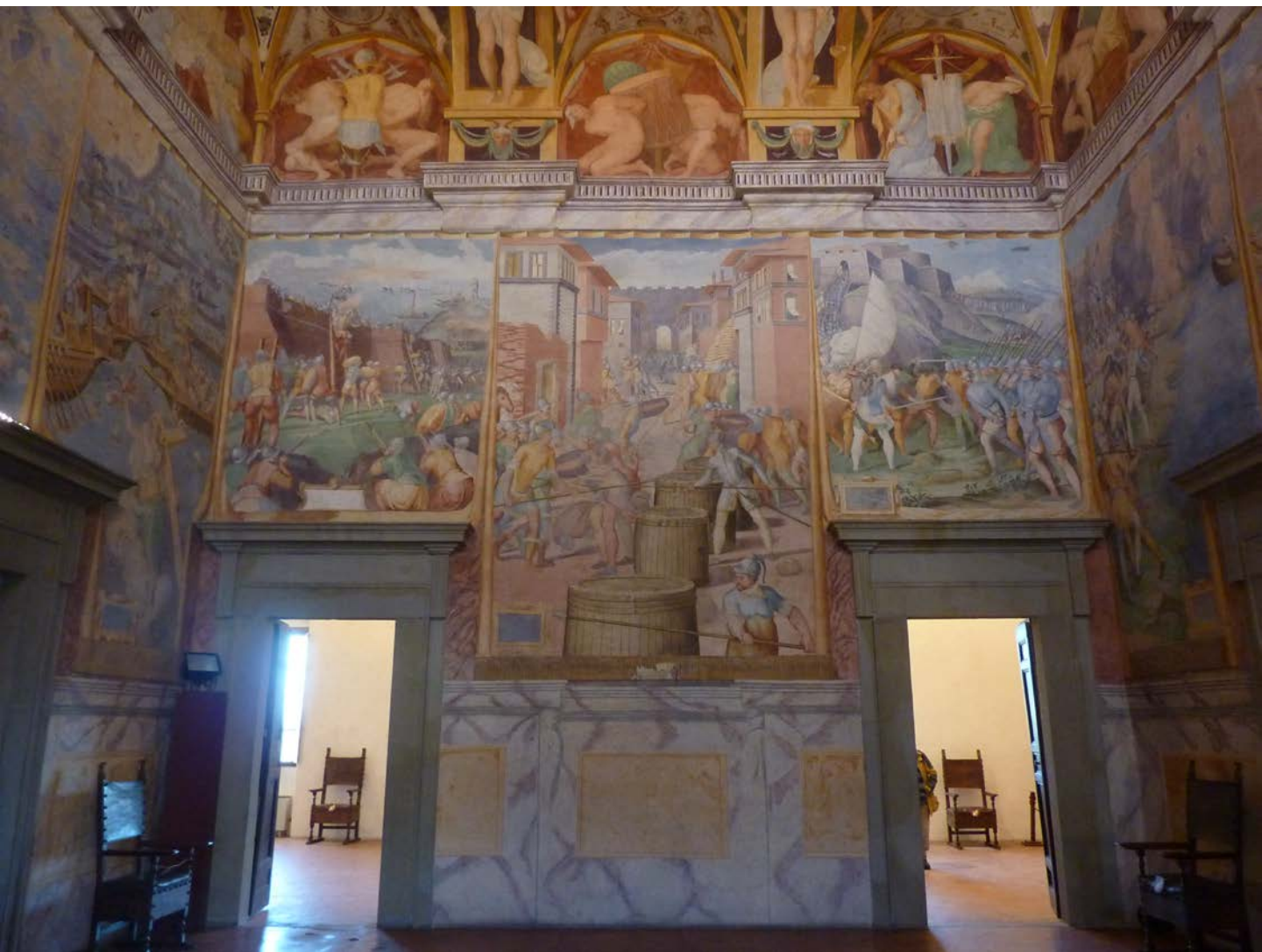
**Fig. 97c** Luca Signorelli, *Niccolò Vitelli*, v. 1493-1496, huile sur bois, 44,2 x 31 cm, Barber Institute of Fine Arts, University of Birmingham



**Fig. 98(2)** Prospero Fontana et assistants, *Alessandro Vitelli présente ses prisonniers à Cosme de Médicis après la bataille de Montemurlo (1537)*, 1571-1573, fresque, Città di Castello, Palazzo Vitelli a Sant'Egidio, salon, paroi est



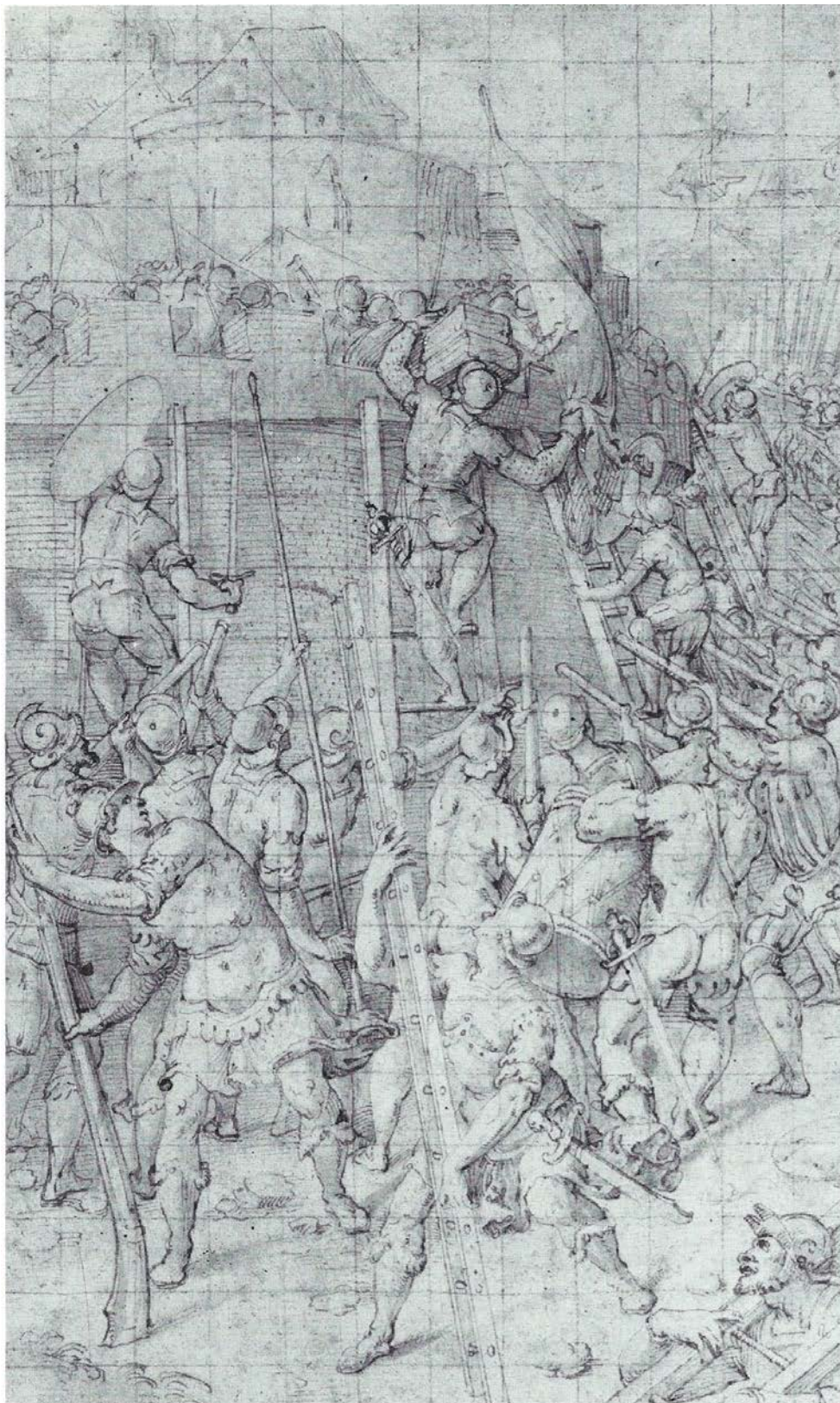
**Fig. 99** Prospero Fontana et assistants, *Chiappino Vitelli et ses lieutenants*, 1571-1573, fresque, Città di Castello, Palazzo Vitelli a Sant'Egidio, salon, paroi est



**Fig. 100** Niccolò Circignani et atelier, salon della Corgna, 1574-1575,  
Castiglione del Lago, Palazzo della Corgna

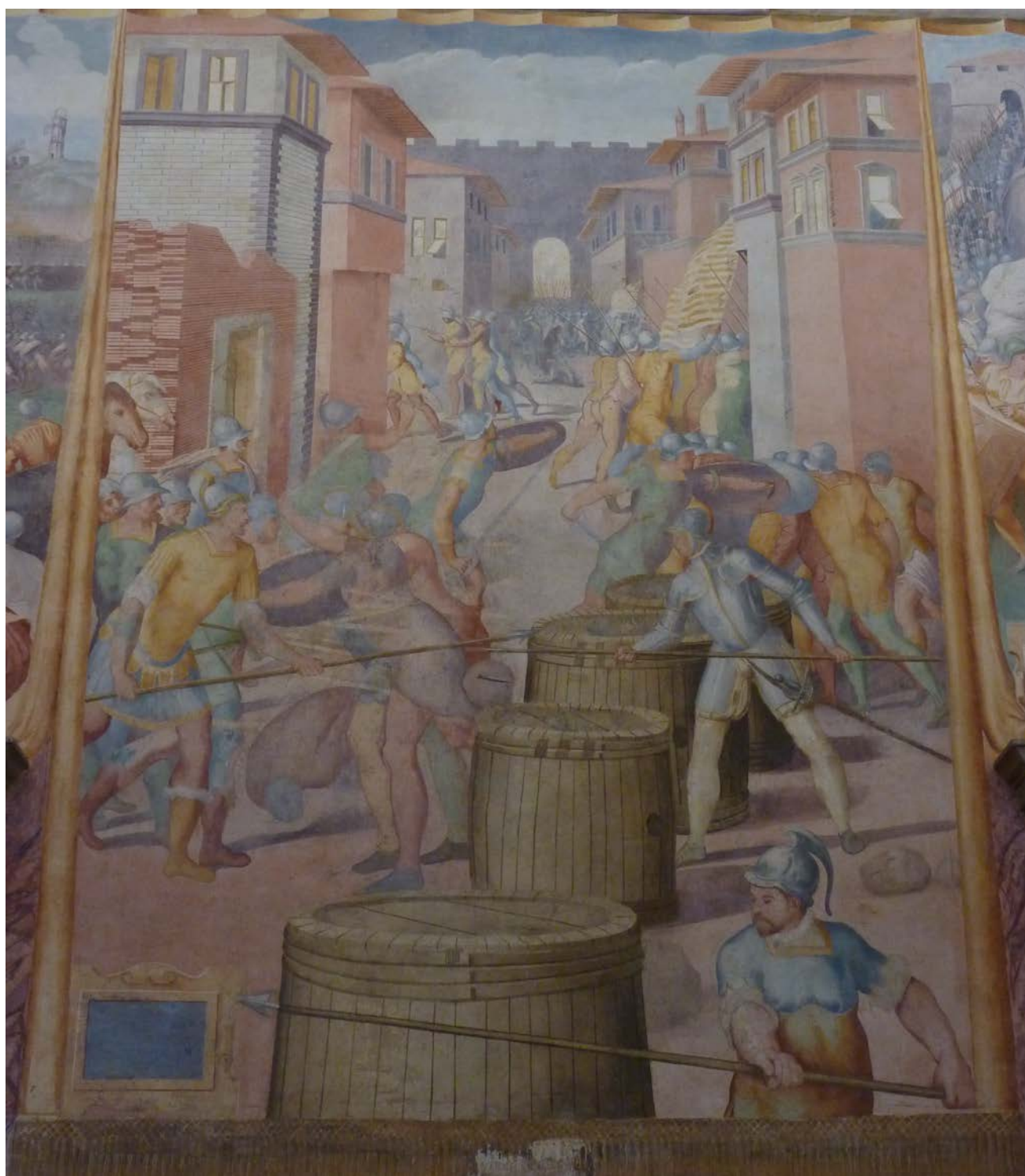


**Fig. 101** Niccolò Circignani et atelier, *Ascanio della Corgna gravit le premier la muraille au siège de Gênes (1535)*, 1<sup>er</sup> scène du cycle, 1574-1575, fresque, Castiglione del Lago, Palazzo della Corgna, grand salon, paroi

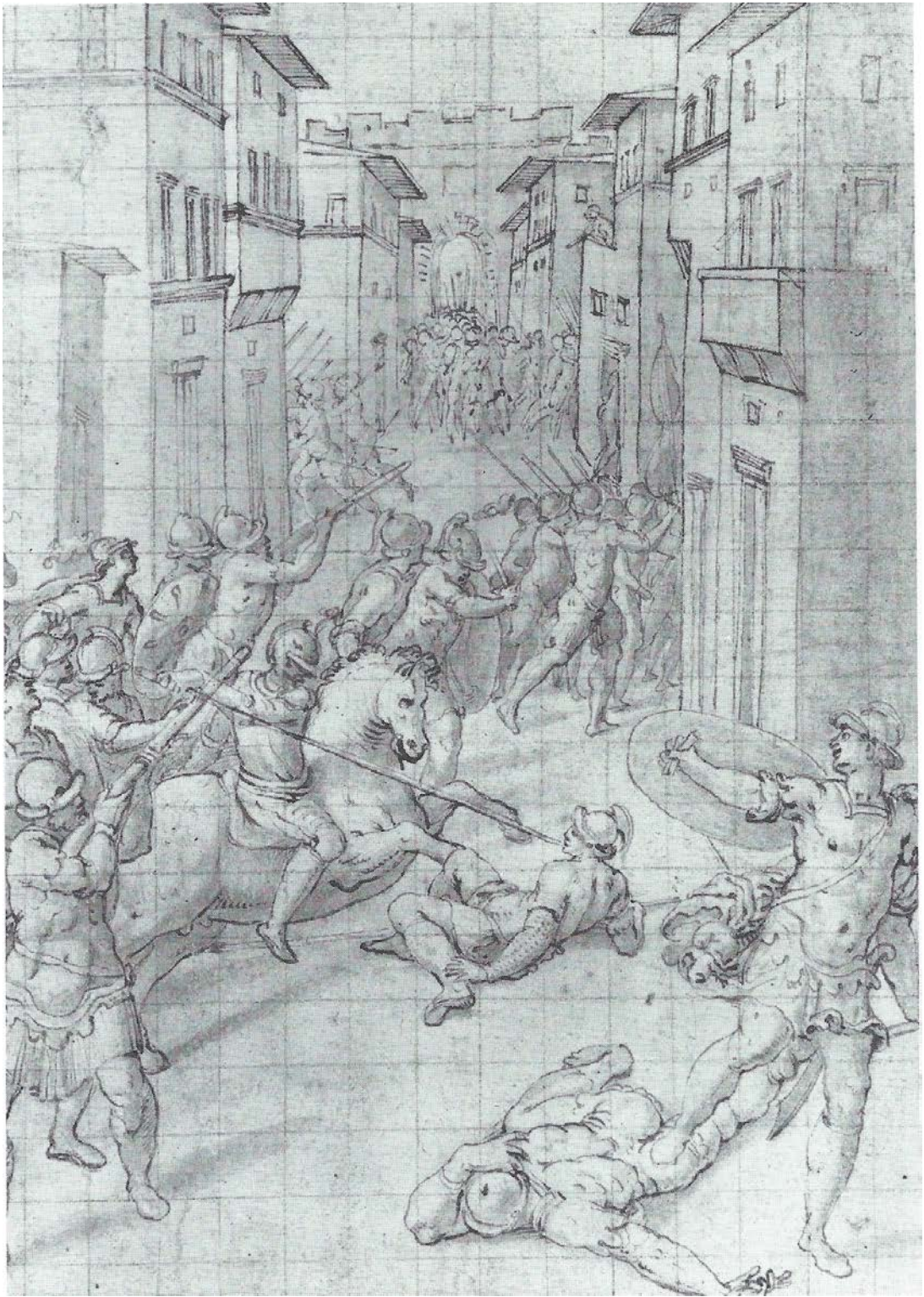


**Fig. 101a** Niccolò Circignani, *Ascanio della Corgna gravit le premier la muraille au siège de Gênes (1535)*, dessin préparatoire pour la 1<sup>e</sup> scène du cycle du palais della Corgna, Oxford, Christ Church





**Fig. 102** Niccolò Circignani et atelier, *Ascanio della Corgna à la bataille de Casale Monferrato (1536)*, 2<sup>e</sup> scène du cycle, 1574-1575, fresque, Castiglione del Lago, Palazzo della Corgna, grand salon, paroi



**Fig. 102a** Niccolò Circignani, *Ascanio della Corgna blessé à l'œil à la bataille de Casale Monferrato* (1536), dessin préparatoire finalement abandonné pour la 2<sup>e</sup> scène du cycle, Oxford, Christ Church



**Fig. 103** Niccolò Circignani et atelier, *Duel d'Ascanio della Corgna contre Giovanni Taddei* (1546), 6<sup>e</sup> scène du cycle, 1574-1575, fresque, Castiglione del Lago, Palazzo della Corgna, grand salon, paroi



**Fig. 103a** Niccolò Circignani et atelier, *Trophée : la dépouille de Giovanni Taddei*, 1574-1575, fresque, Castiglione del Lago, Palazzo della Corgna, grand salon, paroi, lunette surmontant la scène du duel



**Fig. 104** Niccolò Circignani et atelier, *La guerre en Allemagne contre les protestants* (1546), 7<sup>e</sup> scène du cycle, 1574-1575, fresque, Castiglione del Lago, Palazzo della Corgna, grand salon, paroi



**Fig. 105** Niccolò Circignani et atelier, *Prise d'Ostie*, 12<sup>e</sup> scène du cycle, 1574-1575, fresque, Castiglione del Lago, Palazzo della Corgna, grand salon, paroi



**Fig. 106** Niccolò Circignani et atelier, *Ascanio della Corgna présenté à Philippe II d'Espagne*, 14<sup>e</sup> scène du cycle, 1574-1575, fresque, Castiglione del Lago, Palazzo della Corgna, grand salon, paroi



**Fig. 107** Niccolò Circignani et atelier, *Ascanio della Corgna au siège de Malte* (1565), 15<sup>e</sup> scène du cycle, 1574-1575, fresque, Castiglione del Lago, Palazzo della Corgna, grand salon, paroi

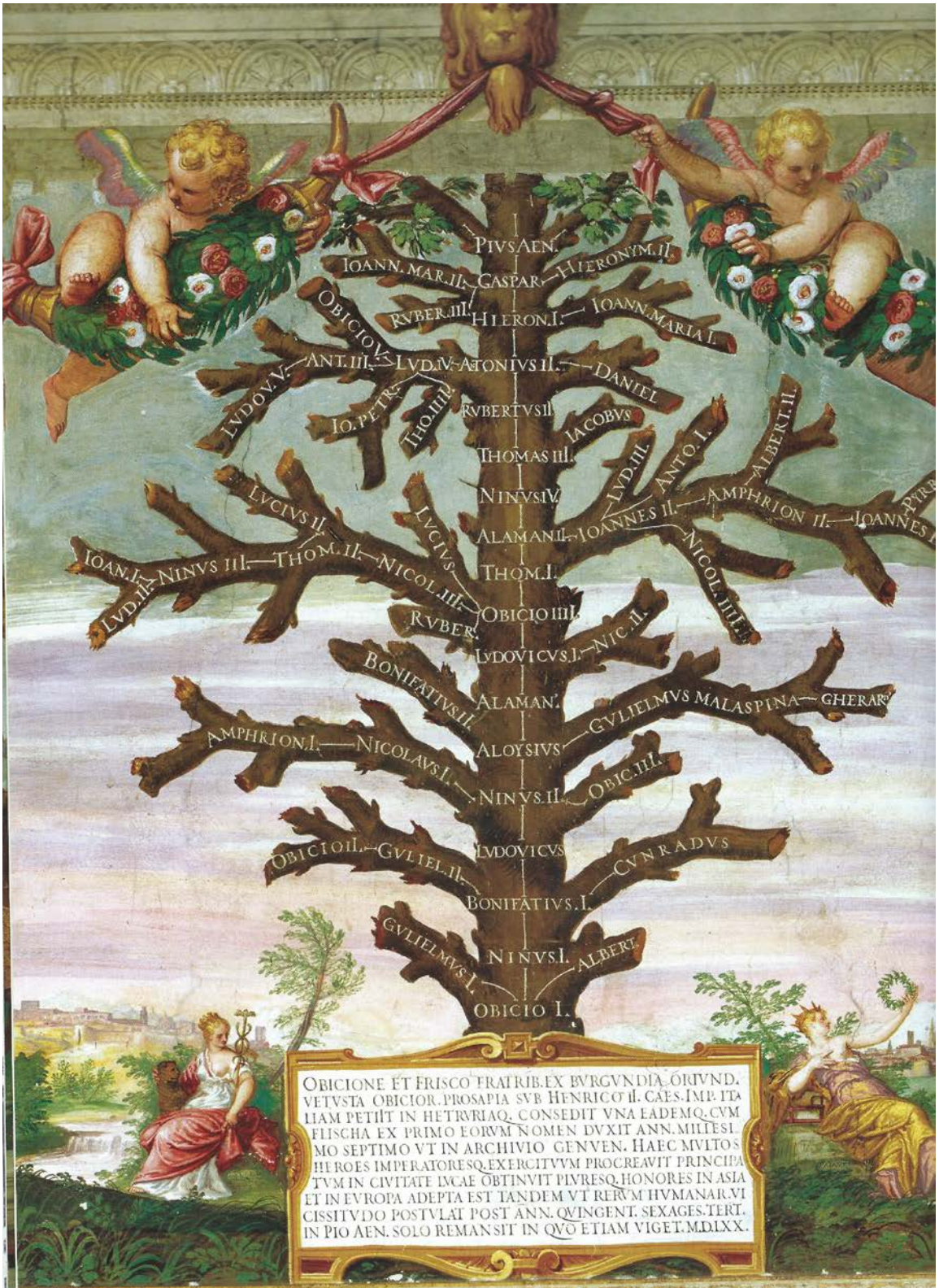




**Fig. 108** Niccolò Circignani et atelier, *Ascanio della Corgna à la bataille de Lépante (1571)*, 6<sup>e</sup> scène du cycle, 1574-1575, fresque, Castiglione del Lago, Palazzo della Corgna, grand salon, paroi



**Fig. 109** Résidence de Pio Enea degli Obizzi, Il Cataio, Battaglia Terme (Padoue)



**Fig. 110** Giambattista Zelotti, *L'arbre généalogique de la famille Obizzi*, 1572-1578, fresque, Battaglia Terme (Padoue), Il Cataio, salle de la généalogie



**Fig. 111** Giambattista Zelotti, *Obizzo degli Obizzi défait Valacco capitaine des troupes de Saladin pendant le siège de Tyr (1172)*, 2<sup>e</sup> scène du cycle, 1572-1578, fresque, Battaglia Terme (Padoue), Il Cataio, salle de la généalogie



**Fig. 112** Giambattista Zelotti, *Nino degli Obizzi prend deux galères durant la bataille navale des Chrétiens contre les infidèles dans la mer de Lycie (1233)*, 3<sup>e</sup> scène du cycle, 1572-1578, fresque, Battaglia Terme (Padoue), Il Cataio, salle de la généalogie



**Fig. 113** Giambattista Zelotti, *Luigi degli Obizzi libère le pape Innocent IV du siège de Sutri (1244)*, 5<sup>e</sup> scène du cycle, 1572-1578, fresque, Battaglia Terme (Padoue), Il Cataio, salle de la généalogie



**Fig. 114** Giambattista Zelotti, *Luigi degli Obizzi chasse les Impériaux de Florence* (1250), 6<sup>e</sup> scène du cycle, 1572-1578, fresque, Battaglia Terme (Padoue), Il Cataio, salle des papes



**Fig. 115** Giambattista Zelotti, *La statue de bronze élevée à Thomaso degli Obizzi par la ville de Lucques* (1265), 10<sup>e</sup> scène du cycle, 1572-1578, fresque, Battaglia Terme (Padoue), Il Cataio, salle des papes





**Fig. 116** Giambattista Zelotti, *Boniface degli Obizzi tué à la bataille de Tagliacozzo (1268)*, 12<sup>e</sup> scène du cycle, 1572-1578, fresque, Battaglia Terme (Padoue), Il Cataio, salle des papes



**Fig. 117** Giambattista Zelotti, *Roberto degli Obizzi meurt dans une bataille navale contre les infidèles (1310)*, 18<sup>e</sup> scène du cycle, 1572-1578, fresque, Battaglia Terme (Padoue), Il Cataio, salle de Ferrare



**Fig. 118** Giambattista Zelotti, *Lucio degli Obizzi meurt lors de la reprise de Lucques par les Impériaux* (1314), 19<sup>e</sup> scène du cycle, 1572-1578, fresque, Battaglia Terme (Padoue), Il Cataio, salle de Ferrare



Fig. 119 Giambattista Zelotti, *Les funérailles de Luti degli Obizzi tué au sige de Trapani* (1315), 20<sup>e</sup> scène du cycle, 1572-1578, fresque, Battaglia Terme (Padoue), Il Cataio, salle de la Prudence et de la Paix



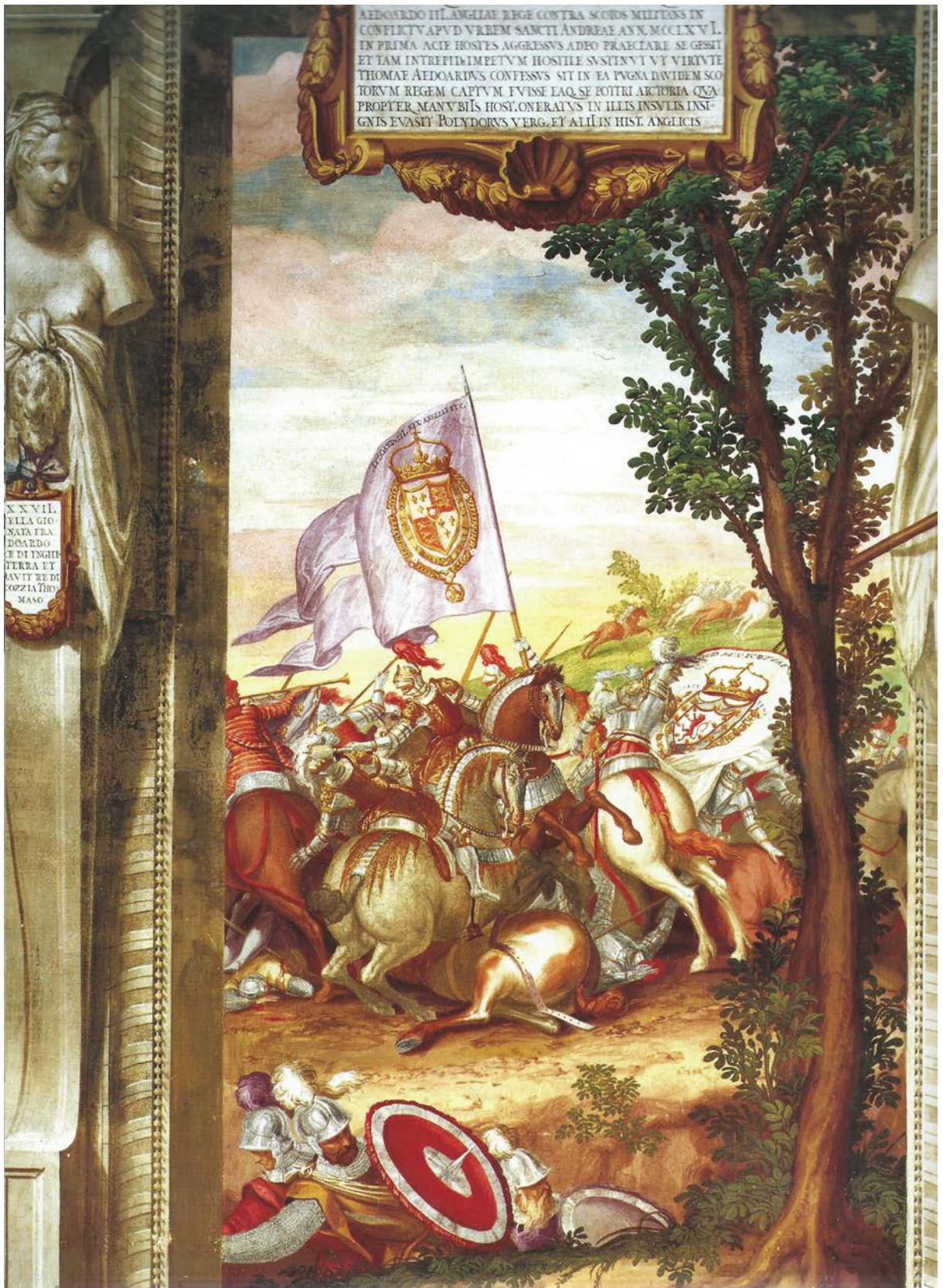
**Fig. 120** Giambattista Zelotti, *Alemanno degli Obizzi fait le siège de Montecatini (1330)*, 21<sup>e</sup> scène du cycle, 1572-1578, fresque, Battaglia Terme (Padoue), Il Cataio, salle de la Prudence et de la Paix



**Fig. 121** Giambattista Zelotti, *Alemanno degli Obizzi, allié aux Este, défait les Gonzague, les Visconti et les Scaliger (1346)*, 23<sup>e</sup> scène du cycle, 1572-1578, fresque, Battaglia Terme (Padoue), Il Cataio, salle de la Prudence et de la Paix

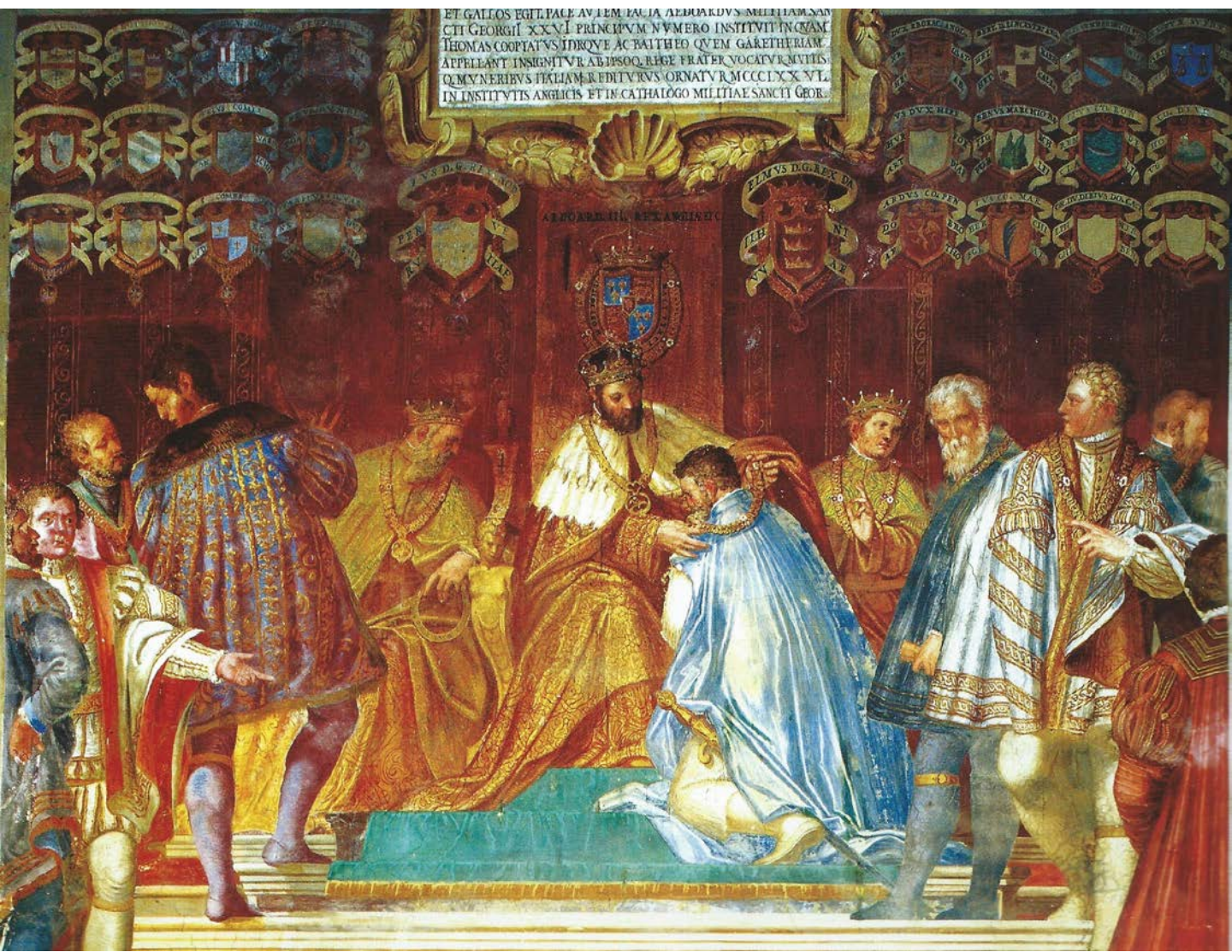


**Fig. 122** Giambattista Zelotti, *Thomaso degli Obizzi contribue à la victoire du roi d'Angleterre sur le roi d'Ecosse (1366)*, 27<sup>e</sup> scène du cycle, 1572-1578, fresque, Battaglia Terme (Padoue), Il Cataio, salle de San Marco



**Fig. 123** Giambattista Zelotti, *Thomaso degli Obizzi contribue à la victoire du roi d'Angleterre sur le roi d'Ecosse* (1366), 27<sup>e</sup> scène du cycle, 1572-1578, fresque, Battaglia Terme (Padoue), Il Cataio, salle de San Marco





**Fig. 124** Giambattista Zelotti, *Thomaso degli Obizzi est fait chevalier de l'ordre de la Jarretière* (1370), 28<sup>e</sup> scène du cycle, 1572-1578, fresque, Battaglia Terme (Padoue), Il Cataio, salle de San Marco



**Fig. 125** Giambattista Zelotti, *Giovanni degli Obizzi fuit le château de Moriano détruit par les Lucquois* (1394), 35<sup>e</sup> scène du cycle, 1572-1578, fresque, Battaglia Terme (Padoue), Il Cataio, salle de Florence



**Fig. 126** Giambattista Zelotti, *Antonio degli Obizzi défait Azzo d'Este* (1395), 36<sup>e</sup> scène du cycle, 1572-1578, fresque, Battaglia Terme (Padoue), Il Cataio, salle de Florence



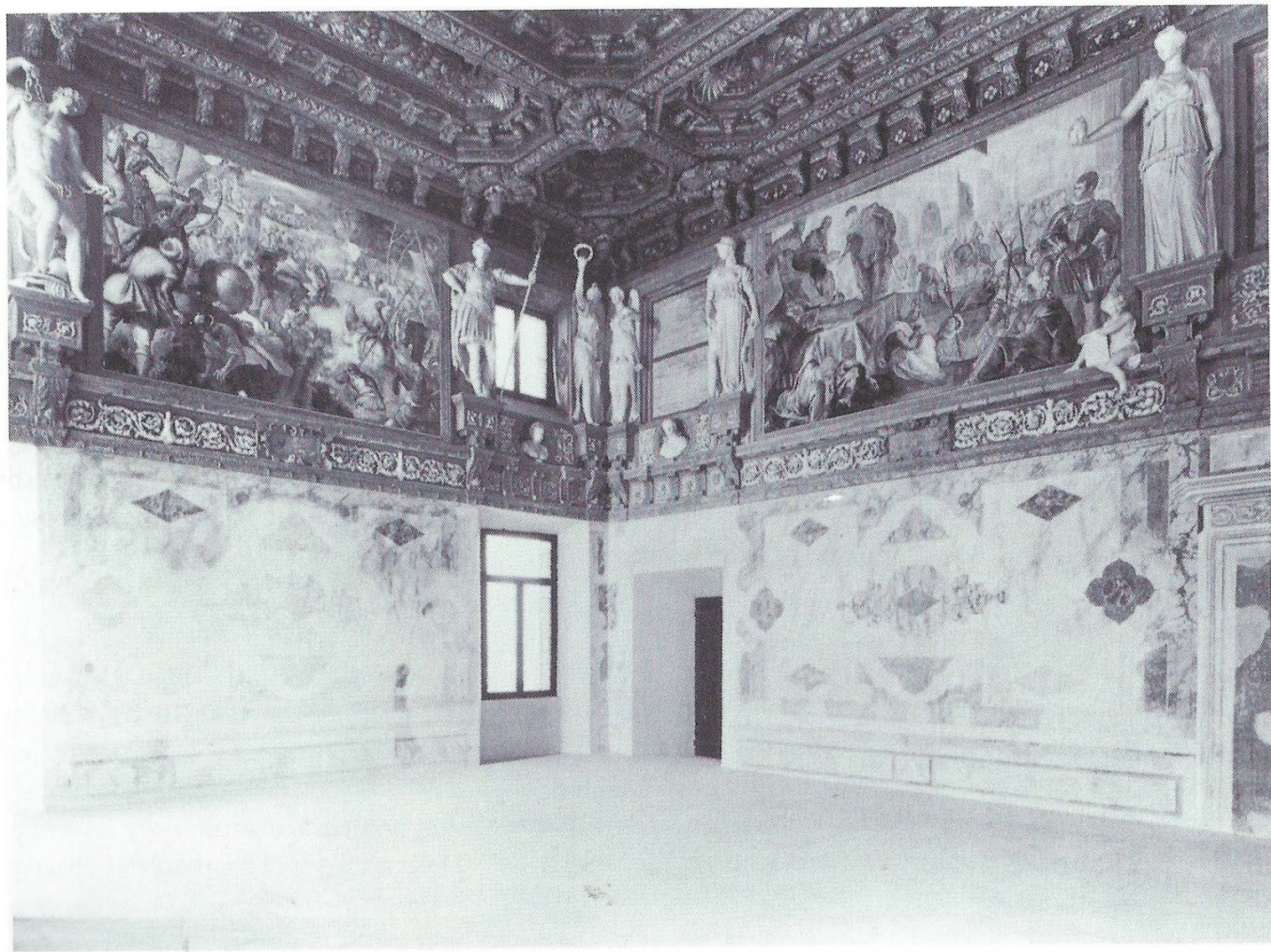
**Fig. 127** Giambattista Zelotti, *Lodovico degli Obizzi*, 13e scène du cycle, 1572-1578, fresque, Battaglia Terme (Padoue), Il Cataio, salle de Ferrare



**Fig. 128** Giambattista Zelotti, *Giovanni degli Obizzi*, 24e scène du cycle, 1572-1578, fresque, Battaglia Terme (Padoue), Il Cataio, salle de la Prudence et de la Paix



**Fig. 129** Giambattista Zelotti, *Niccolo degli Obizzi*, 37e scène du cycle, 1572-1578, fresque, Battaglia Terme (Padoue), Il Cataio, salle de Florence



**Fig. 130** Salle des Marquis, photomontage avec les peintures de Tintoret (aujourd'hui à Munich), Mantoue, palais ducal (photomontage C. Syre, *The Gonzaga Cycle*, 2000, p. 19)



**Fig. 131** Jacopo Robusti dit Tintoret et atelier, *Giovanni Francesco Gonzague élevé au marquisat par l'empereur Sigismond (1433)*, 1578-1579, huile sur toile, 2,72 x 4,32 m, Munich, Alte Pinakothek



**Fig. 132** Jacopo Robusti dit Tintoret et atelier, *Lodovico II Gonzague défait les Vénitiens sur l'Adige près de Legnago (1439)*, 1578-1579, huile sur toile, 2,73 x 3,85 m, Munich, Alte Pinakothek



**Fig. 132a** Andrea Mantegna, *Lodovico Gonzaga de profil* (à gauche), la scène dite de *La Rencontre*, fresque, 1465-1474, Mantoue, palais ducal, chambre des Époux





**Fig. 133** Jacopo Robusti dit Tintoret et atelier, *Frédéric I Gonzague libère la ville de Legnano (1478)*, 1578-1579, huile sur toile, 2,62 x 4,20 m, Munich, Alte Pinakothek



**Fig. 133a** Jacopo Robusti dit Tintoret, *Les piquiers suisses renversés*, détail du *Frédéric I Gonzague libère la ville de Legnano (1478)*, 1578-1579, huile sur toile, 2,62 x 4,20 m, Munich, Alte Pinakothek



**Fig. 134** Jacopo Robusti dit Tintoret et atelier, *Francesco II Gonzague capitaine à la bataille de Fornoue sur le Taro (1495)*, 1578-1579, huile sur toile, 2,68 x 4,22 m, Munich, Alte Pinakothek



**Fig. 135** Jacopo Robusti dit Tintoret et atelier, *Prise de Parme par Frédéric II Gonzague (1521)*, 1579-1580, huile sur toile, 2,12 x 2,83 m, Munich, Alte Pinakothek



**Fig. 136** Jacopo Robusti dit Tintoret et atelier, *Prise de Milan par Frédéric II (1152)*, 1579-1580, huile sur toile, 2,04 x 3,33 m, Munich, Alte Pinakothek



**Fig. 137** Jacopo Robusti dit Tintoret et atelier, *Défense de Pavie par Frédéric II Gonzague (1522)*, 1579-1580, huile sur toile, 2,10 x 2,76 m, Munich, Alte Pinakothek



**Fig. 137a** Titien, *Portrait équestre de Charles Quint à la bataille de Mühlberg (1547)*, 1548, huile sur toile, 3,32× 2,79 m, Madrid, musée du Prado



**Fig. 138** Teodoro Ghisi, *Bataille entre Lodovico Gonzague et son frère Carlo (1453)*, huile sur toile, anciennement au château de Goito, Opočno, musée du château



**Fig. 139** Francesco Borgani (parfois attribué aussi à Teodoro Ghisi), *Fait d'arme de Frédéric Gonzague devant Pavie*, huile sur toile, anciennement au château de Goito, Opočno, musée du château





**Fig. 140** Giorgio Vasari et Giovanni Stradano, *Giovanni dalle Bande Nere défend le pont Rozzo sur le Tessin* (1524), fresque, 1556-1559, Florence, Palazzo Vecchio, salle de Giovanni dalle Bande Nere, plafond



**Fig. 141** Giorgio Vasari et Giovanni Stradano, *Giovanni dalle Bande Nere à la prise de Caravaggio (1524)*, fresque, 1556-1559, Florence, Palazzo Vecchio, salle de Giovanni dalle Bande Nere, plafond



**Fig. 142** Giorgio Vasari et Giovanni Stradano, *Giovanni dalle Bande Nere tue un cavalier espagnol (1526)*, fresque, 1556-1559, Florence, Palazzo Vecchio, salle de Giovanni dalle Bande Nere, plafond



**Fig. 143** Giorgio Vasari et Giovanni Stradano, *Giovanni dalle Bande Nere à la bataille de San Secondo*, fresque, 1556-1559, Florence, Palazzo Vecchio, salle de Giovanni dalle Bande Nere, plafond



**Fig. 143a** Giorgio Vasari, *Giovanni dalle Bande Nere à la bataille de San Secondo*, dessin préparatoire, Florence, musée des offices



**Fig. 144** Giorgio Vasari et Giovanni Stradano, *La vertu militaire*, fresque, 1556-1559, Florence, Palazzo Vecchio, salle de Giovanni dalle Bande Nere



**Fig. 145** Giorgio Vasari, *Le cardinal Jean de Médicis prisonnier des Français à la bataille de Ravenne (11 avril 1512)*, 1555-1562, huile sur bois, Florence, Palazzo, Vecchio, salle de Léon X, plafond



**Fig. 146** Giorgio Vasari, *Prise de la forteresse de San Leo (17 septembre 1517)*, 1555-1562, fresque, Florence, Palazzo, Vecchio, salle de Léon X, paroi



**Fig. 147** Giorgio Vasari et Giovanni Stradano, *Prise de Milan (19 novembre 1521)*, 1555-1562, huile sur bois, Florence, Palazzo, Vecchio, salle de Léon X, plafond





**Fig. 148** Giovanni Stradano, *Le siège de Florence (été 1529)*, 1556-1562, fresque, Florence, Palazzo, Vecchio, salle de Clément VII, paroi

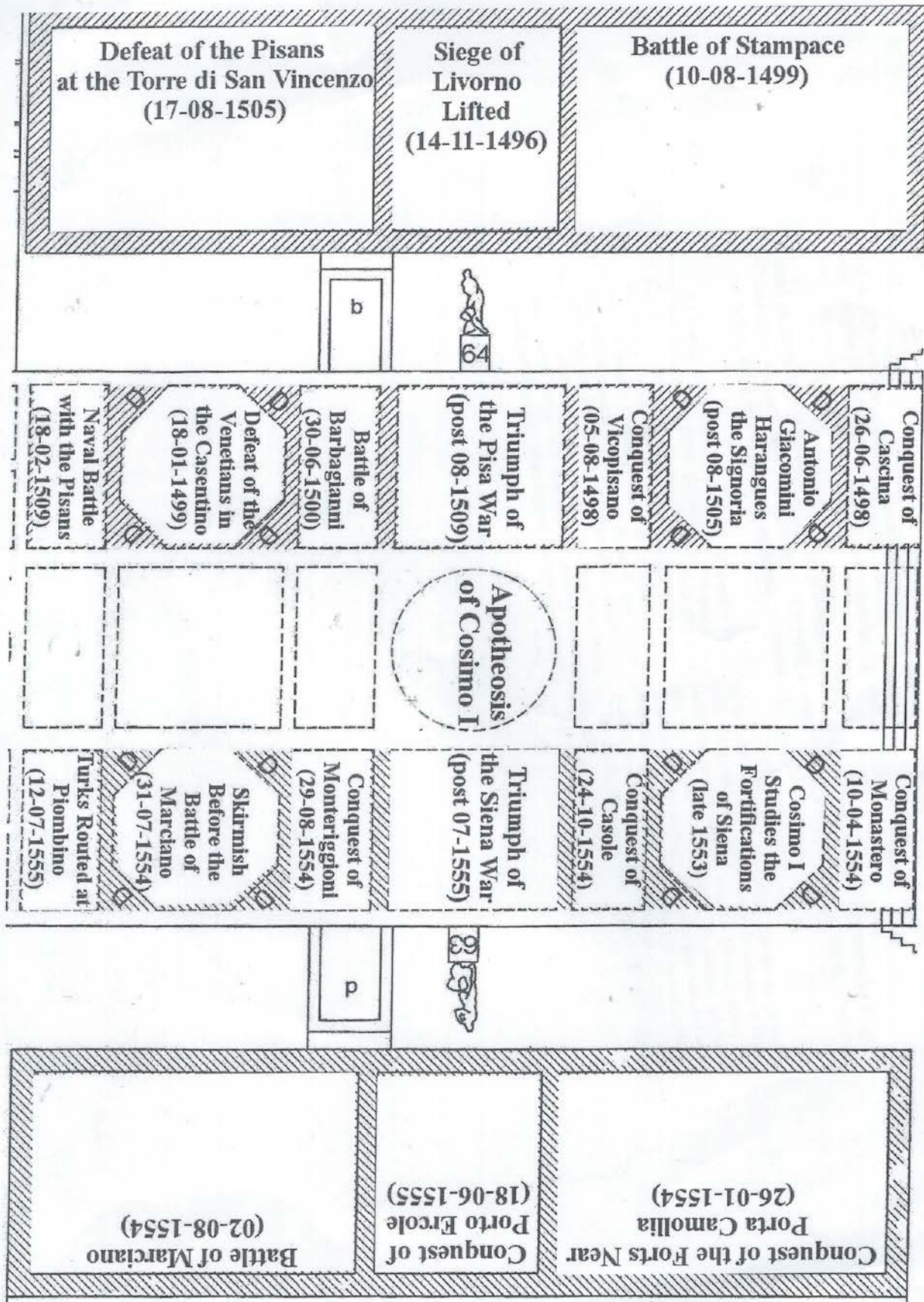
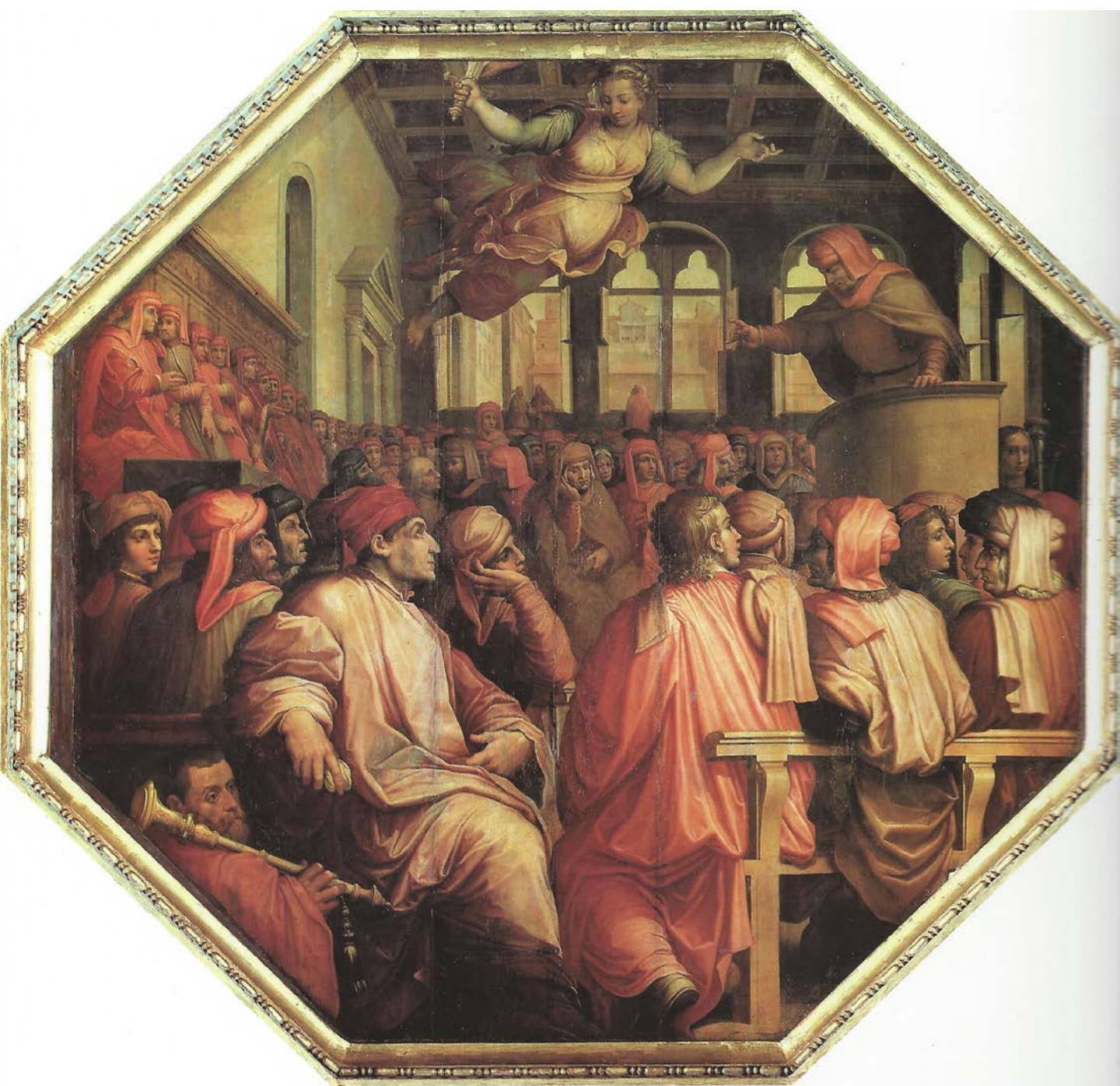


Fig. 149 Salle des Cinq-Cents, schéma avec la disposition symétrique des scènes de guerre (Maurizio Arfaio)



**Fig. 150** Giorgio Vasari et Giovanni Stradano, *Défaite du roi des Goths Radagaisius devant Fiesole* (v. 415), 1563-1565, huile sur bois, Florence, Palazzo Vecchio, salle des Cinq-Cents, plafond, travée centrale



**Fig. 151** Giorgio Vasari et Giovanni Stradano, *Discours d'Antonio Giacomini (1505)*, 1563-1565, huile sur bois, Florence, Palazzo Vecchio, salle des Cinq-Cents, plafond, côté ouest



**Fig. 152** Giorgio Vasari et Giovanni Stradano, *Défaite des Vénitiens dans le Casentino (18 janvier 1499)*, 1563-1565, huile sur bois, Florence, Palazzo Vecchio, salle des Cinq-Cents, plafond, côté ouest



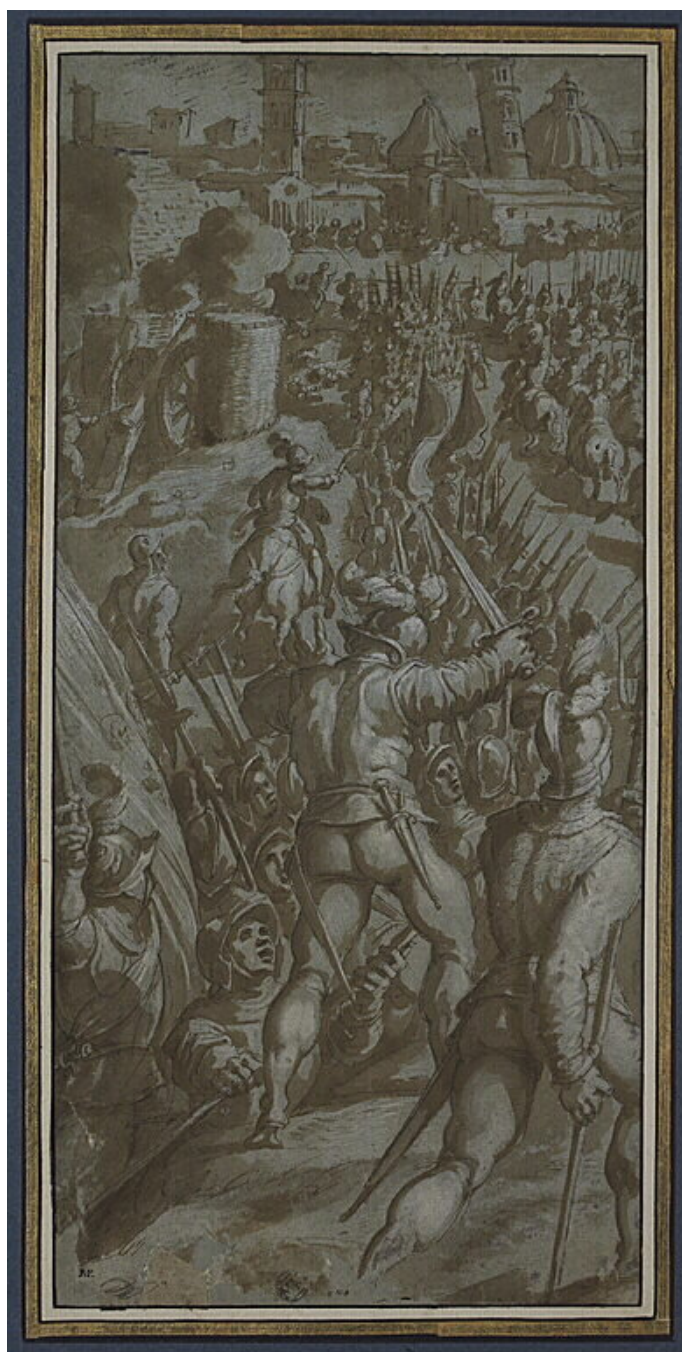
**Fig. 153** Giorgio Vasari et Giovanni Stradano, *Prise de Vicopisano (5 août 1498)*, 1563-1565, huile sur bois, Florence, Palazzo Vecchio, salle des Cinq-Cents, plafond, côté ouest



**Fig. 154** Giorgio Vasari et Giovanni Stradano, *Prise de Cascina (26 juin 1498)*, 1563-1565, huile sur bois, Florence, Palazzo Vecchio, salle des Cinq-Cents, plafond, côté ouest



**Fig. 155** Giorgio Vasari et Giovanni Stradano, *Bataille de Barbagianni près de Pise (30 juin 1500)*, 1563-1565, huile sur bois, Florence, Palazzo Vecchio, salle des Cinq-Cents, plafond, côté ouest



**Fig. 155a** Giorgio Vasari, *Bataille de Barbagianni près de Pise*, dessin préparatoire, plume, lavis, rehauts de blanc sur papier bleu, 38 x 17,8 cm, Paris, musée du Louvre, inv. 20509



**Fig. 156** Giorgio Vasari et Giovanni Stradano, *Bataille navale contre les Pisans (18 février 1509)*, 1563-1565, huile sur bois, Florence, Palazzo Vecchio, salle des Cinq-Cents, plafond, côté ouest





**Fig. 157** Giorgio Vasari, *Cosme Ier préparant la guerre de Sienne (fin 1553)*, 1563-1565, huile sur bois, Florence, Palazzo Vecchio, salle des Cinq-Cents, plafond, côté est



**Fig. 158** Giorgio Vasari et Giovanni Stradano, *Combats préparant la bataille de Marciano dans la Valdichiana (fin juillet 1554)*, 1563-1565, huile sur bois, Florence, Palazzo Vecchio, salle des Cinq-Cents, plafond, côté est



**Fig. 159** Giorgio Vasari et Giovanni Stradano, *Prise de Monastero* (10 avril 1554), 1563-1565, huile sur bois, Florence, Palazzo Vecchio, salle des Cinq-Cents, plafond, côté est



**Fig. 160** Giorgio Vasari et Giovanni Stradano, *Prise de Casole* (24 octobre 1554), 1563-1565, huile sur bois, Florence, Palazzo Vecchio, salle des Cinq-Cents, plafond, côté est



**Fig. 161** Giorgio Vasari et Giovanni Stradano, *Prise de Monteriggioni (29 août 1554)*, 1563-1565, huile sur bois, Florence, Palazzo Vecchio, salle des Cinq-Cents, plafond, côté est



**Fig. 162** Giorgio Vasari et Giovanni Stradano, *Échec du débarquement turc à Piombino (12 juillet 1555)*, 1563-1565, huile sur bois, Florence, Palazzo Vecchio, salle des Cinq-Cents, plafond, côté est



**Fig. 163** Giorgio Vasari, Battista Naldini et Jacopo Zucchi, *La prise de la forteresse de Stampace à Pise* (10 août 1499), 1567-1571, fresque, Florence, Palazzo Vecchio, salle des Cinq-Cents, paroi ouest



**Fig. 163a** Giorgio Vasari, Battista Naldini et Jacopo Zucchi, Paolo Vitelli, détail de *La prise de la forteresse de Stampace à Pise (10 août 1499)*, 1567-1571, fresque, Florence, Palazzo Vecchio, salle des Cinq-Cents, paroi ouest



**Fig. 163b** Giorgio Vasari, Battista Naldini et Jacopo Zucchi, *Les troupes florentines*, détail de *La prise de la forteresse de Stampace à Pise (10 août 1499)*, 1567-1571, fresque, Florence, Palazzo Vecchio, salle des Cinq-Cents, paroi ouest



**Fig. 164** Giorgio Vasari et Battista Naldini, *L'empereur Maximilien de Habsbourg lève le siège de Livourne* (14 novembre 1496), 1567-1571, fresque, Florence, Palazzo Vecchio, salle des Cinq-Cents, paroi ouest





**Fig. 164a** Giorgio Vasari et Battista Naldini, *Le départ des troupes impériales*, détail de *L'empereur Maximilien de Habsbourg lève le siège de Livourne (14 novembre 1496)*, 1567-1571, fresque, Florence, Palazzo Vecchio, salle des Cinq-Cents, paroi ouest



**Fig. 165** Giorgio Vasari et Battista Naldini, *Défaite des Pisans à Torre San Vincenzo (17 août 1505)*, 1567-1571, fresque, Florence, Palazzo Vecchio, salle des Cinq-Cents, paroi ouest



**Fig. 165a** Giorgio Vasari et Battista Naldini, *Défaite des Pisans à Torre San Vincenzo* (17 août 1505), détail de la partie gauche, 1567-1571, fresque, Florence, Palazzo Vecchio, salle des Cinq-Cents, paroi ouest



**Fig. 165b** *Sarcophage Ludovisi*, milieu du III<sup>e</sup> s., Rome, musée national romain, Palais Altemps



**Fig. 165c** Battista Naldini, *Défaite des Pisans à Torre San Vincenzo*, dessin, Florence, musée des Offices



**Fig. 165d** Giorgio Vasari et Battista Naldini, *Défaite des Pisans à Torre San Vincenzo* (17 août 1505), détail de la partie droite, 1567-1571, fresque, Florence, Palazzo Vecchio, salle des Cinq-Cents, paroi ouest



**Fig. 166** Michel-Ange, *La victoire*, marbre, Florence, Palazzo Vecchio, salle des Cinq-Cents, paroi ouest, installée en 1565



**Fig. 167** Giorgio Vasari, Battista Naldini (et Giovanni Stradano ?),  
*Prise nocturne des forts de Sienne près de la porte Camollia (26 janvier 1554)*, 1567-1571, fresque,  
Florence, Palazzo Vecchio, salle des Cinq-Cents, paroi est



**Fig. 167a** Giorgio Vasari, Battista Naldini (et Giovanni Stradano ?), *Giangiacomo de Médicis donnant des ordres à l'artillerie*, détail de *La prise nocturne des forts de Sienne près de la porte Camollia* (26 janvier 1554), 1567-1571, fresque, Florence, Palazzo Vecchio, salle des Cinq-Cents, paroi est.





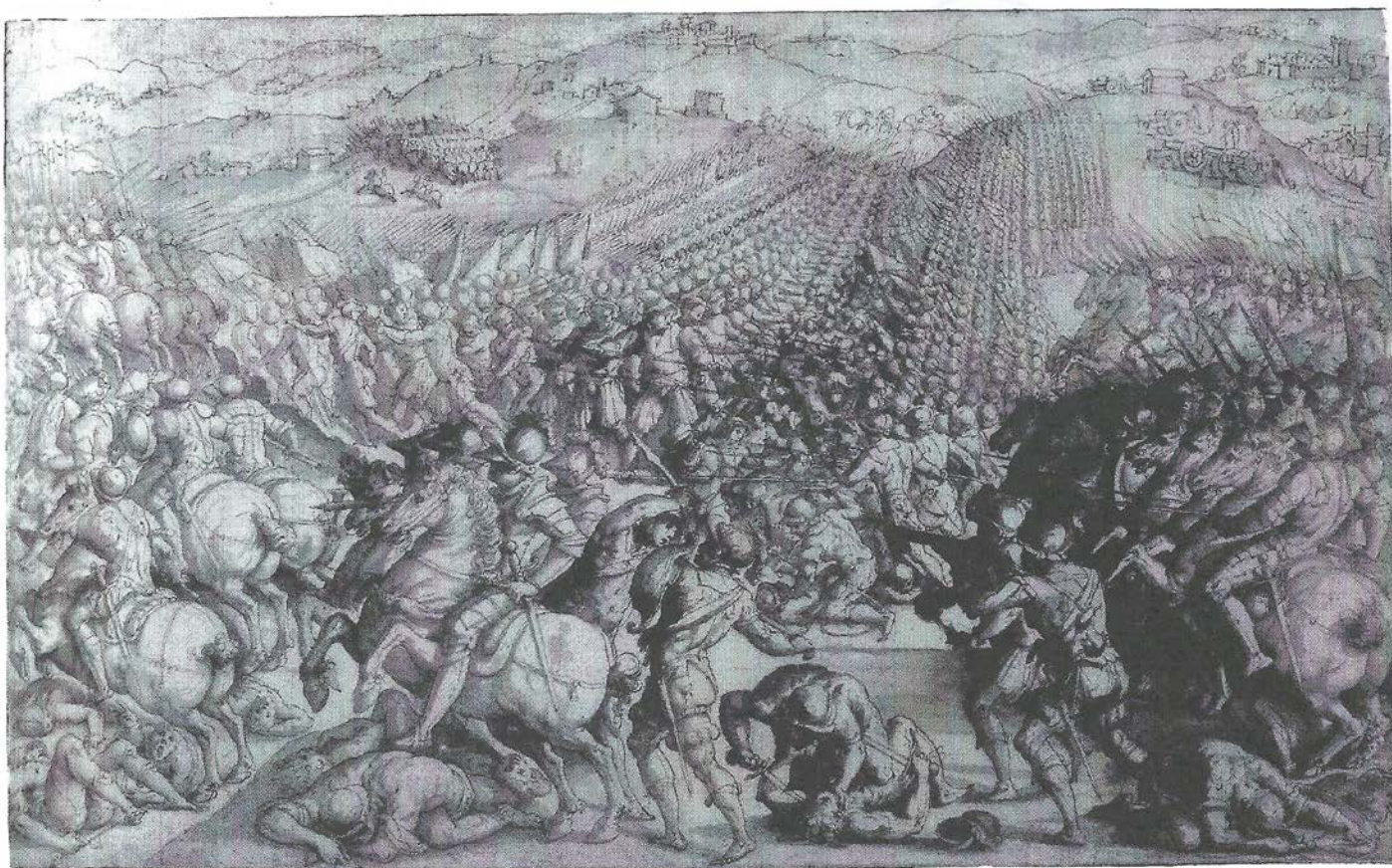
**Fig. 167b** Anastasio Fontebuoni, *Prise des forts de Sienne*, 1620, fresque, 3,3 x 8 m, Florence, Casino Mediceo, lunette



**Fig. 168** Giorgio Vasari et atelier, *Prise de Porto Ercole (18 juin 1555)*, 1567-1571, fresque, Florence, Palazzo Vecchio, salle des Cinq-Cents, paroi est



**Fig. 169** Giorgio Vasari et Jacopo Zucchi, *Bataille de Marciano dans la Valdichiana (2 août 1554)*, dite aussi *Bataille de Scannagallo, 1567-1571*, fresque, Florence, Palazzo Vecchio, salle des Cinq-Cents, paroi est



**Fig. 169a** Giorgio Vasari, *Bataille de Marciano dans la Valdichiana* (2 août 1554),  
dessin préparatoire, Rome, Farnesina, 124264



**Fig. 169b** Giorgio Vasari et Jacopo Zucchi, *Les sonneurs de trompette*, détail de *Bataille de Marciano dans la Valdichiana (2 août 1554)*, dite aussi *Bataille de Scannagallo*, 1567-1571, fresque, Florence, Palazzo Vecchio, salle des Cinq-Cents, paroi est



**Fig. 169c** Giorgio Vasari et Jacopo Zucchi, *La fuite des Siennois*, détail de *Bataille de Marciano dans la Valdichiana* (2 août 1554), dite aussi *Bataille de Scannagallo*, 1567-1571, fresque, Florence, Palazzo Vecchio, salle des Cinq-Cents, paroi est



**Fig. 169d** Giorgio Vasari et Jacopo Zucchi, au second plan : *Pietro Strozzi à cheval renversé au milieu du choc des piquiers*, détail de *Bataille de Marciano dans la Valdichiana* (2 août 1554), dite aussi *Bataille de Scannagallo*, 1567-1571, fresque, Florence, Palazzo Vecchio, salle des Cinq-Cents, paroi est



**Fig. 169e** Giorgio Vasari et Jacopo Zucchi, *\*Les arquebusiers, détail de Bataille de Marciano dans la Valdichiana (2 août 1554), dite aussi Bataille de Scannagallo, 1567-1571, fresque, Florence, Palazzo Vecchio, salle des Cinq-Cents, paroi est*

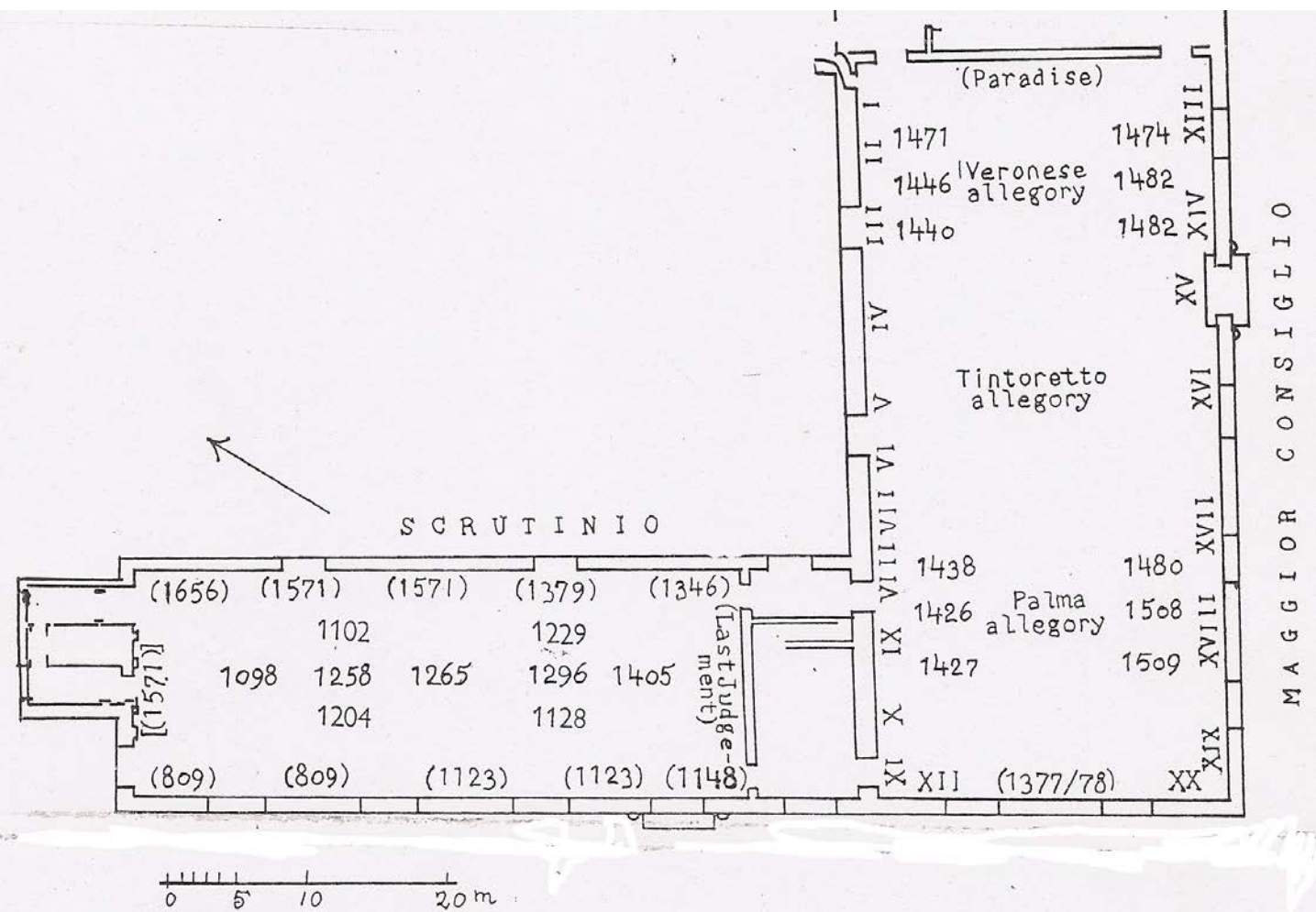


**Fig. 169f** Jacob de Gheyn, *Le maniement des armes, 1608, Arquebusier en position de tir, gravure, 25,6 x 18,7 cm*





Fig. 170 Giorgio Vasari et Battista Naldini, *Apothéose de Cosme Ier*, 1563-1565, huile sur bois, Florence, Palazzo Vecchio, salle des Cinq-Cents, plafond, centre de la travée centrale



**Fig. 171** Palais des Doges : salle du Grand Conseil et salle du Scrutin, décor après 1577

Structure chronologique du décor historique, schéma de Staale Sinding- Larsen, dans *Christ in the Council Hall* (1974). Les chiffres arabes indiquent la date de l'événement. Les chiffres romains, les chiffres arabes entre parenthèses, les titres entre parenthèses font référence aux toiles des parois. Les chiffres sans parenthèses et les noms d'allégorie correspondent aux toiles des plafonds. Les chiffres romains montrent les deux séquences symétriques de la Paix de Venise (I-XII) et de la Quatrième Croisade (XIII-XX) sur les parois de la salle du Grand Conseil



**Fig. 172** Andrea Michieli dit Vicentino, *Le siège de Rialto par le roi Pépin (809)*, vers 1590 ?, huile sur toile, 5,2 x 4,7 m, Venise, palais des Doges, salle du Scrutin, paroi ouest.



**Fig. 173** Andrea Michieli dit Vicentino, *Échec du débarquement de Pépin à Venise*, dit aussi *Bataille du canal Orfano* (809), vers 1590 ?, huile sur toile, 5,2 x 4,7 m, Venise, palais des Doges, salle du Scrutin, paroi ouest



**Fig. 173a** Andrea Michieli dit Vicentino, *Le pont de tonneaux*, détail de l'Échec du débarquement de Pépin à Venise, dit aussi *Bataille du canal Orfano* (809), vers 1590 ?, huile sur toile, 5,2 x 4,7 m, Venise, palais des Doges, salle du Scrutin, paroi ouest



**Fig. 174** Sante Peranda, *Victoire navale des Vénitiens à Jaffa sur les Égyptiens (1123)*, 1598-1605, huile sur toile, 5,2 x 4,7 m, Venise, palais des Doges, salle du Scrutin, paroi ouest

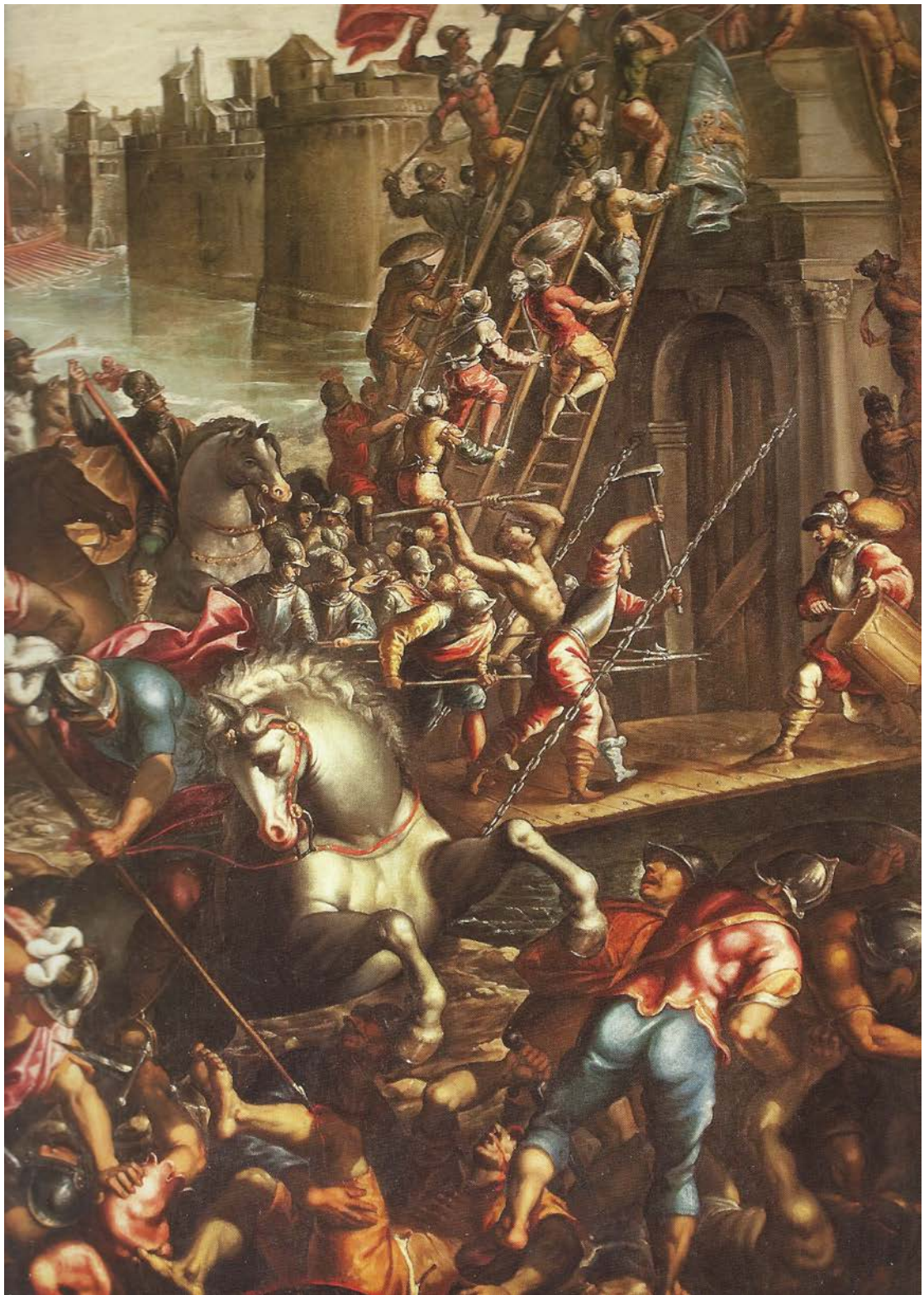


**Fig. 175** Antonio Vassillacchi dit l'Aliense, *Le siège de Tyr (1124)*, v. 1590, huile sur toile, 5,2 x 4,7 m, Venise, palais des Doges, salle du Scrutin, paroi ouest



**Fig. 176** Domenico Robusti dit Tintoret, *Bataille de Punta Salvore (1176)*, huile sur toile, 5,6 x 8,3 m, Venise, palais des Doges, salle du Grand Conseil, paroi nord

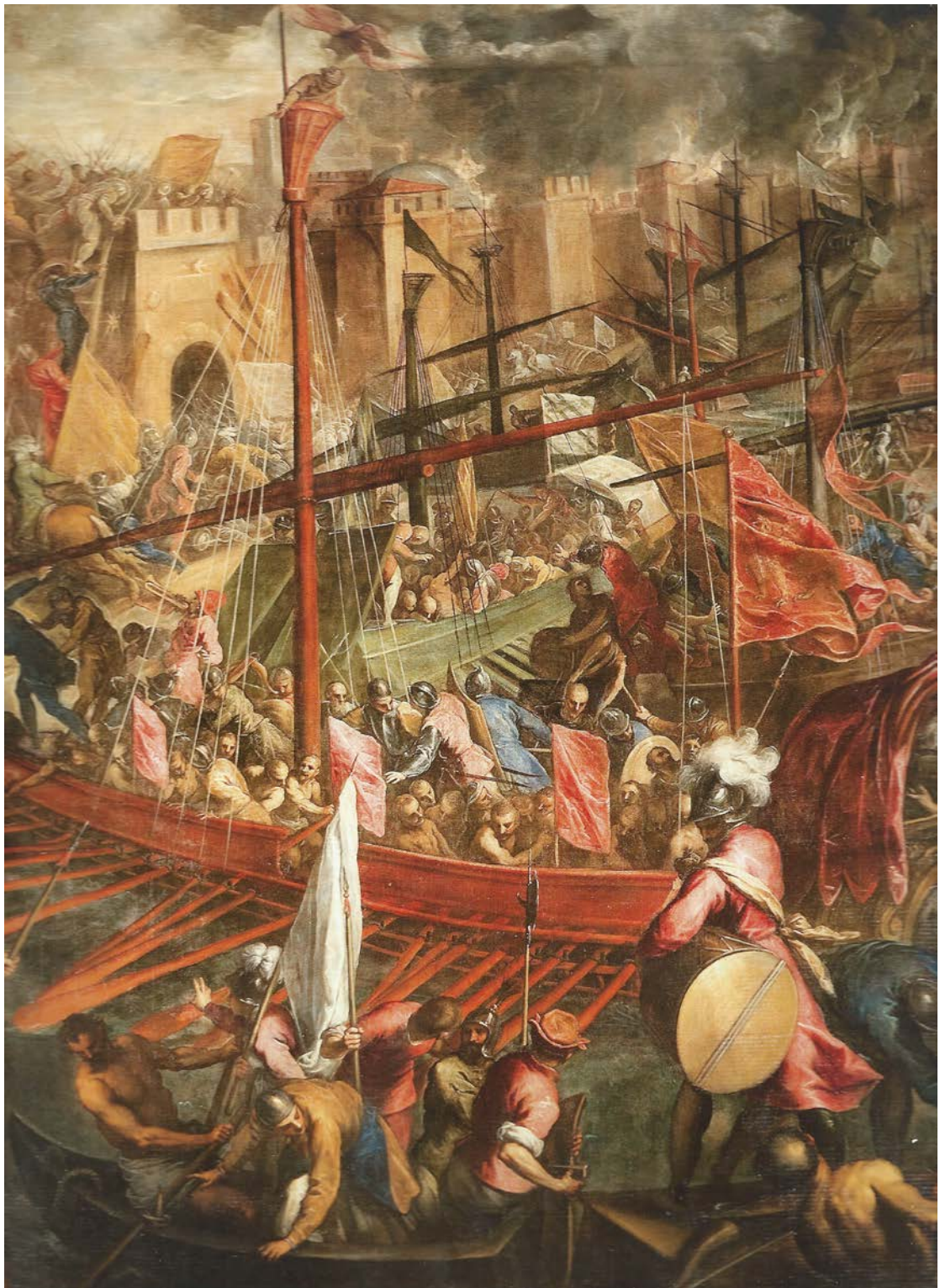




**Fig. 177** Andrea Michieli dit Vicentino, *Prise de Zadar (1203)*, fin XVI<sup>e</sup> siècle, huile sur toile, 5,75 x 4,15 m, Venise, palais des Doges, salle du Grand Conseil, paroi sud



**Fig. 178** Palma le Jeune, *Première prise de Constantinople (1203)*, 1587, huile sur toile, 5,75 x 6 m, Venise, palais des Doges, salle du Grand Conseil, paroi sud, déformation due à la prise de vue *in situ*



**Fig. 178a** Palma le Jeune, *Première prise de Constantinople (1203)*, partie centrale de la toile, 1587, huile sur toile, 5,75 x 6 m, Venise, palais des Doges, salle du Grand Conseil, paroi sud



**Fig. 179** Domenico Robusti dit Tintoret, *Deuxième prise de Constantinople (1204)*, v. 1598-1605, huile sur toile, 5,75 x 6 m, Venise, palais des Doges, salle du Grand Conseil, paroi sud



**Fig. 179a** Domenico Robusti dit Tintoret, *Le soldat avec une arbalète à moufle*, détail de la *Deuxième prise de Constantinople (1204)*, v. 1598-1605, huile sur toile, 5,75 x 6 m, Venise, palais des Doges, salle du Grand Conseil, paroi sud



**Fig. 179b** Domenico Robusti dit Tintoret, *Les Vénitiens utilisant les mâts pour investir la ville*, détail de la *Deuxième prise de Constantinople (1204)*, v. 1598-1605, huile sur toile, 5,75 x 6 m, Venise, palais des Doges, salle du Grand Conseil, paroi sud



**Fig. 180** Andrea Michieli dit Vicentino, *Victoire navale contre les Pisans à Rhodes (1098)*, 1585-1590, huile sur toile, Venise, palais des Doges, salle du Scrutin, plafond, travée centrale



**Fig. 181** Francesco Montemezzano, *Prise de Saint-Jean d'Acre aux Gênois (1258)*, 1585-1590, huile sur toile, 5,8 x 4,1 m, Venise, palais des Doges, salle du Scrutin, plafond, travée centrale





**Fig. 182** Camillo Ballini, *Victoire de Trapani contre les Génois* (1265), v. 1585, huile sur toile, H. max. 3,65 ; L. max. 5,85 m, Venise, palais des Doges, salle du Scrutin, plafond, travée centrale



**Fig. 183** Giulio Del Moro, *Prise de Caffa aux Génois (1296)*, 1585-1590, huile sur toile, Venise, palais des Doges, salle du Scrutin, plafond, travée centrale



**Fig. 184** Francesco Da Ponte dit Bassano, *La conquête nocturne de Padoue* (1405), 1583-1584, huile sur toile, Venise, palais des Doges, salle du Scrutin, plafond, travée centrale



**Fig. 185** Jacopo Robusti dit Tintoret, *Victoire des Vénitiens sur les Hongrois et conquête de Zadar* (1346), 1584-1587, huile sur toile, 5,2 x 10,35 m, Venise, palais des Doges, salle du Scrutin, paroi est



**Fig. 185a** Jacopo Robusti dit Tintoret, partie gauche de la *Victoire des Vénitiens sur les Hongrois et conquête de Zadar (1346)*, 1584-1587, huile sur toile, 5,2 x 10,35 m, Venise, palais des Doges, salle du Scrutin, paroi est



**Fig. 85b** Jacopo Robusti dit Tintoret, partie droite de la *Victoire des Vénitiens sur les Hongrois et conquête de Zadar (1346)*, 1584-1587, huile sur toile, 5,2 x 10,35 m, Venise, palais des Doges, salle du Scrutin, paroi est



**Fig. 185c et Fig. 185d** Jacopo Robusti dit Tintoret, *Les archers et l'assaut de la forteresse* (haut) ; *L'archer, le porte-étendard devant une machine de guerre* (bas), détails de *La Bataille de Zadar* (1346), 1584-1587, huile sur toile, 5,2 x 10,35 m, Venise, palais des Doges, salle du Scrutin, paroi est





**Fig. 185e et Fig. 185f** Jacopo Robusti dit Tintoret, *Les cadavres nus* (haut), *Le cheval mort* (bas),  
détails de *La Bataille de Zadar* (1346), 1584-1587, huile sur toile, 5,2 x 10,35 m,  
Venise, palais des Doges, salle du Scrutin, paroi est







**Fig. 185g et Fig. 185h** Jacopo Robusti dit Tintoret, *Le débarquement des Vénitiens* (en haut) ; *La charge des cavaliers hongrois* (bas), détails de *La Bataille de Zadar* (1346), 1584-1587, huile sur toile, 5,2 x 10,35 m, Venise, palais des Doges, salle du Scrutin, paroi est

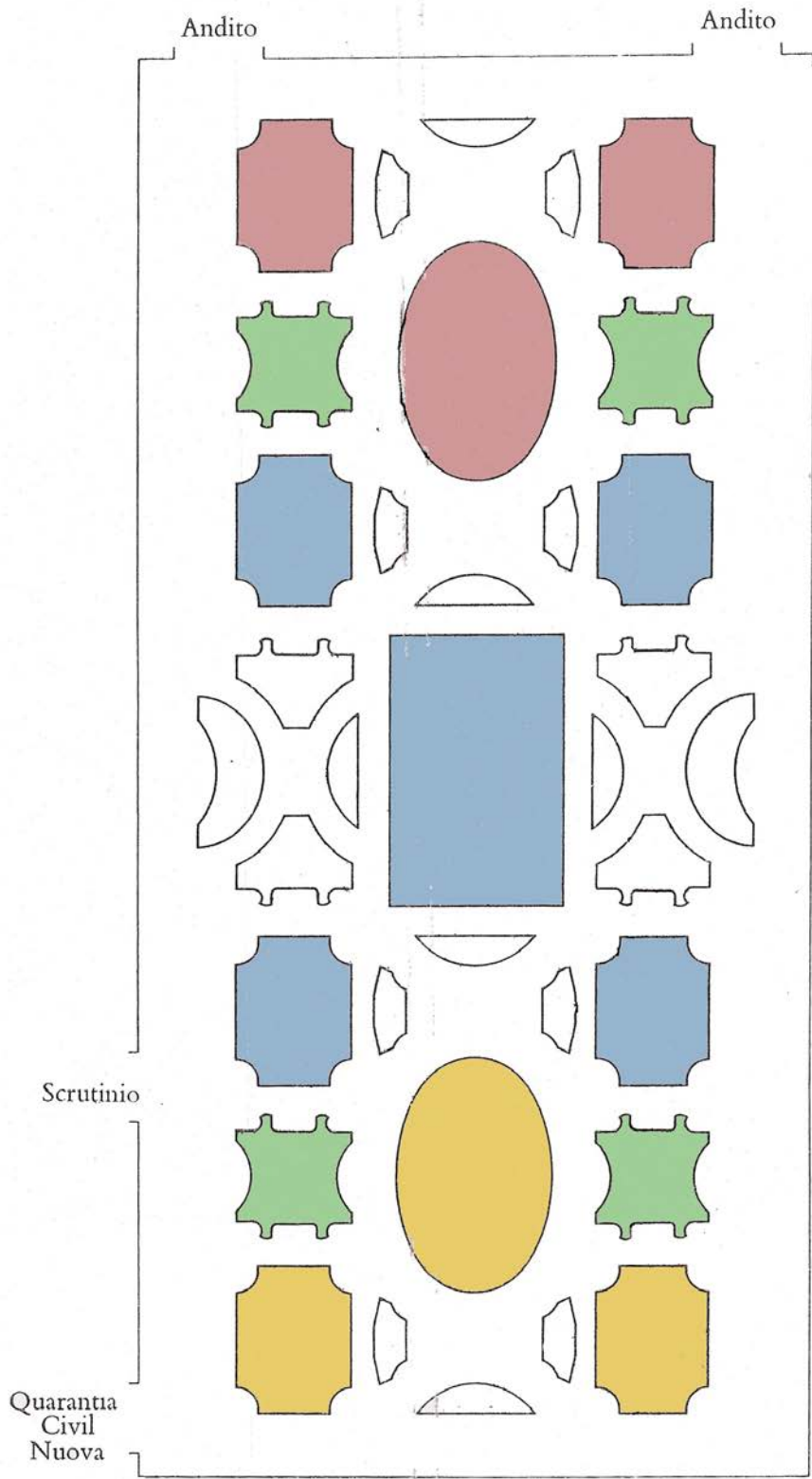




**Fig. 185i** Raphaël, *Saint Michel terrassant le dragon*, dit *Le Grand Saint Michel*, 1518, bois transposé sur toile, 2,68 x 1,6 m, Paris, musée du Louvre



**Fig. 185j** Jacopo Robusti dit Tintoret, *Un homme de la chiourme en train de piocher*, détail de *La Bataille de Zadar* (1346), Venise, palais des Doges, salle du Scrutin, paroi est



**Fig. 186** Plafond de la salle du Grand Conseil : répartition des compartiments aux différents peintres : Véronèse en rose, Tintoret en bleu, Francesco Bassano en vert, Palma le Jeune en jaune



**Fig. 187** Palma le Jeune, *La bataille navale sur le Pô contre les Milanais près de Crémone* (1427), huile sur toile, Venise, palais des Doges, salle du Grand Conseil, plafond, travée nord



**Fig. 188** Palma le Jeune, *La reconquête de Padoue par Andrea Gritti* (1509), 1579-1584, huile sur toile, Venise, palais des Doges, salle du Grand Conseil, plafond, travée sud



**Fig. 189** Francesco da Ponte dit Bassano, *Victoires sur les Milanais à Maclodio (1426)*, 1580-1584, huile sur toile, Venise, palais des Doges, salle du Grand Conseil, plafond, travée sud



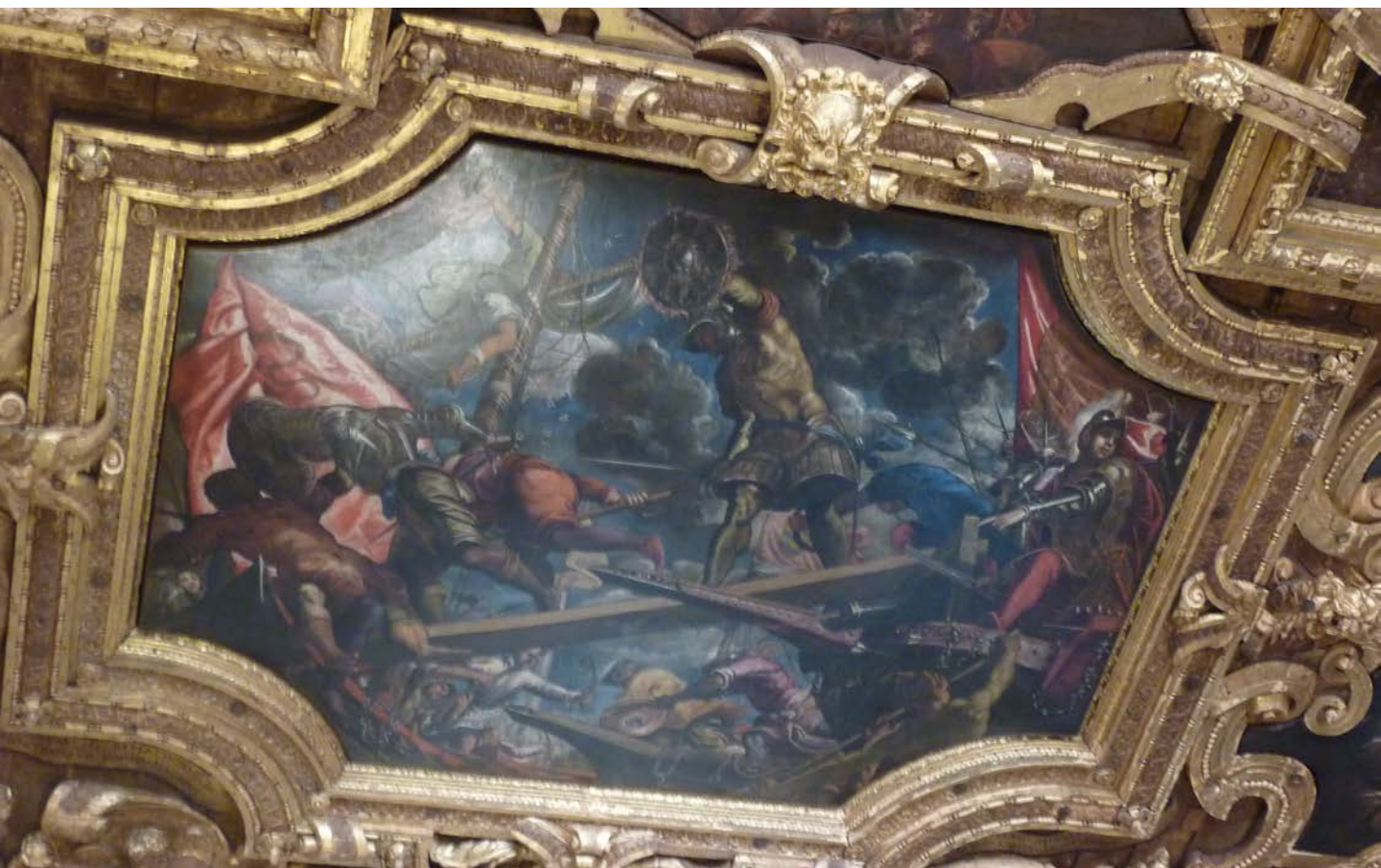
**Fig. 190** Francesco da Ponte dit Bassano, *Victoire des Vénitiens contre l'empereur Maximilien dans le Cadore (1508)*, 1580-1584, huile sur toile, Venise, palais des Doges, salle du Grand Conseil, plafond, travée sud



**Fig. 191** Jacopo Robusti dit Tintoret, *La défense de Brescia* (1438), 1579-1584, huile sur toile, Venise, palais des Doges, salle du Grand Conseil, plafond, travée nord



**Fig. 192** Jacopo Robusti dit Tintoret, *La conquête de Gallipoli* (1482), 1579-1584, huile sur toile, Venise, palais des Doges, salle du Grand Conseil, plafond, travée sud



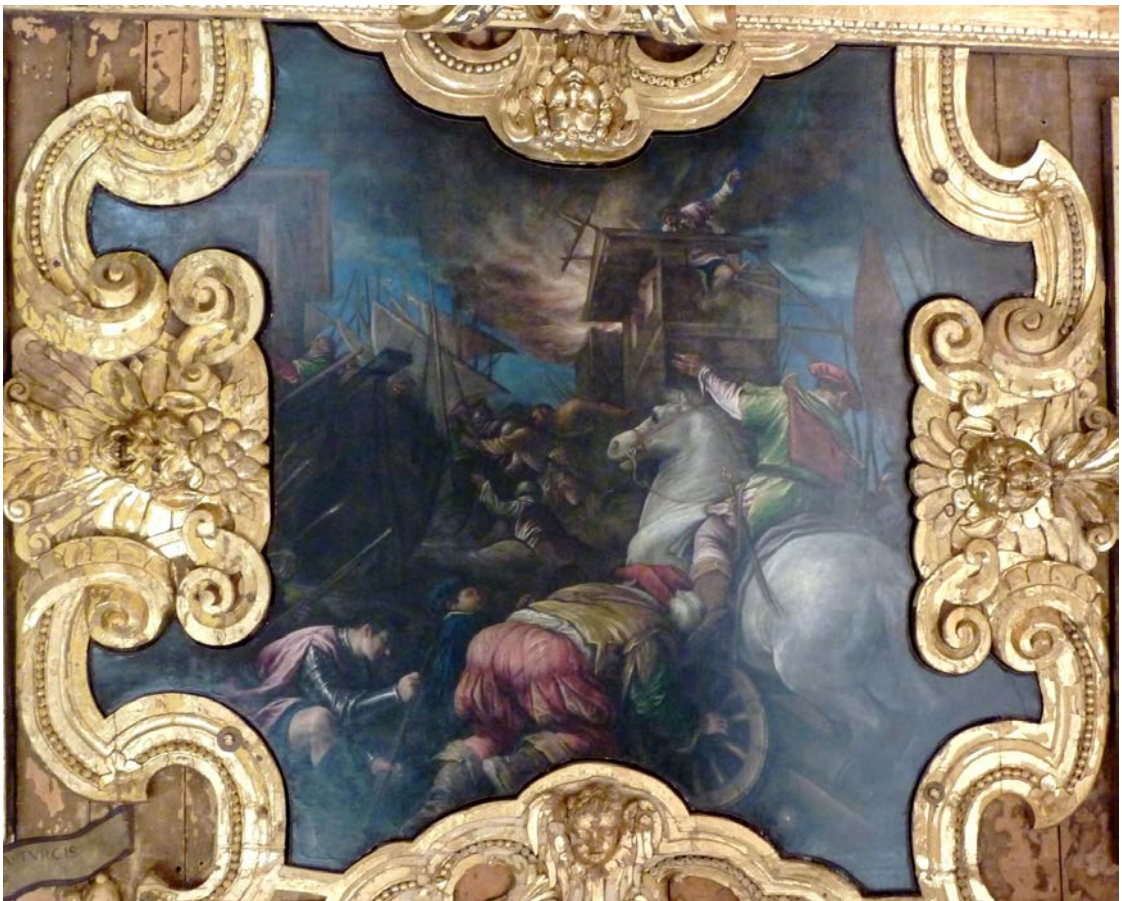
**Fig. 193** Jacopo Robusti dit Tintoret, *Bataille de Riva sul Garda contre les Milanais* (1440), 1579-1584, huile sur toile, Venise, palais des Doges, salle du Grand Conseil, plafond, travée nord



**Fig. 194** Jacopo Robusti dit Tintoret, *Victoire sur les Ferrarais à Argenta* (1482), 1579-1584, huile sur toile, 4,24 x 5,68 m, Venise, palais des Doges, salle du Grand Conseil, plafond, travée sud



**Fig. 195** Francesco da Ponte dit Bassano, *Victoire des Vénitiens sur les Milanais à Casalmaggiore (1446)*, 1580-1584, huile sur toile, Venise, palais des Doges, salle du Grand Conseil, plafond, travée nord



**Fig. 196** Francesco da Ponte dit Bassano, *Victoire des Vénitiens sur les Ferrarais à Polesella (1480)*, 1580-1584, huile sur toile, Venise, palais des Doges, salle du Grand Conseil, plafond, travée sud





**Fig. 197** Paolo Caliari dit Véronèse, *La conquête de Smyrne* (1471), 1579-1582, huile sur toile, Venise, palais des Doges, salle du Grand Conseil, plafond, travée nord



**Fig. 198** Paolo Caliari dit Véronèse, *La défense de Scutari* (1474), 1579-1582, huile sur toile, Venise, palais des Doges, salle du Grand Conseil, plafond, travée sud



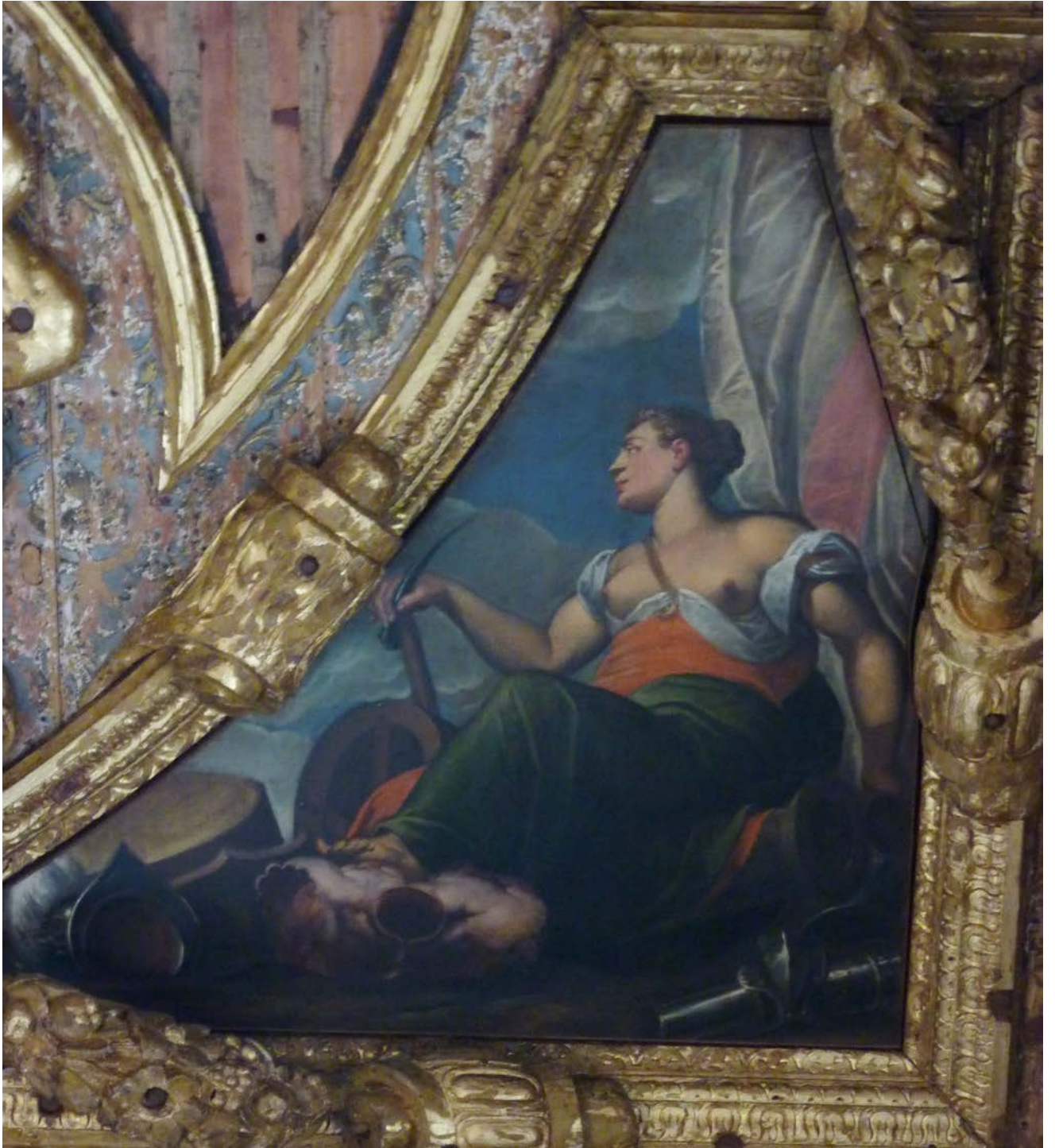
**Fig. 199** Leonardo Corona, *Carlo Zeno remporte une victoire navale sur les Génois en faisant tomber sa voile sur l'ennemi*, 1585, huile sur toile, Venise, palais des Doges, salle du Grand Conseil, plafond



**Fig. 200** Andrea Michieli dit Vicentino, *Nicolo Pisani sur les eaux de la Sardaigne échappe à l'encerclement des galères génoises par une ruse*, 1590, huile sur toile, Venise, palais des Doges, salle du Grand Conseil, plafond



**Fig. 201** Francesco Montemezzano, *Transport de la flotte vénitienne à travers les montagnes jusqu'au lac de Garde*, v. 1590, huile sur toile, Venise, palais des Doges, salle du Grand Conseil, plafond, travée nord, compartiment secondaire



**Fig. 202** Antonio Vassillacchi dit l'Aliense, *La Discipline militaire terrestre*, 1585, huile sur toile, Venise, palais des Doges, salle du Scrutin, plafond



**Fig. 203** Antonio Vassillacchi dit l'Aliense, *La Discipline militaire maritime*, 1585, huile sur toile, Venise, palais des Doges, salle du Scrutin, plafond



**Fig. 204** *Trophées d'armes*, huile sur toile, Venise, palais des Doges, salle du Grand Conseil, plafond



**Fig. 205-210** Antonio Vassillacchi dit l'Aliense, *Trophées d'armes* : (1) *artilleries et armes à feu*, (2) *cuirasses*, (3) *casques et morions*, (4) *trombes à feu et bombes incendiaires*, (5) *armes d'hast*, (6) *arquebuses et instruments de musique militaire*, v. 1590, huile sur toile, Venise, palais des Doges, salle du Scrutin, plafond





**Fig. 211** Andrea Vicentino, *Vénus dans la forge de Vulcain*, vers 1585, huile sur toile, Venise, palais des Doges, salle du Sénat, plafond



**Fig. 212** Palma le Jeune, *Venise couronnée par la Victoire*, 1584, huile sur toile, Venise, palais des Doges, salle du Grand Conseil, plafond



**Fig. 213** Véronèse, *Pax Veneta*, 1585, huile sur toile, H. et L. max. 9 x 5,7 m, Venise, palais des Doges, salle du Grand Conseil, plafond



**Fig. 214** Palma le Jeune, *Allégorie de la Ligue de Cambrai*, 1590-1595, huile sur toile, 3,93 x 4,62 m, Venise, palais des Doges, salle du Sénat, paroi



Fig. 215 Giuseppe Maria Mitelli, *Les passionnés de la guerre attendant l'arrivée d'un porteur de nouvelles*, 1692, gravure, Bologne, Biblioteca comunale dell'Archiginnasio



Fig. 216 Giuseppe Maria Mitelli, « *Compra chi vuole. Avvisi di guerra, carte di guerra* », *Le vendeur de nouvelles militaires*, 1684, gravure, Bologne, Biblioteca comunale dell'Archiginnasio



**Fig. 217** Matteo Perez da Lecce, *L'arrivée de l'armée turque près de l'île de Malte (18 mai 1565)*, 1<sup>re</sup> scène du cycle, 1577-1581, fresque, La Valette, palais du Grand Maître, salle du Grand Conseil



**Fig. 218** Matteo Perez da Lecce, *Le débarquement des Turcs à Marsaxlokk (20 mai 1565)*, 2<sup>e</sup> scène du cycle, 1577-1581, fresque, La Valette, palais du Grand Maître, salle du Grand Conseil



**Fig. 219** Matteo Perez da Lecce, *Le siège du fort Saint-Elme* (27 mai 1565), 3e scène du cycle, 1577-1581, fresque, La Valette, palais du Grand Maître, salle du Grand Conseil





**Fig. 220** Matteo Perez da Lecce, *La prise du fort Saint-Elme* (23 juin 1565), 4e scène du cycle, 1577-1581, fresque, La Valette, palais du Grand Maître, salle du Grand Conseil



**Fig. 221** Matteo Perez da Lecce, *Le siège du fort Saint-Michel* (27 juin 1565), 5e scène du cycle, 1577-1581, fresque, La Valette, palais du Grand Maître, salle du Grand Conseil



**Fig. 222** Matteo Perez da Lecce, *Le débarquement du Petit Secours à Birgù (5 juillet 1565)*, 6e scène du cycle, 1577-1581, fresque, La Valette, palais du Grand Maître, salle du Grand Conseil



**Fig. 223** Matteo Perez da Lecce, *Le bombardement du poste de Castille et d'Allemagne* (9 juillet 1565), 7e scène du cycle, 1577-1581, fresque, La Valette, palais du Grand Maître, salle du Grand Conseil



Fig. 224 Matteo Perez da Lecce, *L'assaut du fort Saint-Michel par terre et par mer* (15 juillet 1565), 8e scène du cycle, 1577-1581, fresque, La Valette, palais du Grand Maître, salle du Grand Conseil



**Fig. 225** Matteo Perez da Lecce, *L'assaut du poste de Castille* (29 juillet 1565), 9e scène du cycle, 1577-1581, fresque, La Valette, palais du Grand Maître, salle du Grand Conseil



**Fig. 226** Matteo Perez da Lecce, *La démonstration de toutes les batteries disposées pour le siège*, 10e scène du cycle, 1577-1581, fresque, La Valette, palais du Grand Maître, salle du Grand Conseil

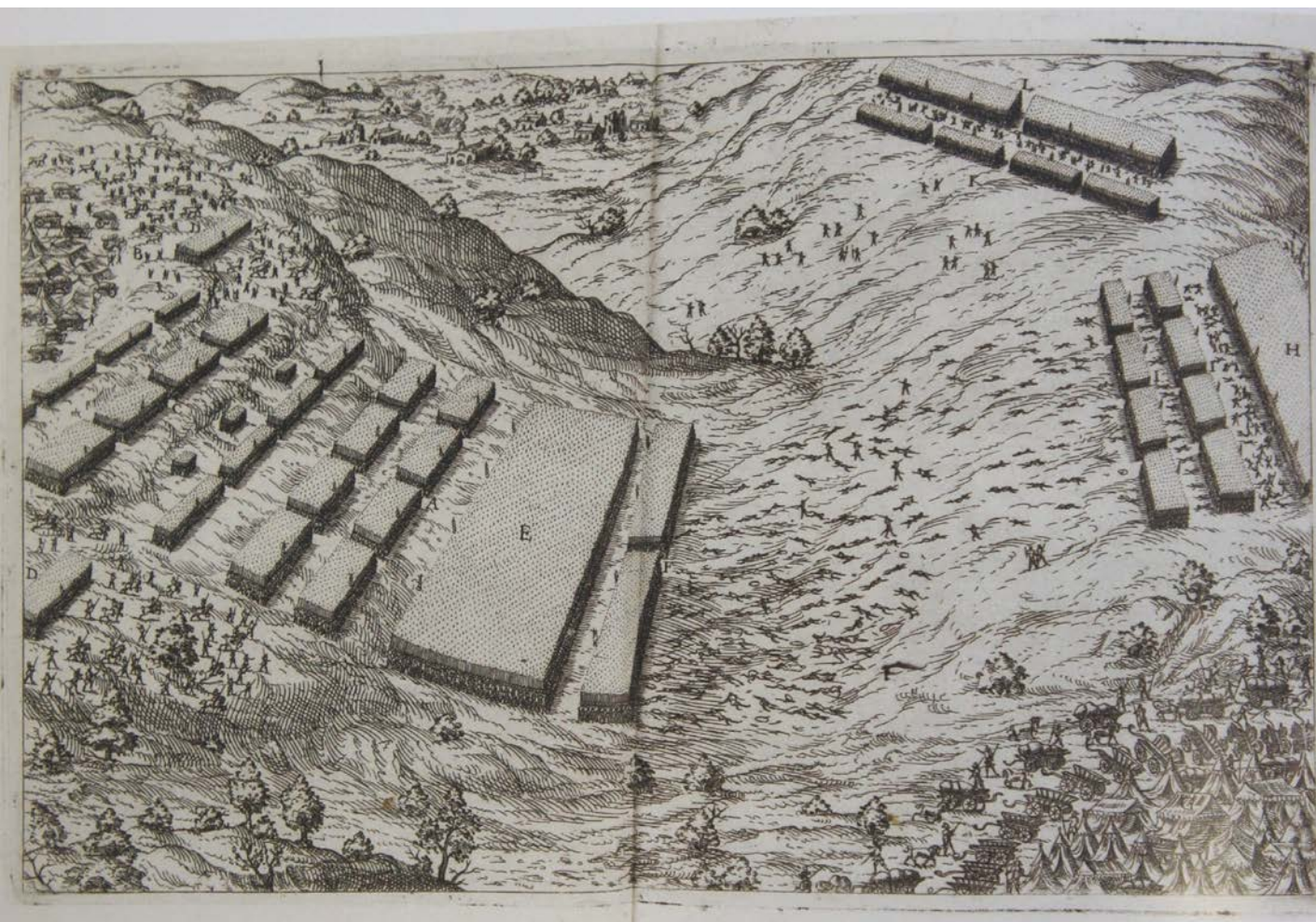


**Fig. 227** Matteo Perez da Lecce, *L'arrivée du Grand Secours* (7 septembre 1565), 11e scène du cycle, 1577-1581, fresque, La Valette, palais du Grand Maître, salle du Grand Conseil





**Fig. 228** Matteo Perez da Lecce, *La fuite des Turcs* (13 septembre 1565), 12e scène du cycle, 1577-1581, fresque, La Valette, palais du Grand Maître, salle du Grand Conseil



**Fig. 229** Andrea Palladio, *Bataille de Bibracte, Illustration pour les Commentaires de César*, Venise, 1575, planche 7



**Fig. 230** *Bataille de Fornoue* (1495), détail de la carte du duché de Parme et de Plaisance, 1578-1581, fresque, Rome, palais du Vatican, galerie des Cartes géographiques



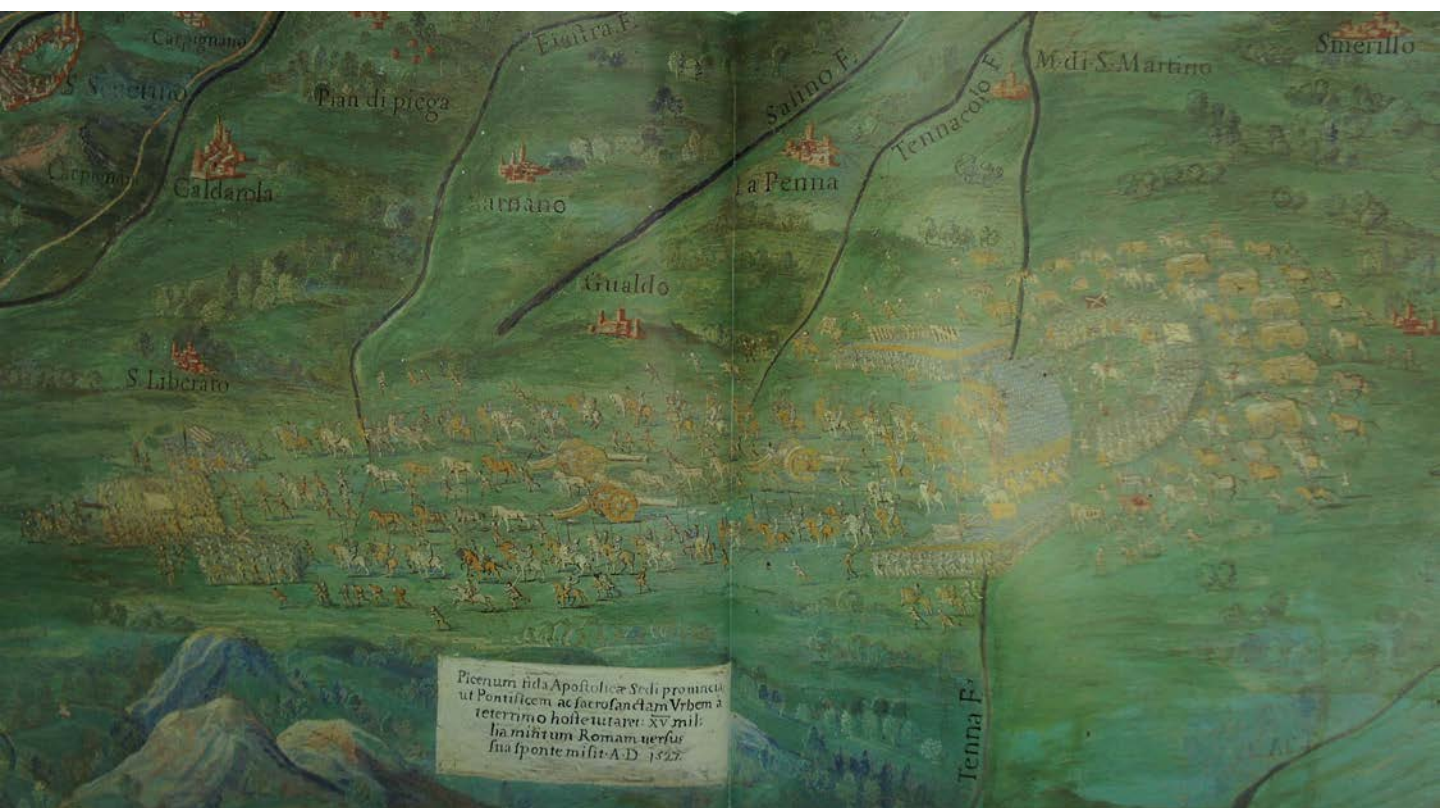
**Fig. 231** *Rencontre de Léon le Grand et d'Attila (452)*, détail de la carte du duché de Mantoue, 1578-1581, fresque, Rome, palais du Vatican, galerie des Cartes géographiques



**Fig. 232** *Siège de la Mirandole* (1510-1511), détail de la carte du duché de Ferrare, 1578-1581, fresque, Rome, palais du Vatican, galerie des Cartes géographiques



**Fig. 233** *Bataille de Ravenne* (1512), détail de la carte de la Flaminia (Romagne), 1578-1581, fresque, Rome, palais du Vatican, galerie des Cartes géographiques



**Fig. 234** Marche d'une armée de secours vers Rome délivrer le pape après le sac de 1527, détail de la carte des Marches, 1578-1581, fresque, Rome, palais du Vatican, galerie des Cartes géographiques



**Fig. 235** *Siège de Pavie par l'armée française (1528), détail de la carte du duché de Milan, 1578-1581, fresque, Rome, palais du Vatican, galerie des Cartes géographiques*





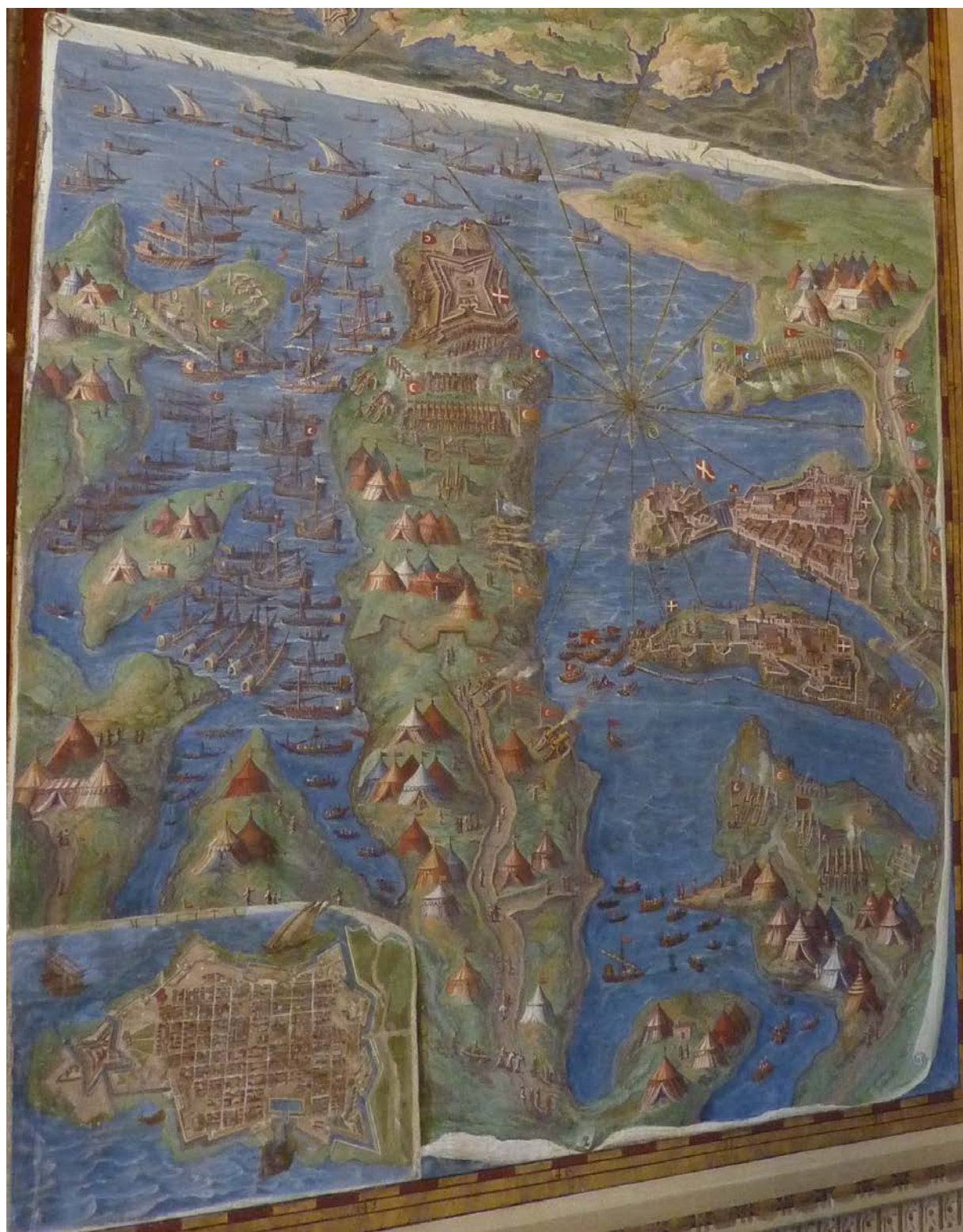
**Fig. 236** Bataille de Cérises (1544), détail de la carte du Piémont et du Montferrat, 1578-1581, fresque, Rome, palais du Vatican, galerie des Cartes géographiques



**Fig. 237** Galerie des cartes géographiques, extrémité avec les cartes de Malte et de Corfou, Rome, palais du Vatican



**Fig. 238** Bataille de Lépante (1571) présentée sur une feuille en trompe-l'œil, détail de la carte de l'île de Corfou, 1578-1581, fresque, Rome, palais du Vatican, galerie des Cartes géographiques

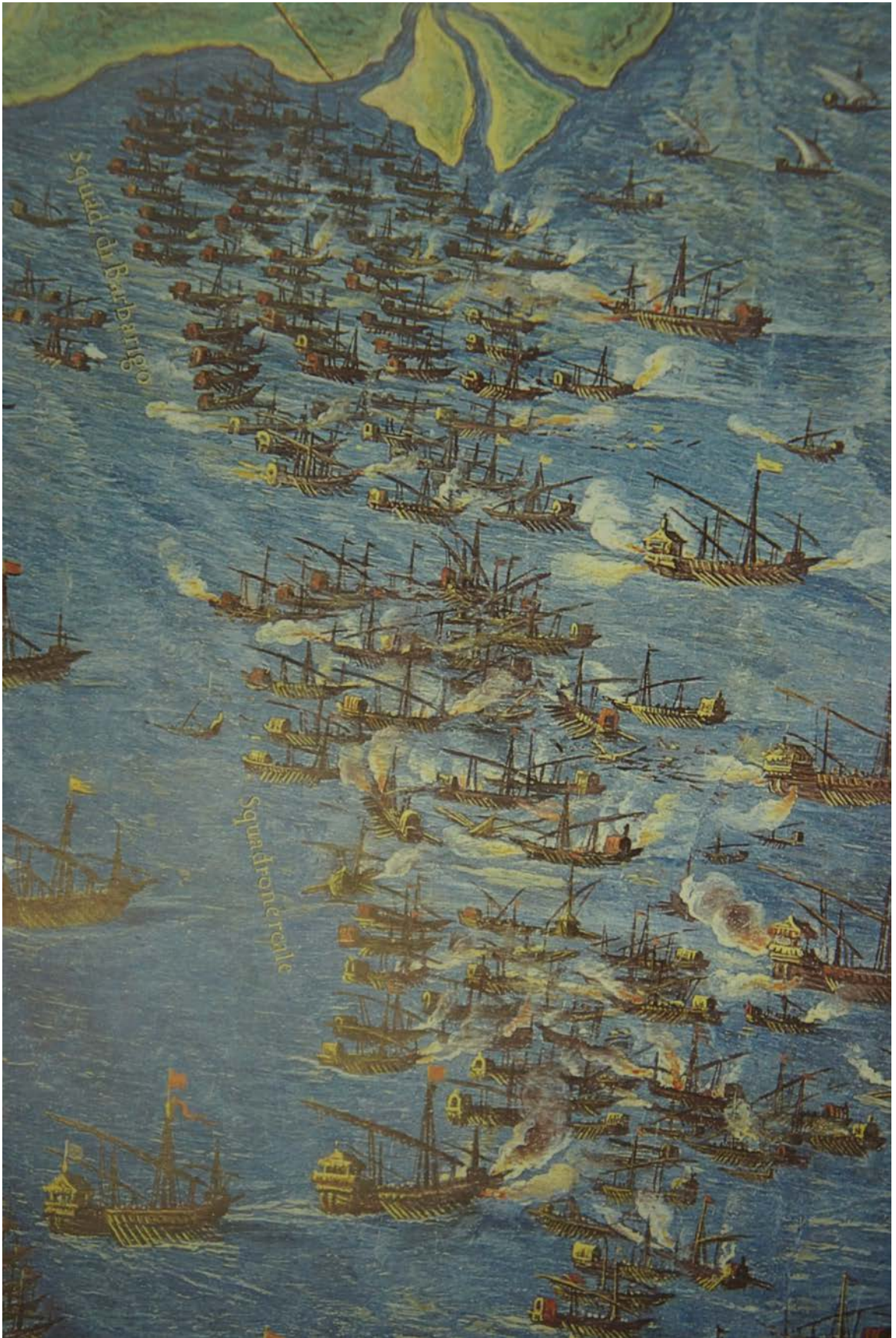


**Fig. 239** *Siège de Malte (été 1565) et Plan de La Valette*, présentés sur des feuilles en trompe-l'œil, détail de la carte de Malte, 1578-1581, fresque, Rome, palais du Vatican, galerie des Cartes géographiques

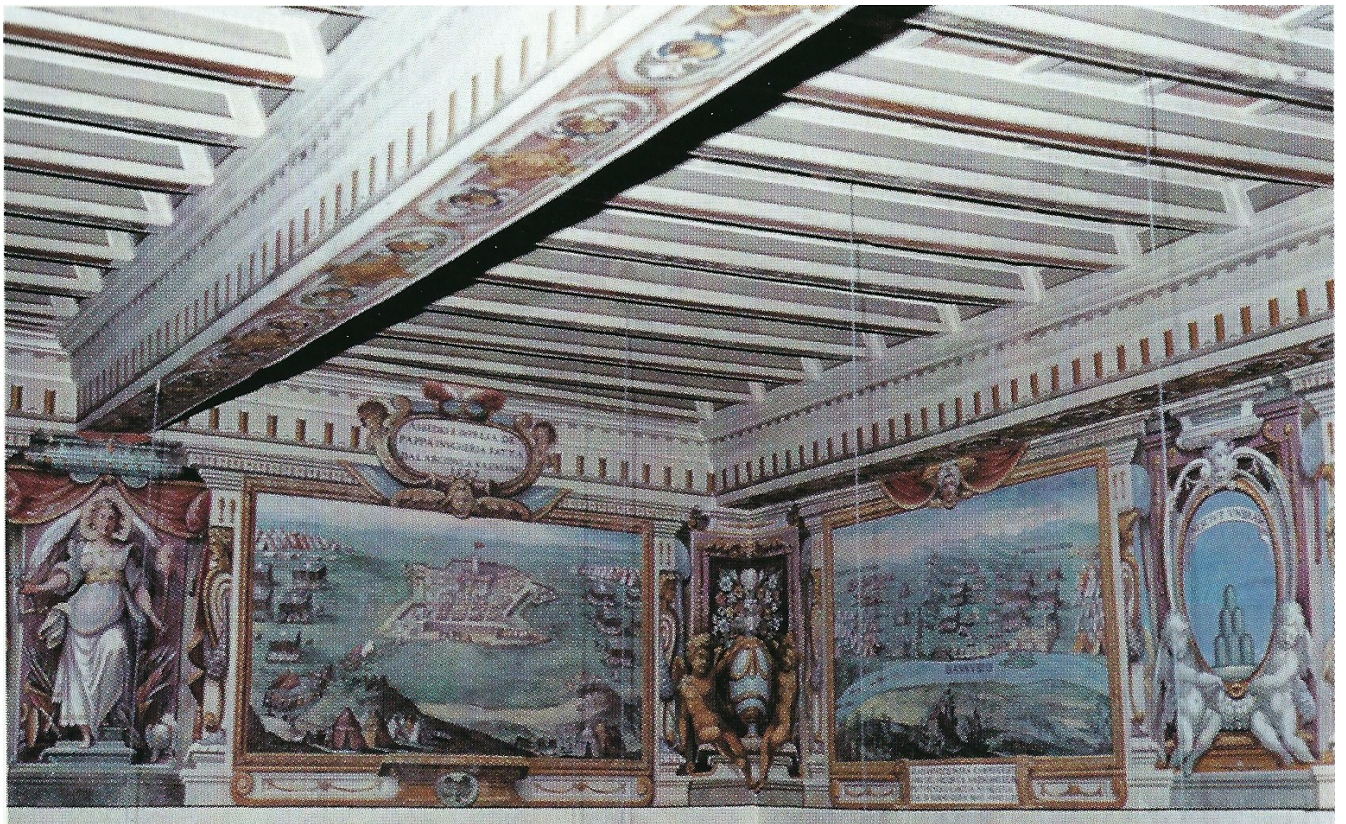


**Fig. 239a** *Siège de Malte (été 1565)*, détail de la carte de Malte, 1578-1581, fresque, Rome, palais du Vatican, galerie des Cartes géographiques





**Fig. 240a** *L'affrontement au centre et sur l'aile gauche, détail de la Bataille de Lépante (1571) dans la carte de l'île de Corfou, 1578-1581, fresque, Rome, palais du Vatican, galerie des Cartes géographiques*



**Fig. 241** Frise de scènes de bataille, v. 1630, Florence, Villa Arrivabene, salle du Ponant



**Fig. 242** Chiappino Vitelli fait traverser un bras de mer à son armée pour reprendre l'île de Zieriksee en Zélande (1575), vers 1630, fresque, Florence, villa Arrivabene, salle du Ponant



**Fig. 243** *La bataille de Gemblours en Flandres (1578)*, vers 1630, fresque, Florence, villa Arrivabene, salle du Ponant



**Fig. 244** *Le gel de la Meuse à Bois-le-Duc (1585)*, vers 1630, fresque, Florence, villa Arrivabene, salle du Ponant





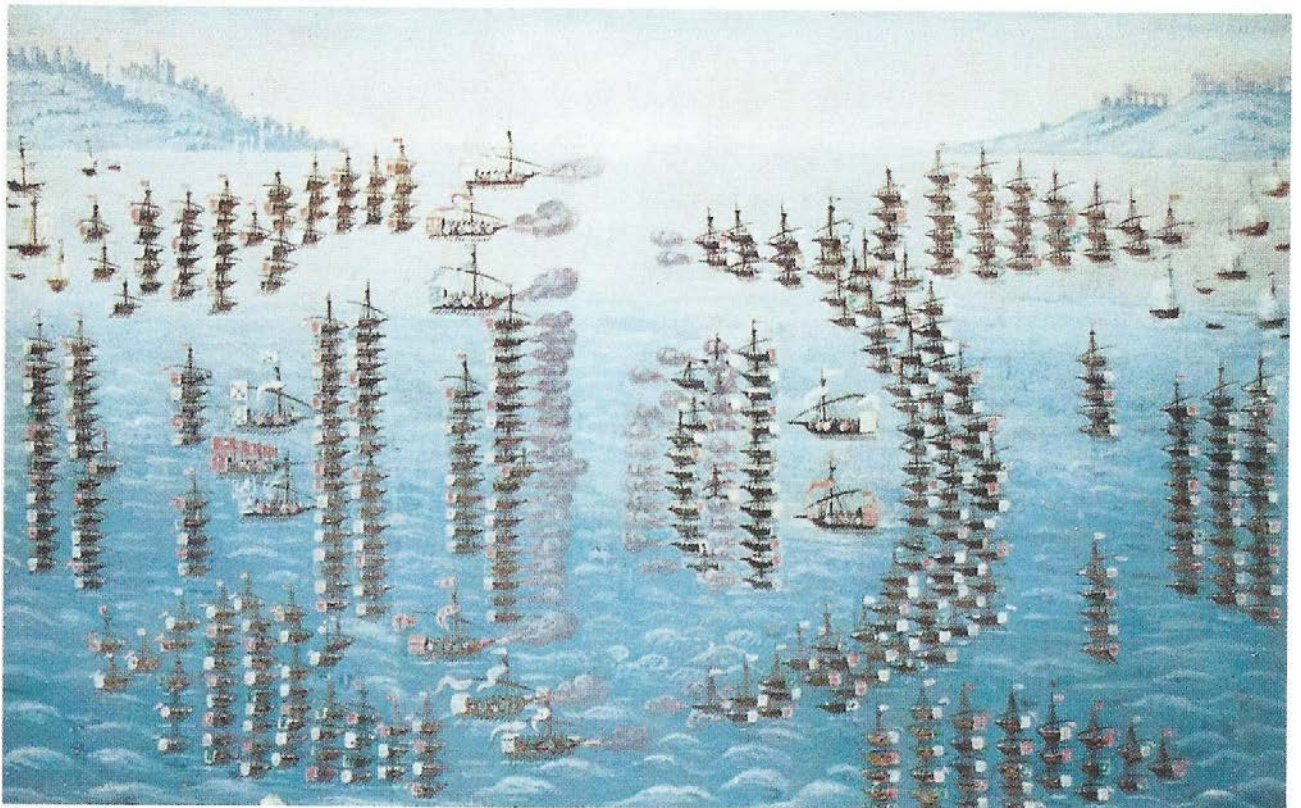
**Fig. 245** *Le siège de Malte (1565), vers 1630, fresque, Florence, Villa Arrivabene, salle du Levant*



**Fig. 246** *La fuite de l'armée turque quittant Malte (1565), vers 1630, fresque, Florence, Villa Arrivabene, salle du Levant*



**Fig. 247** *Plan de La Valette (1618)*, vers 1630, fresque, Florence, Villa Arrivabene, salle du Levant



**Fig. 248** *La bataille de Lépante (1571)*, vers 1630, Florence, Villa Arrivabene, salle du Levant



**Fig. 249** Giorgio Vasari, *La vue des flottes au matin du 7 octobre 1571*, 1572-1573, fresque, Rome, palais du Vatican, Sala Regia

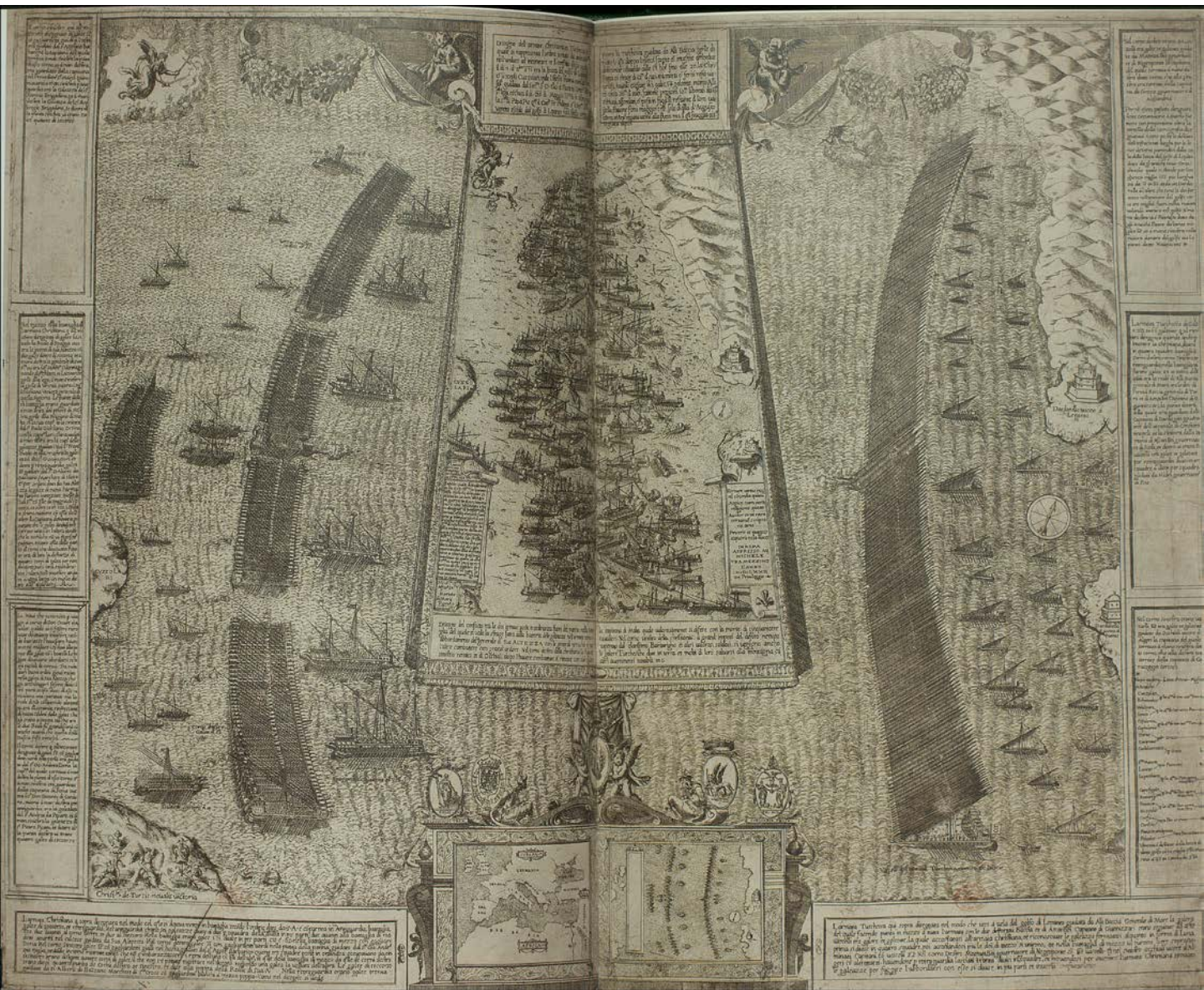


**Fig. 250** Giorgio Vasari, *La bataille de Lépante (7 octobre 1571)*, 1572, fresque, Rome, palais du Vatican, Sala Regia



**Fig. 251** Giorgio Vasari, *Le pape Pie V remettant l'étendard de la Ligue à Don Juan d'Autriche*, 1572, dessin préparatoire pour la 1<sup>e</sup> scène de la Sala Regia (non exécutée), Turin, Biblioteca Reale





**Fig. 253** Michele Tramezzino, *La bataille de Lépante (Disegno dell'armate, Chritistiana, et Turchesca, nel quale si rappresenta l'ordine tenuto da ambedue nell'andarsi ad incontratre et il conflotto istesso)*, 1572, gravure, Londres, British Library

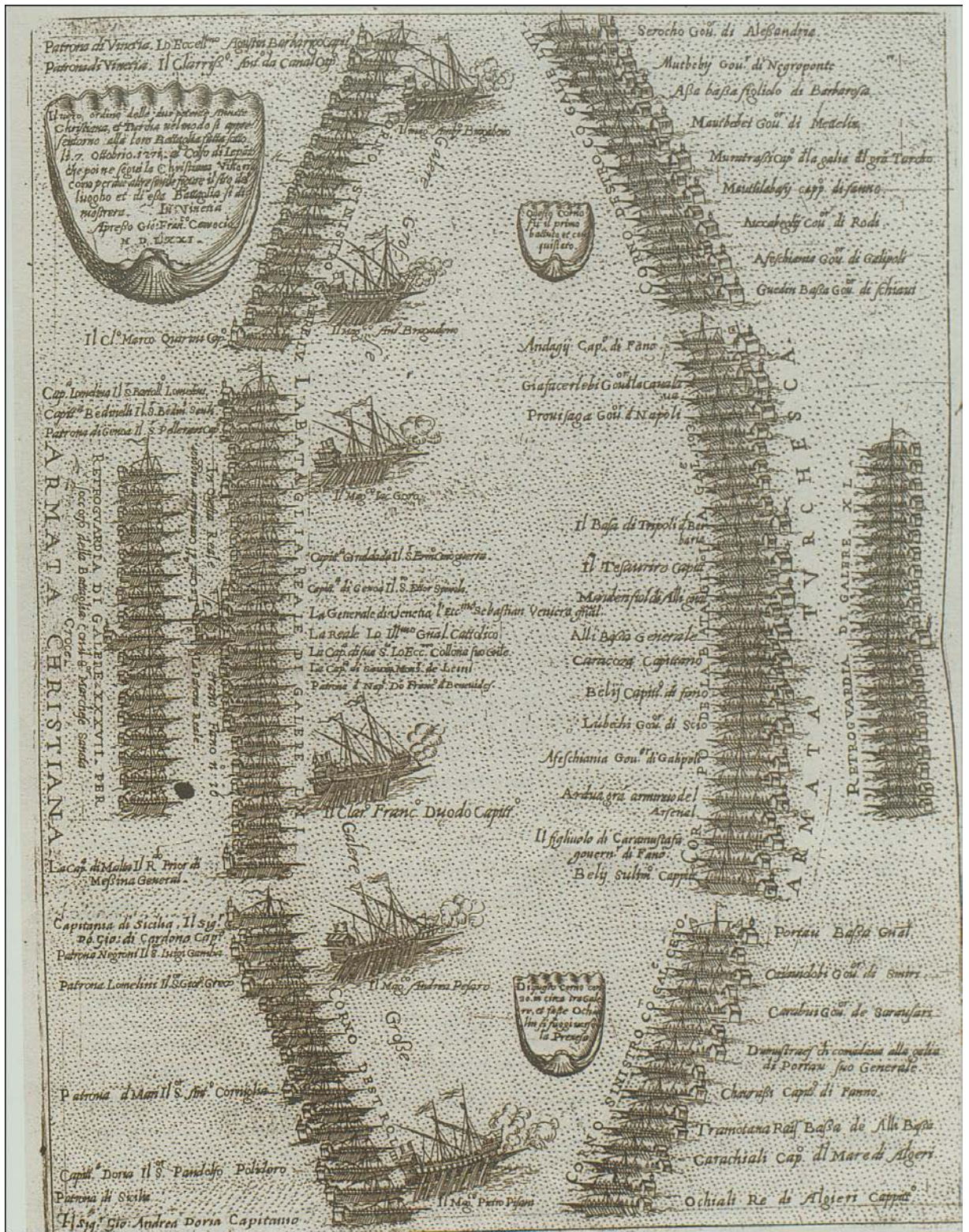


Fig. 254 Gioan Francesco Camocio, *L'ordre de bataille des flottes à Lépante*, gravure, dans les *Isole Famose* (Venise, 1572)







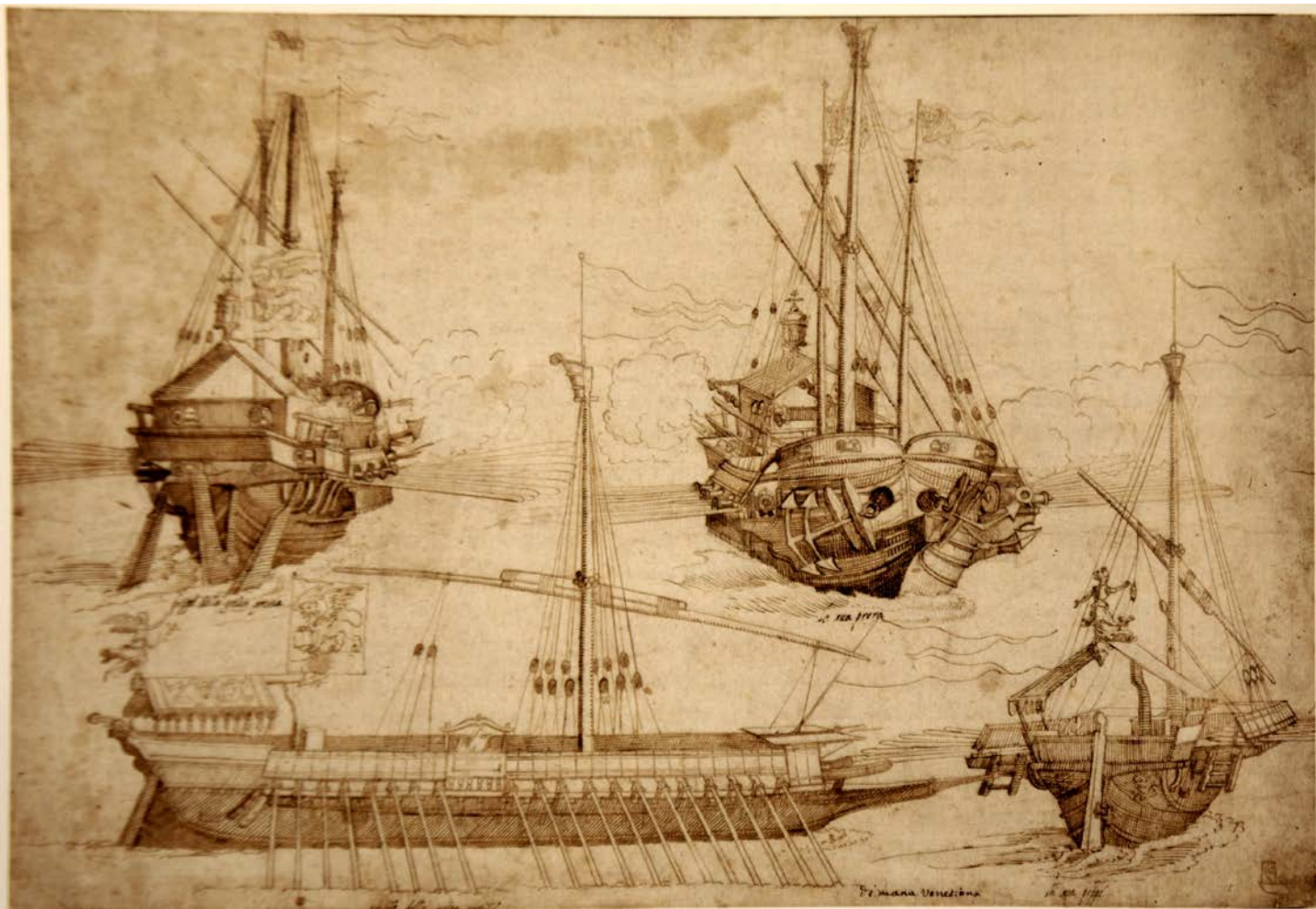
**Fig. 256** *La vue des flottes* de Giorgio Vasari et son encadrement architectural, Rome, palais du Vatican, Sala Regia



**Fig. 257** *La vue des flottes* de Giorgio Vasari, vue par en dessous, Rome, palais du Vatican, Sala Regia



**Fig. 258** Giorgio Vasari, *Les navires de la flotte chrétienne*, détail de la *Bataille de Lépante*, 1572, fresque, Rome, palais du Vatican, Sala Regia



**Fig. 259** Anonyme vénitien, *Études de galéasse et de galère*, 1572, USA, collection privée



**Fig. 260** Giorgio Vasari, *Une galéasse*, détail de *La vue des flottes au matin du 7 octobre 1571*, 1572-1573, fresque, Rome, palais du Vatican, Sala Regia



**Fig. 261** Giorgio Vasari, *Les navires chrétiens de l'aile gauche et la fuite d'Uluch Ali*, détail de la *Bataille de Lépante*, 1572, fresque, Rome, palais du Vatican, Sala Regia



**Fig. 262** Giorgio Vasari, *Les arquebusiers chrétiens*, détail de la *Bataille de Lépante*, 1572, fresque, Rome, palais du Vatican, Sala Regia

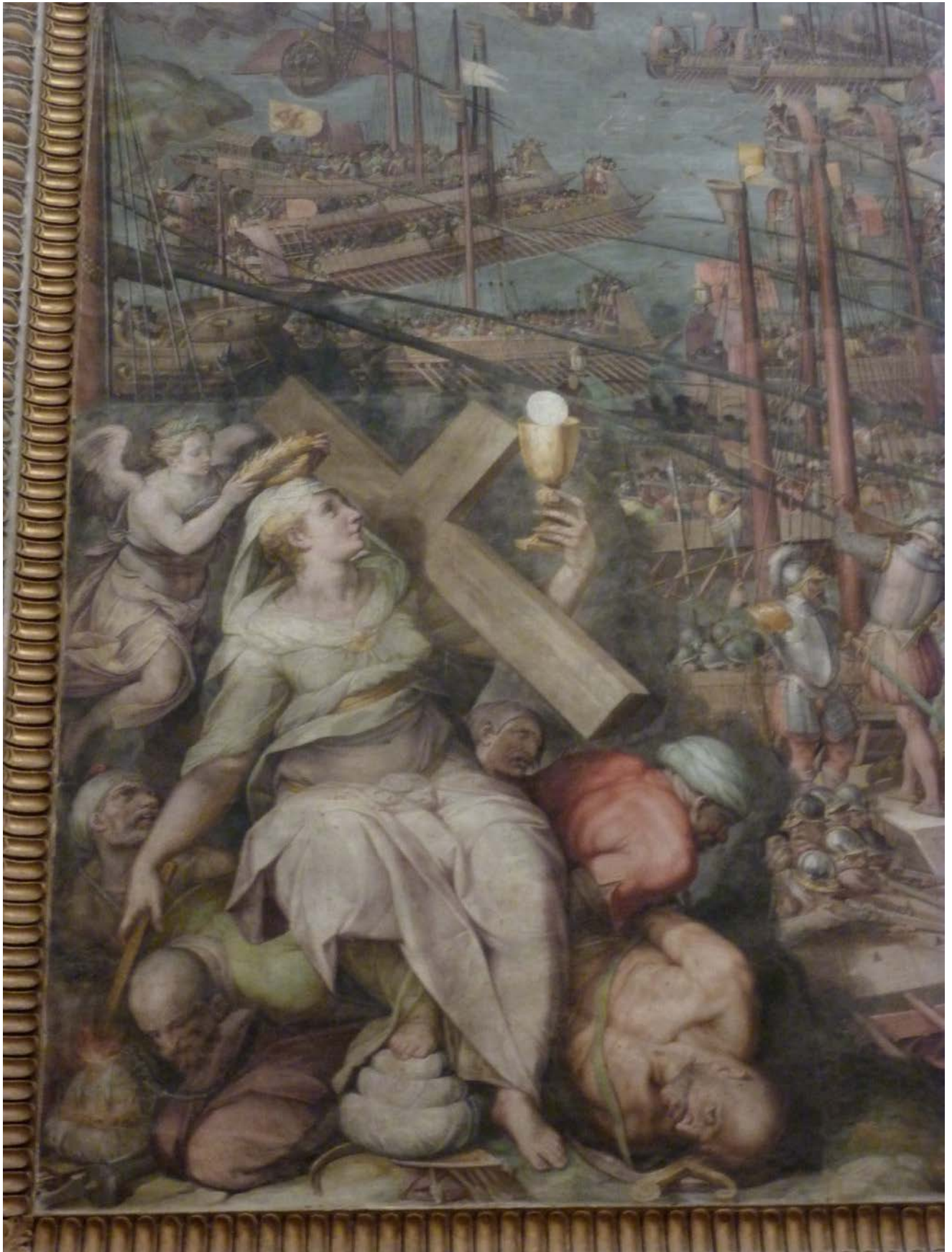


**Fig. 263** Giorgio Vasari, *Le combat au centre de l'ordre de bataille entre la galère de Don Juan et celle d'Ali Pacha* (au fond), détail de la *Bataille de Lépante*, 1572, fresque, Rome, palais du Vatican, Sala Regia





**Fig. 264** Giorgio Vasari, *Les Turcs*, détail de la *Bataille de Lépante*, 1572, fresque, Rome, palais du Vatican, Sala Regia



**Fig. 265** Giorgio Vasari, *Personnification de la Foi*, détail de la *Bataille de Lépante*, 1572, fresque, Rome, palais du Vatican, Sala Regia



**Fig. 266** Giorgio Vasari, *Le Christ et les saints patrons des puissances de la Ligue*, détail de la *Bataille de Lépante*, 1572, fresque, Rome, palais du Vatican, Sala Regia



**Fig. 267** Giorgio Vasari, *Le groupe des démons en fuite*, détail de la *Bataille de Lépante*, 1572, fresque, Rome, palais du Vatican, Sala Regia



Fig. 268 *La bataille de Lépante* de Giorgio Vasari, vue générale, 1572, Rome, palais du Vatican, Sala Regia



**Fig. 269** Véronèse, *Allégorie de la bataille de Lépante*, v. 1572, huile sur toile, 170 x 137 cm, Venise, Gallerie dell' Accademia



**Fig. 270** Giorgio Vasari, *Le soldat à la trombe à feu*, détail de la *Bataille de Lépante*, 1572, fresque, Rome, palais du Vatican, Sala Regia



**Fig. 271** Giorgio Vasari, *Le Turc tué par balle*, détail de la *Bataille de Lépante*, 1572, fresque, Rome, palais du Vatican, Sala Regia



**Fig. 272** Andrea Michieli dit Vicentino, *La bataille de Lépante*, 1595-1605, 14 m x 5 m, huile sur toile, Venise, palais des Doges, salle du Scrutin, paroi est



**Fig. 273** Attribué à Tintoret (?), *La bataille de Lépante*,  
huile sur toile, 1,8 x 3,20 m, vente Collection Robert de Balkany. Sotheby's 2016, Paris





**Fig. 274** Andrea Vicentino, *Les portraits des chefs chrétiens*,  
détail de *La bataille de Lépante*, Venise, palais des Doges, salle du Scrutin



**Fig. 275** Andrea Vicentino, *Ali Pacha*,  
détail de *La bataille de Lépante*, Venise, palais des Doges, salle du Scrutin

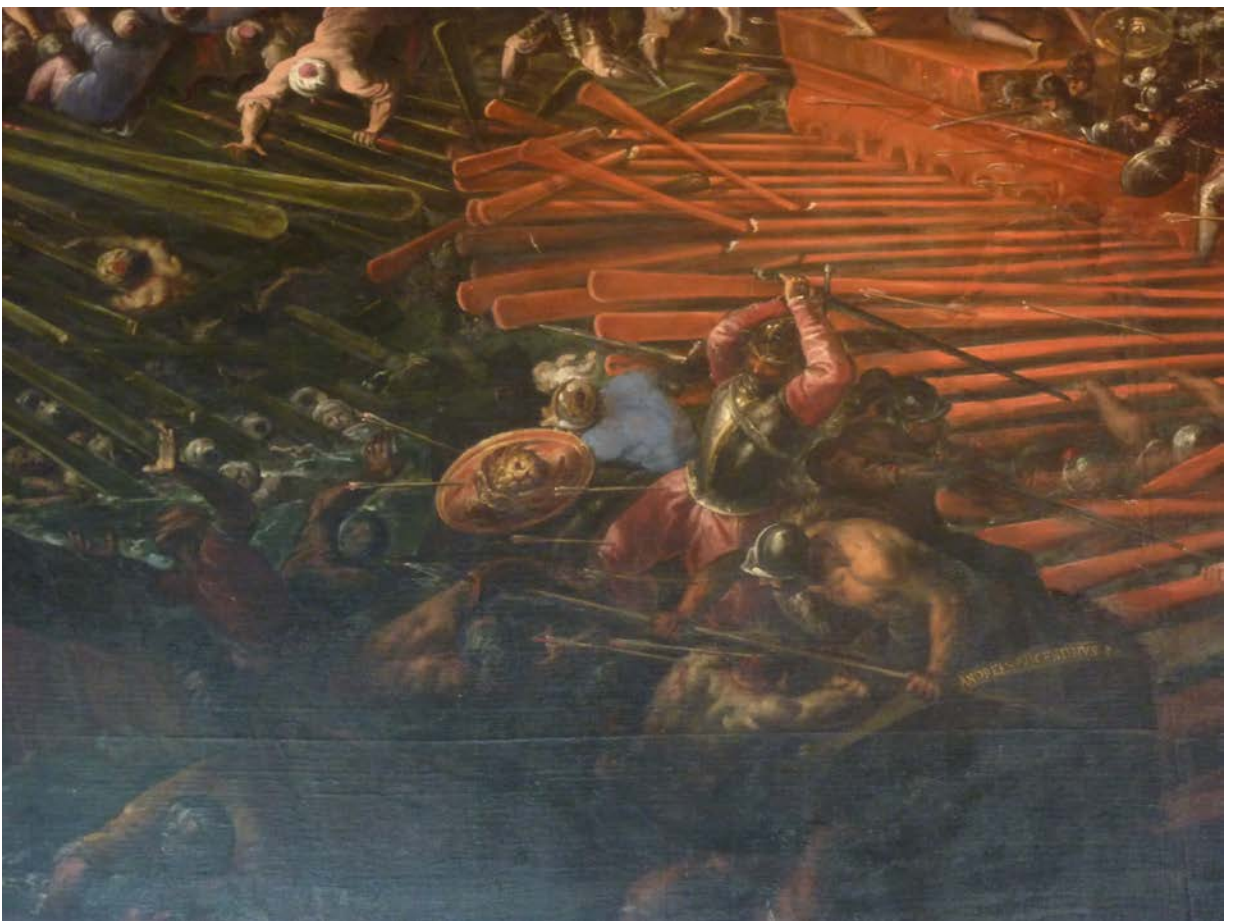


**Fig. 276 et Fig. 277** Andrea Vicentino, *Les équipages au combat*, détails de *La bataille de Lépante*, Venise, palais des Doges, salle du Scrutin





**Fig. 278** Andrea Vicentino, *Autoportrait du peintre* (à gauche),  
détail de *La bataille de Lépante*, Venise, palais des Doges, salle du Scrutin



**Fig. 279** Andrea Vicentino, *Signature du peintre sur une embarcation du premier plan*,  
détail de *La bataille de Lépante*, Venise, palais des Doges, salle du Scrutin



**Fig. 280** Andrea Vicentino, *Le combat sur l'aile gauche dirigée par Agostino Barbarigo, entouré des galères d'Antonio da Canal, de Marco Querini, de Marco Cicogna et des deux galéasses dirigées par les Bragadin*, détail de *La bataille de Lépante*, Venise, palais des Doges, salle du Scrutin

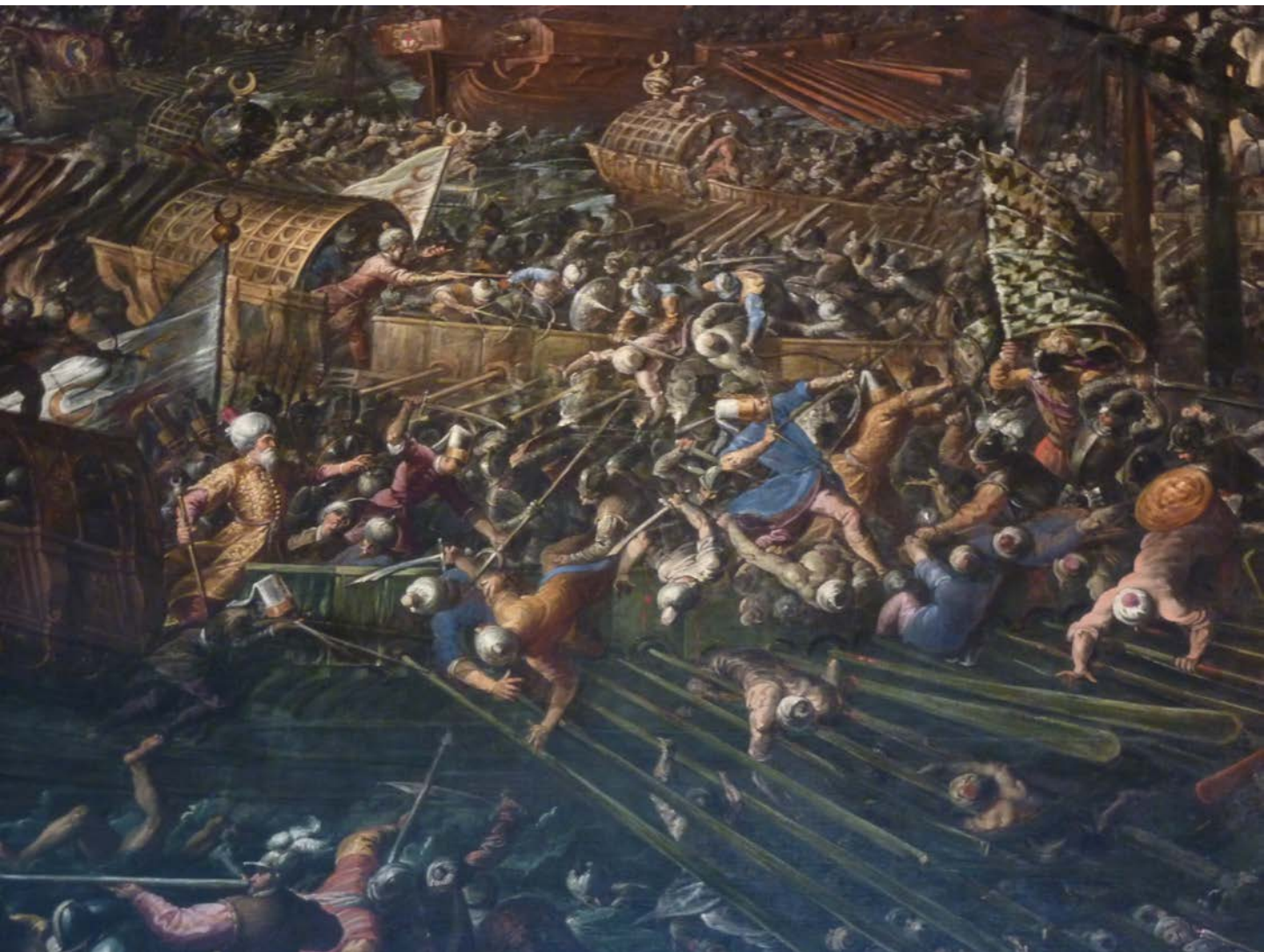


**Fig. 281** Andrea Vicentino, *Le combat sur l'aile droite : la fuite d'Uluch Ali, la galéasse de Pietro Pisani* (arrière-plan) ; *Derrière la galère de Don Juan, celle de Caterino Malipiero* (premier plan), détail de *La bataille de Lépante*, Venise, palais des Doges, salle du Scrutin



**Fig. 282 et Fig. 283** Andrea Vicentino, *Les galéasses vénitiennes* : en haut, *La galéasse de Francesco Duodo au centre de l'ordre de bataille*, en bas, *Une galéasse des Bragadin sur l'aile gauche*, détails de *La bataille de Lépante*, Venise, palais des Doges, salle du Scrutin





**Fig. 284** Andrea Vicentino, *L'assaut décisif de la galère d'Ali Pacha : les Chrétiens et leur porte-étendard passent au-delà du mât principal de la Sultana*, détail de *La bataille de Lépante*, Venise, palais des Doges, salle du Scrutin



**Fig. 285** Andrea Vicentino, *Les galères d'Andrea da Pesaro* (au fond) et de *Giovanni Zen* (à droite), au premier plan, *Don Juan d'Autriche sur la galère capitane de la flotte chrétienne* et à sa droite, *Luis de Requesens*, détail de *La bataille de Lépante*, Venise, palais des Doges, salle du Scrutin





**Fig. 286** Andrea Vicentino, *Agostino Barbarigo sur sa galère (entouré des galères d'Antonio da Canal et de Marco Querini)*, détail de *La bataille de Lépante*, Venise, palais des Doges, salle du Scrutin



**Fig. 287** Andrea Vicentino, *Sebastiano Venier sur sa galère*, détail de *La bataille de Lépante*, Venise, palais des Doges, salle du Scrutin



**Fig. 288** Andrea Vicentino, *Le sacrifice de la galère de Benedetto Soranzo*, détail de *La bataille de Lépante*, Venise, palais des Doges, salle du Scrutin



**Fig. 289** Andrea Vicentino, *Les Turcs pris au piège sous les rames des galères*, détail de *La bataille de Lépante*, Venise, palais des Doges, salle du Scrutin



**Fig. 290** Andrea Vicentino, *Le choc entre la galère de Venier et celle d'Ali Pacha*, détail de *La bataille de Lépante*, Venise, palais des Doges, salle du Scrutin



**Fig. 291** Andrea Vicentino, *Le duel entre un arquebusier chrétien et deux archers turcs dont un Roncassi*, détail de *La bataille de Lépante*, Venise, palais des Doges, salle du Scrutin



**Fig. 291a** Cesare Vecellio, *Le Roncassi, soldat d'élite turc*, dans *Degli abiti antichi e moderni*, Venise, 1590



**Fig. 292** Andrea Vicentino, *La mer roulant les cadavres*,  
détail de *La bataille de Lépante*, Venise, palais des Doges, salle du Scrutin



**Fig. 293** Fabrizio Castello, *Le siège de Saint-Quentin (1557)*, 1<sup>e</sup> scène de la paroi de la guerre de Picardie, Monasterio San Lorenzo del Escorial, galerie des batailles



**Fig. 294** Fabrizio Castello, *La prise de Saint-Quentin (1557)*, 3<sup>e</sup> scène de la paroi de la guerre de Picardie, Monasterio San Lorenzo del Escorial, galerie des batailles



**Fig. 295** Giovanni Stradano, *L'Académie des Arts* (*Allégorie de l'Académie de Saint-Luc*), 1578, plume, encre et lavis bruns, rehauts de blanc, 437 x 298 cm, Londres, British Library, inv. 5214-2



A R M A



*Jos Stralano figuravit Jos Sadeler Julpit et excudit.*

*Nec minus armorum studio, bellicae labore,  
Et clara Princeps Palladis arte micet.*

*Tum, si quando hostes patrias auertere praeas  
Requatas ueniant et populare domos.*

*Obusa signa ferat, tractetur milite finis:  
Crebra ruant tela, et plumbae grando cadit.*

**Fig. 296** Giovanni Stradano, *Les Armes (Arma)*, série du *Schema seu speculum principium*, 1594, gravure, 222 x 283 cm, Paris, Bibliothèque Nationale



**Fig. 297** Giuseppe Cesari, dit le Cavalier d'Arpin, *La bataille de Tullus Hostilius contre les Véliens et les Fidénates*, 1595-1600, fresque, 6,75 x 10,5 m, Rome, palais des Conservateurs, salle des Horaces et des Curiaces

## Résumé

« Composizioni delle guerre e battaglie » : enquête sur la scène de bataille dans la peinture italienne du XVI<sup>e</sup> siècle.

La thèse étudie les enjeux politiques et artistiques de la scène de bataille dans la peinture monumentale au XVI<sup>e</sup> siècle en Italie, selon une perspective comparée. Après 1500, plusieurs commandes majeures donnent une monumentalité nouvelle à la bataille dans l'iconographie politique.

Dans le contexte d'urgence des guerres d'Italie, la peinture de l'histoire est investie de l'espoir d'une efficacité politique, à laquelle l'évolution mimétique et expressive dans laquelle est engagée la peinture italienne peut répondre. Les batailles de Léonard de Vinci, Michel-Ange puis celles de Raphaël et Titien deviennent des exemples paradigmatiques, qui marquent les prémices de la scène de bataille comme forme politico-artistique.

Les compositions ponctuelles du début du XVI<sup>e</sup> siècle laissent place dans la seconde moitié du siècle à une extension du thème militaire dans les décors palatiaux. Dans les cycles dynastiques, la corrélation entre la généalogie et l'histoire conduit à associer étroitement le récit de l'événement à l'action du personnage ; les dispositifs d'héroïsation individuelle coexistent alors avec les procédés d'historicisation de l'épisode. Dans les décors d'État, à Florence et à Venise, la multiplication des batailles affiche la puissance militaire comme fondement de la souveraineté de l'État moderne.

Pour la représentation monumentale de la bataille de Lépante, l'actualité de l'événement impose une exigence de documentation poussée. Les peintres introduisent un dialogue avec les formes descriptives ou schématiques de représentation de la guerre.

**Mots clés :** peinture d'histoire, guerre, histoire culturelle, Renaissance, iconographie politique, théorie de l'art

## Abstract

« Composizioni delle guerre e battaglie »: An Enquiry on Battle Scenes in 16th-century Italian Painting

This thesis focuses on the political and artistic dimensions of battle scenes in 16th-century Italian monumental painting in a comparative methodology. Starting from 1500, a series of major orders imbued battle scenes with a new monumental dimension within political iconography.

In the urgency of the context of the Italian Wars, the depiction of past events was invested with the hope of real political efficacy, to which the mimetic and expressive evolution of Italian painting was now able to respond. Leonardo's and Michelangelo's battle scenes, and later Raphael's and Titian's, acquired paradigmatic status, and paved the way for the establishment of the battle scene as a political-aesthetical form. Sporadic compositions of the beginning of the 16th century were followed, during the second half of that century, by an extension of military themes in palace decoration. In dynastic painting cycles, the correlation between genealogy and history led the artist to closely associate the depiction of the event to the actions of the character, so that devices of individual glorification coexisted with devices historicizing the episode. In state ornamentation, in Florence and Venice, the multiplication of battle scenes showcased military might as the basis for the sovereignty of the modern State.

For the battle of Lepanto, the immediacy of the event demanded from the historical depiction of the unfolding of the event an advanced documentary quality. The artists had to develop new experiments, sometimes in dialogue with more descriptive or schematic depictions of warfare.

**Keywords:** history painting, war, cultural history, Renaissance, political iconography, art theory