



Le prince miroir : métaphore optique du corps politique

LE MIROIR EXEMPLAIRE

Le 5 mai 2009, la Conférence Épiscopale Italienne (CEI), par un éditorial de son journal *l'Avvenire*¹, dénonçait pour la première fois ouvertement les conséquences politiques de la conduite immorale du président du Conseil italien Silvio Berlusconi. Les relations de l'homme de pouvoir avec de très jeunes femmes, parfois mineures, monnayées par des perspectives de carrière télévisuelle ou même politique, venaient juste d'éclater au grand jour dans la presse nationale, poussant son épouse à demander publiquement le divorce et l'Église à sortir de sa réserve. L'article fit grand bruit, notamment parce que dans sa conclusion, il appelait de ses vœux la figure « d'un presidente che con sobrietà sappia essere specchio – meno deforme – all'anima del Paese » (d'un président qui sache avec sobriété servir de miroir – le moins difforme – à l'âme du pays). Immédiatement reprise par toute

la presse, cette définition de l'homme d'État idéal retentissait comme une admonition à peine voilée de la part de l'épiscopat italien et déclencha une guerre médiatique qui contraignit Dino Boffo, directeur de l'*Avvenire*, à donner sa démission six mois plus tard, après avoir essuyé une violente campagne de diffamation menée par les journaux appartenant à Berlusconi².

Specchio all'anima del Paese – cette formule un peu désuète, tant commentée, tant critiquée, fut en fait l'objet d'une remarquable méprise, comme en témoigne sa mise à jour sans détour en *specchio dell'anima del Paese* – miroir de l'âme du pays. C'est sous cette forme plus moderne qu'elle fut mentionnée dans nombre de journaux télévisés et de sites internet, et c'est en tout cas dans cette acception qu'elle fut largement interprétée, dans les réactions à vif des internautes comme dans les analyses plus approfondies des blogs d'information politique. L'actualisation de la citation opérait en effet une simplification sémantique qui allait ouvrir la porte à bien des contresens, en faisant dire à l'épiscopat italien qu'un chef d'État devait refléter de la façon la moins difforme possible l'âme du pays, c'est-à-dire en offrant une image fidèle. Cette compréhension limitée du miroir comme instrument optique entraîna une pluie de commentaires sur les correspondances spéculaires entre Berlusconi et cette Italie aux vertus toutes présumées, allant du prosaïque « donc dans un pays de voleurs il convient d'avoir un président voleur ? » –, jusqu'aux réflexions plus articulées sur la déliquescence de la société italienne parfaitement reflétée par son président du conseil. Le paradoxe fut poussé si loin que certains blogueurs en vinrent même à reprocher à l'*Avvenire* d'avoir fait un contresens en exhortant Berlusconi à devenir le miroir de la nation, le problème étant que celui-ci l'était déjà : pour le bien de l'Italie, il fallait au contraire souhaiter l'avènement « d'une classe politique qui ne reflète pas le pays mais qui soit meilleure que le pays³ ».

Cette méprise sur le référent du miroir, d'autant plus sidérante qu'elle apparaît généralisée, est symptomatique des dérives populistes de la démocratie en ce début de XXI^e siècle. À force de nivellement par le bas de la figure des représentants politiques, l'idée même que ceux-ci puissent par leurs qualités servir de miroir à la nation, en exprimant ce qu'elle a de meilleur pour l'entraîner dans un cercle vertueux, est apparemment devenue difficile à concevoir. Or c'est bien dans l'ancien sens figuré de modèle, de ce qui renvoie une image idéale, que le terme de miroir est employé dans l'éditorial de l'*Avvenire* : signe des temps, l'absolu de perfection de l'homme d'État exemplaire est ici désigné comme un horizon inatteignable, dont on se contenterait plus modestement que soit approché un degré de "moindre difformité".

LE PRINCE MIROIR

Sous la plume de son éditorialiste, l'épiscopat italien, par son langage érudit largement inaccessible à l'Italie d'aujourd'hui, fait resurgir la vieille métaphore politique du prince miroir. Celle-ci puise ses sources dans les théories politiques de l'Antiquité chrétienne qui appuient leur définition du prince idéal sur un double système de reflet entre la perfection divine et l'humanité imparfaite : le souverain se mire dans le divin et en réfléchit l'éclat aux hommes. Les auteurs chrétiens reprennent ici à Platon l'idéal du roi-philosophe, dont le gouvernement est légitimé par des qualités et une connaissance hors du commun, qui le rendent apte à discerner parmi les archétypes transcendants des Idées le modèle vertueux garantissant le bien commun

de la cité⁴. Tout en demeurant paré des vertus morales et des compétences intellectuelles de son modèle platonicien, le roi-philosophe des chrétiens est désormais l' élu de Dieu et son modèle est de l'ordre de la perfection divine. Ainsi pour Eusèbe, dans son *Éloge à Constantin*, le vrai roi, unique en ce qu' il est cher à Dieu, est celui qui par la maîtrise des passions humaines sait élever son action à la hauteur du titre qu' il porte, celui « qui se fait à l' image de l' idée archétypale du grand roi et qui, grâce aux rayons des vertus qu' elle produit, y forme sa pensée comme dans un miroir⁵ ». Tel le miroir de Socrate⁶, l' éclat du modèle divin permet au souverain de se connaître lui-même, de discerner ses défauts pour les corriger, de vaincre ses propres vices afin de faire resplendir les vertus nécessaires au bon gouvernement, jusqu' à ce que son image corresponde à celle du miroir, qu' il soit lui-même à l' image de la perfection divine. Intermédiaire entre Dieu et les hommes, par le privilège d' avoir pu conformer son image au miroir divin, le prince chrétien en révèle l' éclat à ses sujets, privés de cette vision directe ; à un moindre degré il devient à son tour miroir, un modèle de vertu édifiant pour son peuple. La scolastique fera siennes ces notions, par sa conception du reflet dans le miroir comme une vision de la perfection divine d' une intensité lumineuse réduite, permettant de contempler sa forme la plus pure, autrement insoutenable au regard sensible, d' en approcher la connaissance, autrement inaccessible à l' expérience de la vie humaine. Instrument de connaissance, le miroir l' est parce qu' il montre l' *intentio* des formes, les délivrant de la matière⁷. C' est de cette acception de modèle en tant que révélateur d' une idée supérieure, que prendra son titre à partir du XII^e siècle la production littéraire de grande fortune des *Specula principis* : miroirs de connaissance où le prince peut observer l' image exemplaire du bon gouvernement pour s' en servir de guide⁸.

Dans la lignée de cette riche tradition s' inscrit la subtile admonition lancée par l' épiscopat italien contre la grave dégradation de l' image du pouvoir politique. *Specchio all' anima del Paese* – le président idéal doit savoir être le miroir de l' âme du pays, non pas en reflétant à l' identique sa forme “réelle”, mais en révélant par ses actions exemplaires l' idée de sa perfection, en la rendant perceptible à ses compatriotes, de façon à devenir lui-même un modèle vertueux pour la nation.

L'ÉCLAT DE L'ARMURE

Au début des années 1530, Giorgio Vasari donna une interprétation figurative de la métaphore du prince miroir, dans le portrait d' un souverain qui n' était guère davantage renommé pour sa vertu, le duc de Florence Alessandro de' Medici (fig. 1)⁹. Bâtard de Lorenzo duc d' Urbin, si ce n' est de son cousin le pape Clément VII, et d' une servante de condition très modeste, peut-être même une esclave¹⁰, son gouvernement avait été instauré en 1531-1532 sur les cendres de la république florentine, par la force des armées de l' empereur Charles Quint, et il fut inauguré par une épuration sanglante, et d' une envergure sans précédent, des opposants des Médicis¹¹. Ses détracteurs ne manquèrent pas de l' accuser de tyrannie, et Lorenzino de' Medici qui l' assassina en 1537, justifia son acte comme un tyrannicide¹². Mais le jeune Vasari était alors dans une logique de carrière toute courtisane, il souhaitait « plaire à Alexandre de Médicis non moins qu' [Apelle] à Alexandre le Grand¹³ », lui présenter un portrait excellent afin de gagner durablement ses faveurs, comme cela advint effectivement. Il allait d' ailleurs pleurer



Fig. 1 > Giorgio Vasari, Portrait du duc Alexandre de Médicis, ca. 1534, huile sur bois, 157 x 114 cm. Florence, Galleria degli Uffizi.

amèrement à la mort du prince sa mauvaise fortune qui le privait du jour au lendemain de l'assurance d'un mécénat prestigieux¹⁴.

L'écart entre la métaphore vertueuse du miroir et le gouvernement trouble du duc ne relève toutefois pas uniquement de la flatterie : dans les arts figuratifs comme dans les lettres, il était attendu que la représentation du prince s'inscrive dans le registre de l'éloge courtisan, se situe dans le juste milieu entre la vérité trop crue et l'adulation éhontée¹⁵. Le portrait devait certes ressembler à son modèle, mais cette ressemblance était conçue à un double niveau : une ressemblance à l'individu particulier, par la description attentive des traits distinctifs de sa physionomie, ainsi qu'une ressemblance au personnage social, par l'expression des vertus convenant à sa dignité. Ainsi que l'écrivait Giovan Paolo Lomazzo en 1584, tout empereur, roi ou prince, devait avoir de la majesté et un air conforme à son rang, afin d'exprimer la noblesse et la *gravitas*, même si celles-ci faisaient défaut à sa nature. Il convenait dès lors au peintre de dissimuler les imperfections de la nature dans le portrait, tout en prenant garde de ne pas trahir la ressemblance, de façon à faire « resplendir » les qualités souveraines¹⁶. Le portrait était en

fait à double titre comparable à un miroir du prince, parce qu'il était censé réfléchir la figure naturelle du souverain avec la même exactitude que l'instrument optique, mais aussi révéler en sa personne l'idée archétypale du prince. Le concept est figuré par une taille-douce de Giulio Bonasone illustrant l'un des « symboles » d'Achille Bocchi, « Virtus virtutem fingere sola potest¹⁷ » (fig. 2) : la personnification de la Vertu en train de peindre dans son atelier, sur un chevalet, le portrait de la Vertu sous les traits de François I^{er}, en travaillant non pas d'après le modèle naturel mais d'après l'image de sa personne qu'elle perçoit dans son esprit. Le graveur représente cette vision sous la forme d'une apparition du buste du souverain armé et couronné, qui surgit au milieu de nuages tel l'astre solaire, rayonnant de l'éclat de ses vertus royales, ainsi que le souligne le halo de lumière auréolant sa tête. Si le portrait devait ressembler au prince, dans l'individualité de sa nature et l'idéal de sa fonction, le prince devait également ressembler à son portrait, en se conformant au modèle qu'il lui désignait, ainsi qu'avertissait Socrate en critiquant ceux qui, malgré les efforts des sculpteurs pour créer des statues ressemblantes, se désintéressaient de « rester semblables à leur statue¹⁸ ».

Pour plaire à son prince et le convaincre de son talent, Vasari voulut faire un portrait hors du commun, tant par l'érudition de son iconographie, qu'il s'appliqua à détailler dans une lettre célèbre¹⁹, que par le format et par la typologie : Alessandro de' Medici est représenté assis et en armure, dans un panneau de grandes dimensions (157 x 114 cm) encadrant l'ensemble de sa figure à l'échelle naturelle. Ces dimensions imposantes étaient encore peu courantes dans le portrait de chevalet à l'époque, tandis que l'association entre la position assise et le vêtement militaire était pratiquement sans précédent²⁰, et elle allait d'ailleurs le demeurer puisque la figure en pied devait bientôt s'imposer dans le portrait d'apparat du prince en armure. L'originalité du tableau de Vasari réside en fait dans sa citation explicite d'un modèle d'excellence non pas pictural mais sculptural, le *Bastoniere*, la statue funéraire supposée de Giuliano de' Medici que Michel-Ange venait d'achever pour la nouvelle chapelle de la famille dans la Sagrestia Nuova de l'église florentine de San Lorenzo (fig. 6). Grâce à la médiation de son protecteur Ottaviano de' Medici, membre d'une branche secondaire de l'illustre maison, Vasari avait pu profiter d'une absence de Buonarroti pour accéder à la chapelle, et étudier ainsi de près ce marbre déjà renommé avant même qu'il ne fût hissé dans sa niche, alors qu'il était encore au sol²¹. Par cette illustre référence statuaire, dont il reprenait littéralement la position, Vasari faisait de son portrait un monument pictural, un monument qui commémorait la restauration du pouvoir des Médicis sur Florence en célébrant l'obtention du titre ducal florentin. Cette dimension mémorielle explique peut-être le choix du profil, désormais inhabituel à cette date dans les portraits de personnages vivants, et d'autant plus de souverains régnants. D'ailleurs, l'étonnant tripode de marbre veiné qui sert au prince de siège n'est pas sans analogie avec le socle des statues, de même que les hermès prisonniers sculptés sur les pieds qui en soutiennent l'assise, évoquent les figures de captifs qui se développeront tout au long du XVI^e siècle aux angles des piédestaux des monuments princiers. Le portrait d'Alessandro de' Medici par Vasari était ainsi une formulation précoce de ce que les traités sur la statuaire auraient défini au siècle suivant comme un « monument partie honoraire & partie infamant²² », célébrant le souverain triomphant tout en humiliant la province ou la ville rebelle réintégrée dans le giron de l'autorité légitime, en l'occurrence Florence dont la vue apparaît à l'arrière-plan du tableau.



Fig. 2 > Giulio Bonasone, La Virtus peignant la vertu royale sous les traits de François I^{er}, taille-douce, 19,9 x 15 cm, dans Achille Bocchi, *Symbolicarum quaestionum de universo genere*, Bologne, 1574.

En se mesurant au modèle de l'œuvre de Michel-Ange, Vasari inscrivait inévitablement son tableau dans le débat du *paragone* entre la peinture et la sculpture, un sujet sur lequel il allait être amené plus tard à se prononcer par écrit à plusieurs reprises, en premier lieu dans le cadre de l'enquête sur la primauté des arts menée par Benedetto Varchi auprès des peintres et sculpteurs toscans en 1547²³. Il aurait alors défendu la suprématie de la peinture en s'appuyant sur le pouvoir d'illusion que lui conférait le coloris, et parmi les nombreux exemples apportés sur ce point, il devait notamment citer la capacité que la peinture avait de rendre « l'éclat des armes et les réverbérations des figures en elles » (« lo abbagliamento delle armi et i rinverberi delle figure in esse »), et qui demeurerait à jamais inaccessible à la sculpture²⁴. Or, l'élément-clé autour duquel se jouait la confrontation entre le portrait d'Alessandro de' Medici et son modèle statuaire était justement l'armure : Buonarroti avait attribué au *Bastoniere* une cuirasse *all'antica*, qui épousait par son relief anatomique le corps du prince et laissait ses membres dénudés ; Vasari couvrit entièrement Alessandro, à l'exception de la tête et des mains, d'une armure moderne en acier bruni. Le jeune peintre apporta un soin particulier à la représentation de cette armure et, une trentaine d'années plus tard, dans son autobiographie, il se souvenait encore de l'effort que lui avait demandé le rendu de l'éclat : sa peinture lui avait semblé désespérément terne, jusqu'à ce que son aîné Pontormo ne lui conseillât de reconsidérer son tableau en l'éloignant des véritables armes, « car bien que la céruse soit la couleur la plus ardente (*più fiero colore*) qu'utilise l'art, le fer demeure néanmoins plus ardent et luisant (*più fiero e lustrante*)²⁵ ». L'éclat de l'armure, étudié avec acharnement d'après modèle dans l'atelier, revêtait aux yeux de Vasari un enjeu majeur, car ce tour de force pictural lui aurait permis de revendiquer la parfaite maîtrise de son art, tant dans la pratique manuelle que dans sa conception intellectuelle. Le pinceau conférait au prince le lustre que la sculpture ne pouvait lui offrir, tout en transformant son corps en miroir :

les armes qu'il porte, blanches et luisantes (*bianche, lustranti*), sont telles que devrait être le miroir du prince (*lo specchio del principe*), de sorte que ses peuples puissent se réfléchir dans les actions de sa vie (*che i suoi popoli potessino specchiarsi in lui nelle attioni della vita*).²⁶

L'artiste expliquait en ces termes l'armure d'Alessandro dans sa célèbre lettre de 1534 où il exposait à Ottaviano de' Medici les trésors d'érudition que décelait l'invention du tableau, dont chaque élément était systématiquement chargé d'une valeur symbolique déterminée. C'est à cette épître que le portrait, aujourd'hui relégué dans les réserves du musée des Offices, doit en large partie sa fortune historiographique, car il s'agit d'un témoignage aussi rare que précieux sur l'application de procédés emblématiques voire hiéroglyphiques au portrait, une démarche qui demeurera relativement isolée dans son genre et qui fait de l'exemple de Vasari un cas d'école²⁷. Dans son texte, le peintre procédait en fait à un commentaire détaillé de ces vers latins, dont il donnait la transcription, qui devaient accompagner le tableau dans un cartouche sur le cadre, aujourd'hui perdu. Les études ont démontré avec précision comment l'ensemble de cet appareil textuel célébrait le prince Médicis dans son rôle de *fundator quietis*, restaurateur de la paix par les armes, dont le bon gouvernement annonçait un nouvel âge d'or²⁸. L'humaniste qui se dissimulait derrière les vers, et peut-être derrière l'invention du portrait, que Vasari disait être son ami et serviteur des Médicis, a été variablement identifié avec Pierio Valeriano, auteur des *Hieroglyphica* et précepteur d'Alessandro de' Medici, ou Paolo Giovio,

inventeur renommé de devises, qui devait associer l'éloge au portrait du prince non seulement dans ses écrits mais aussi dans l'accrochage de son célèbre Musée. Dans ses *Elogia*, Giovio ne manquait d'ailleurs pas d'établir une relation entre la splendeur des armures revêtues par les hommes de guerre dans leur portrait et l'expression de leur valeur militaire, et il décrivait en outre la représentation du successeur d'Alessandro, Cosimo I de' Medici, en armure et tête nue, comme porteuse d'une promesse de paix aux peuples²⁹. Valeriano, en revanche, dans le chapitre de ses *Hieroglyphica* consacré aux armures, faisait de la cuirasse un signe de défense, parce qu'elle protégeait les organes vitaux, et un emblème de la vertu, parce qu'à l'instar de la sagesse elle était une arme impossible à perdre et dont le siège était la poitrine³⁰. Cette lecture n'est pas sans faire écho à l'interprétation de Vasari, qui désigne non seulement l'armure-miroir comme emblème de la vertu du prince, en tant que surface dont l'éclat révèle sa geste exemplaire, mais précise en outre qu'Alessandro est entièrement armé à l'exception de la tête et des mains parce que « prêt à toute défense publique ou privée pour l'amour de la patrie³¹ ».

Certes, en l'absence de la lettre et du cartouche, bien des détails de l'invention risquaient de demeurer obscurs, ainsi que le reconnaissait Vasari lui-même, d'autant plus quand il s'agissait d'effets naturels apparemment anodins comme la réverbération de la lumière sur l'acier luisant d'une armure. En revanche d'autres éléments faisaient plus explicitement référence au lexique emblématique par le paradoxe de leur représentation, et notamment une autre pièce de l'armure, cet armet fermé, posé à même le sol, dont des flammes jaillissent de la visière et de la ventaille comme d'un brasier. Encore une fois, Vasari associe le tour de force pictural, que constitue ici la juxtaposition d'éclats de nature opposée, l'ardeur flamboyante du feu et la froide luisance de l'acier, au *concetto* savant, pour démontrer ce qu'il sait faire non seulement de ses mains mais aussi de son esprit : « le heaume brûlant – écrit-il, est la paix éternelle, qui procédant du chef du prince par son bon gouvernement, comble ses peuples de joie et d'amour »³². Ainsi que diverses analyses l'ont souligné³³, Vasari emprunte ici à l'iconographie de la Paix le flambeau brûlant les armes qui, selon sa codification plus tardive dans l'*Iconologia* de Cesare Ripa, symbolise « l'amour universel et partagé entre les peuples qui brûle tous les reliquats de haine³⁴ ». Il l'adapte en outre à l'ancien thème de l'instrument de guerre transformé en ustensile de paix, dont Andrea Alciato avait déjà tiré en 1531 l'emblème *Ex bello pax*, illustré par un heaume converti en ruche à miel³⁵. Il demeure toutefois remarquable que Vasari ait appliqué un traitement différent au miroitement de l'acier poli sur l'armure portée par le prince et sur le heaume posé au sol, alors que les pièces font partie d'une même garniture et partagent en principe les mêmes conditions d'éclairage que l'ensemble de la composition. Sur l'armure, la réverbération de la lumière primaire, là où l'éclat atteint son comble d'intensité, est rendue par des stries plus ou moins larges de blanc très pur et uniforme qui parcourent le corps cuirassé du prince dans toute sa longueur, évoquant l'éclairage direct du plein air, une situation également suggérée par l'ouverture à l'arrière-plan, derrière le mur en ruine, du paysage sur la vue de Florence. En revanche sur l'armet, la tache de blanc très pur qui désigne le point frappé par la lumière primaire, est clairement encadrée par l'ombre d'une fenêtre, dont la présence est autrement imperceptible dans le tableau. Ce reflet renvoie idéalement à une fenêtre située en deçà de la surface picturale, dans l'espace du spectateur qui est aussi celui du peintre travaillant à son œuvre, et à l'instar de la tradition de ce détail dans la peinture flamande et germanique, il pourrait faire référence à l'atelier de l'artiste et garder ainsi une trace de la longue phase d'étude d'après modèle à laquelle Vasari se soumit pour saisir de son pinceau le

lustre du métal bruni³⁶. Mais ce reflet pourrait également renvoyer à une fenêtre située entre la surface picturale et le lieu du spectateur, une fenêtre verticale aux proportions équivalentes à celles du panneau, qui serait dès lors une citation figurative de la célèbre définition du tableau par Leon Battista Alberti, comme une fenêtre ouverte sur la *storia*³⁷. Dans un cas comme dans l'autre, l'enjeu de ce détail incongru n'est aucunement d'obtenir un « effet réaliste » dans le rendu de l'acier poli³⁸, mais au contraire de signaler le statut spécifique du heaume ardent au sein du tableau. Objet emblématique explicite, en marge de la composition tant par sa position que par le traitement incohérent de son éclairage, celui-ci est l'indice du registre de la représentation : il met en garde le spectateur sur le pouvoir d'illusion de la peinture, l'amène à ne pas considérer l'œuvre comme un simple *ritratto naturale*, portrait d'après nature, mais comme le fruit d'une construction intellectuelle, dont le hiéroglyphe serait la clé de lecture pour saisir l'invention.

LE CORPS POLITIQUE DU PRINCE

L'interprétation figurative de la métaphore politique du prince miroir par le portrait du souverain armé résulte d'une opération particulièrement subtile, non seulement parce que le métal poli de l'armure, aux qualités extrêmement réfléchissantes³⁹, permet de transformer littéralement le corps du prince en miroir, mais aussi parce que l'armure miroitante, portée par le souverain sur son corps, se prête à traduire visuellement le système d'analogies entre les propriétés symboliques du miroir et l'idéal du prince⁴⁰. La candeur et l'éclat de cette seconde peau d'acier n'est pas uniquement l'emblème de la geste exemplaire du prince : la surface miroitante sans tache révèle par contact la pureté et le lustre des vertus que le corps du prince détient en lui. Autrement dit, l'armure est l'interface de deux sources lumineuses : elle revêt le corps de l'éclat de la lumière extérieure, et projette en même temps la luminescence intérieure du corps lui-même. Cette conjonction de forces lumineuses sur l'acier des armures a une longue et illustre tradition littéraire qui puise ses sources dans l'*Iliade* d'Homère, où l'éclat terrifiant des armes réfléchit à la fois la lueur des astres divins et projette la fureur guerrière (*ménos*) des héros⁴¹. La rhétorique du feu martial qui surgit des armes, menace et paralyse d'effroi à distance les ennemis, nourrira la construction de l'image du prince et *capitano* moderne, mais sera moralisée de ses propriétés les plus néfastes, telles l'audace, la cruauté, la colère, par la référence chrétienne à l'armure de lumière, cette armure du salut que saint Paul destine au fidèle et dont chacune des pièces correspond à une vertu dont celui-ci doit s'armer dans sa lutte contre les ténèbres⁴². Au XVI^e siècle, le redoutable feu martial qui brûle dans la poitrine des héros depuis l'Antiquité, est désormais purifié par l'éclat des vertus du prince chrétien. C'est dans ce cadre sémantique que s'inscrit le jeu de miroir entre l'armure et le corps d'Alessandro de' Medici conçu par Vasari, ainsi que l'emblème du heaume brûlant le dévoile clairement. L'armet, que le duc a enlevé et posé par terre (*lo elmetto non che tiene in capo, ma in terra*), conserve l'empreinte de sa tête dans le feu qui brûle en son intérieur, car celui-ci n'est autre que la paix qui procède du chef du prince (*procedendo dal capo del principe*) par son bon gouvernement. Ces flammes sont ainsi l'émanation des vertus civiles – le bon gouvernement – mais aussi militaires – la paix par les armes – du prince, qui animent son corps souverain et éclairent de l'intérieur sa seconde peau d'acier qu'est l'armure.

La surface miroitante du métal poli, révélant la splendeur de la vertu du prince, est le lieu où chacun de ses sujets peut se réfléchir, conformer son comportement à ce modèle exemplaire. Le portrait du duc de Florence renvoie en fait à la population de la ville deux images de sa sujétion. L'une, figée dans le marbre, est celle infamante des hermès sculptés dans les pieds du siège, dont les membres sont tronqués parce que « ses peuples, qui se conduisent selon la volonté de celui qui les commande d'en haut, n'ont ni bras ni jambes⁴³ ». Il s'agit d'une métaphore équivalente à celle du cheval fougueux, symbole de l'irrationalité du peuple, maîtrisé et guidé par le roi-cavalier au visage impassible, qui célébrera au siècle suivant le bon gouvernement des souverains dans leurs portraits équestres⁴⁴. Le destrier arrêté dans sa folle course pour se plier à l'empire du prince fournira également un message efficace de restauration de l'ordre monarchique dans les monuments dressés au terme des révoltes⁴⁵. De même, chez Vasari, les hermès mutilés font allusion à la rébellion républicaine mâtée, par leur association avec le mascaron lié aux pieds du siège, symbole de la volubilité réprimée des peuples. L'autre image que le portrait du prince réverbère de ses sujets est celle, encore en devenir, du reflet sur l'armure. L'acier luisant peint par Vasari, par l'intensité de son éclat, ne laisse place à aucune image réfléchie et aucune ombre n'y suggère le miroitement d'un élément extérieur : le miroir sans tache du prince se prête ainsi à accueillir idéalement le reflet de tout spectateur se situant devant le tableau, de tout sujet contemplant l'*exemplum* de son souverain. La seconde peau d'acier inscrira dès lors par reflet le corps du vassal sur le corps du prince, lui garantissant sa protection et les bienfaits de son gouvernement vertueux, tel un équivalent profane de ces figures de dévots qui, dans les retables flamands, se réfléchissent sur le corps armé de leur saint patron⁴⁶. Dans l'armure miroir, qui révèle par projection lumineuse le corps du prince et accueille par reflet le corps de ses sujets, se consomme ainsi l'union entre le souverain et son peuple, donnant forme au corps politique de l'État pacifié et bien gouverné, dominé par le chef nu du prince. Et la métaphore visuelle est d'autant plus probante que l'armure miroitante, du fait des propriétés optiques de condensation et de réduction de ses surfaces convexes, rend le corps d'Alessandro de' Medici idéalement en mesure d'englober par reflet, en une vision simultanée, la multitude de « ses peuples » (*i suoi popoli*).

L'image potentielle du corps du souverain concentrant par reflet l'ensemble des corps de ses sujets, n'est pas sans relation avec les figures anthropomorphes de la cité élaborées au xv^e siècle, notamment par Francesco di Giorgio Martini, où la tour, siège de l'autorité du prince, correspondait à la tête dominant le corps de la ville⁴⁷. Elle évoque également les images composites chères à la culture maniériste, qui donnaient corps au portrait d'un individu ou d'une personification par l'agencement des corps des éléments qui en constituaient l'essence – selon le procédé que Giuseppe Arcimboldo porta à sa perfection, en composant la figure anthropomorphe de l'eau d'animaux aquatiques, le portrait du libraire de livres, le portrait de l'empereur Rodolphe II en Vertumne des fruits de l'abondance de son règne⁴⁸... Et dans cette lignée, elle annonce le corps politique constitué de corps d'hommes du *Léviathan* de Thomas Hobbes, tel que l'illustre sur le frontispice de l'*editio princeps* du traité en 1651 la gravure attribuée à Abraham Bosse⁴⁹ (fig. 3). Or, la comparaison avec cette célèbre incarnation du corps politique permet de mieux mettre en lumière la spécificité de la métaphore du prince miroir.

Le Léviathan, colosse artificiel d'un État créé par les hommes, ne porte pas sur son corps par le truchement de l'image réfléchie la multitude des corps de ses citoyens : ce sont ceux-ci au



Fig. 3 > Abraham Bosse, Léviathan, taille-douce, 24,5 x 16 cm, frontispice de Thomas Hobbes, Leviathan, Londres, 1651.



Fig. 4 > Abraham Bosse, Léviathan, 1651, dessin à la plume et au lavis, frontispice de Thomas Hobbes, *Leviathan*. Londres, British Library, ms. Egerton 1910.

contraire qui lui donnent corps. Représentés les uns derrière les autres de dos comme dans un immense cortège, ils convergent simultanément vers la tête couronnée du géant, en direction de laquelle ils lèvent leur regard. Horst Bredekamp a montré la temporalité mise en jeu par l'image, qui transpose figurativement le *Fiat* créateur, le moment où les hommes réunis dans une même perspective scellent le pacte de fondation du corps politique et se soumettent à son empire, laissant engloutir leur corps individuel par ce monstre au nom biblique. Le Léviathan indique en effet par son étymologie l'effroi qui régit sa souveraineté, en ce que la crainte qu'il suscite est le seul garant de la défense du bien public face à la violence et la cupidité de la nature humaine. L'image invite ainsi le spectateur non pas à se réfléchir sur le corps politique exemplaire et à s'inscrire en sa surface par similitude, mais à suivre le mouvement processionnel de la multitude, à se fondre en elle pour donner corps au colosse étatique. Cette relation entre la multitude constituante du peuple et l'unicité du colosse constitué est rendue par le relief, clairement perceptible dans le contour du corps du Léviathan qui suit la ligne irrégulière tracée par la silhouette des minuscules têtes de cette humanité ordonnancée. Son essence est toutefois exprimée par une analogie optique, faisant référence non pas à l'ancienne métaphore du miroir, mais à une expérience nouvelle, celle des verres perspectifs dont la lentille polyoptrique permettait de faire surgir, au sein d'une image figurant de multiples visages, une tête unique, imperceptible à l'œil nu, composée de détails de chacun d'entre eux⁵⁰.

Le message subversif que le *Léviathan* de Hobbes était susceptible de véhiculer aux yeux du système monarchique, en désignant l'idéal d'un corps politique créé par les hommes et non pas institué de droit divin, donna immédiatement lieu à des procédés de normalisation de la gravure de son frontispice. Deux cas précoces sont particulièrement révélateurs pour notre propos, parce qu'ils tournent le corps des citoyens de face, introduisant un éloquent changement de perspective. Dès 1651, sur le frontispice du luxueux manuscrit du traité destiné par Hobbes à Charles II Stuart, dont il recherchait la protection, un dessin à la plume et au lavis, également attribué à Abraham Bosse, rectifie la portée du message politique par des emprunts à l'iconographie monarchique⁵¹ (fig. 4). Le colosse couronné a des traits qui rappellent la physionomie du roi d'Angleterre en exil et son corps est formé non pas par les corps des citoyens convergeant de dos vers lui, mais par leurs têtes de face. La surface du corps politique apparaît encore boursouflée par le relief de ces têtes, qui conservent ainsi leur fonction constitutive de l'État mais ont perdu le pouvoir, agent de l'union de la multitude. Juxtaposées les unes aux autres, le regard tourné dans des directions différentes, elles ne trouvent leur unité que dans leur captation par le corps politique : privées de leurs membres, elles ne sont pas sans évoquer les hermès captifs aux bras et aux jambes tronqués qui symbolisent d'après Vasari la soumission des peuples à la volonté du roi commandant. L'année suivante, en 1652, dans le frontispice gravé de l'édition française des *Éléments de la Loy Morale et Civile* de Hobbes, l'image du Léviathan fut adaptée à l'iconographie de la Justice par l'attribut d'une balance⁵² (fig. 5). Sur le corps du colosse, le peuple est à nouveau muni de son propre corps : d'âges et de sexes différents, en habits civils, militaires ou ecclésiastiques, les citoyens sont ici figurés majoritairement de face, dans différentes positions, et en tout cas en relation les uns avec les autres. Ce qui distingue toutefois cette version du Léviathan parmi toutes les autres, c'est que la multitude n'est pas représentée en relief, ainsi qu'en témoigne la ligne de contour parfaitement régulière du buste et des bras du géant. Les corps des hommes ne donnent pas corps ici



Fig. 5 > Abraham Bosse, Léviathan, taille-douce, frontispice de Thomas Hobbes, Les Éléments de la Loy Morale et Civile, s. l., 1652.

au colosse, ils en couvrent la surface lisse sans avoir plus de consistance que des « images de plate peinture » – si ce n'est des reflets, serait-on tenté d'ajouter.

La justice se prêtait en fait à des analogies avec le corps miroir, car les iconographes lui attribuaient, dans sa dimension civile, un vêtement blanc en ce qu'elle devait être sans tache, et dans sa dimension divine, un vêtement d'or pour montrer son excellence par la noblesse et la splendeur de son métal⁵³. L'évacuation du relief sur le colosse de justice du Léviathan était ainsi susceptible de faire référence, par sa surface polie, à l'éclat immaculé de son corps de vertu, dont le miroitement pouvait accueillir par reflet l'image des hommes qui le prenaient comme modèle dans les actions de leur vie, et réfléchir en outre la vie ordonnée et pacifiée de leur société sous l'empire de son administration équitable. Il s'agissait assurément de la version la moins inquiétante du Léviathan, parce que le corps politique était débarrassé de sa monstrueuse configuration composite, et regagnait par là même son autonomie par rapport aux corps des sujets, qui ne constituaient plus son essence mais s'inscrivaient en lui pour bénéficier de la protection de son gouvernement. Sous cette forme, la gravure de 1652 offre la représentation la plus proche de l'image potentielle du corps miroir d'Alessandro de' Medici : le corps politique est le corps vertueux et exemplaire du prince, susceptible d'accueillir en son sein simultanément l'ensemble de ses sujets reconnaissant sa légitimité dans sa splendeur, pour les placer sous la défense de ses armes et la protection de son bon gouvernement. Contrairement à l'inquiétant colosse de Hobbes, l'union entre les hommes et le corps politique est ici fondée sur une rhétorique non pas de la peur mais de l'amour : l'amour que le prince porte à la patrie (*amor della patria*) jusqu'à offrir son corps en sa défense, et l'amour qui lie les sujets à leur prince (*l'amore che i sudditi portano a Sua Eccellenza*) et les écarte de l'instabilité propre au peuple sans chef⁵⁴.

LE CORPS HÉROÏQUE DE L'ART

De la crainte et non pas de l'amour que suscitait le gouvernement répressif d'Alessandro de' Medici, devait surgir la forme ultime de la statue qui servit de modèle au portrait de Vasari, le monument funéraire supposé de Giuliano de' Medici par Michel-Ange⁵⁵ (fig. 6). Le divin artiste qui, malgré la protection des Médicis dont il avait bénéficié depuis son plus jeune âge, n'avait pas hésité à embrasser la cause de la république en 1527, fut terrifié par la restauration sanglante du pouvoir de ses anciens mécènes sur Florence en 1530⁵⁶. Il se terra pendant plusieurs mois chez le prieur de San Lorenzo, sur le lieu même de sa chapelle inachevée pour les Médicis, là où personne n'aurait songé à le chercher, jusqu'à ce que le pape Clément VII lui accordât depuis Rome son pardon à condition qu'il reprît le décor de la chapelle de la famille, ce qu'il fit « *più per bella paura* », plus par peur que par envie de travailler⁵⁷. Dans ces circonstances fort tendues, Michel-Ange devait préciser les détails les plus significatifs de la sculpture de Giuliano duc de Nemours, ainsi que de son pendant figurant Lorenzo duc d'Urbino, qu'il avait laissés à l'état d'ébauche au moment du soulèvement républicain, sous une forme encore vraisemblablement peu définie si les deux marbres échappèrent à la vindicte populaire qui détruisit dans toute la ville les armoiries des Médicis et dans l'église de la Santissima Annunziata leurs effigies votives⁵⁸.

Fig. 6 > Michel-Ange, Il Bastoniere, 1526-1533, marbre, H. 173 cm.
Florence, San Lorenzo, Sagrestia Nuova.

Ainsi que nous l'avons vu, Michel-Ange revêtit le *Bastoniere* d'une cuirasse *all'antica*, ou plus précisément *alla romana*, dont le dessin anatomique, travaillé en relief, épouse le thorax du duc. Bien que dépourvue des qualités miroitantes de la lisse armure moderne en acier bruni, la cuirasse anatomique en partage la fonction symbolique de révélateur du corps du prince⁵⁹. Dans le domaine de l'armure d'apparat, le travail en relief de l'acier repoussé connut un remarquable essor à partir des années 1530, grâce aux célèbres armuriers milanais, et notamment Filippo Negroli. Cette innovation technique allait progressivement couvrir le corps du prince d'ornements symboliques inspirés de la mythologie antique, qui en extériorisaient les vertus martiales et dont les exemples les plus éloquents sont sans doute la tête de lion et le *gorgóneion*⁶⁰. De ces mêmes ateliers devaient également sortir des armures *alla romana* (fig. 7), étonnamment proches des cuirasses anatomiques gréco-romaines, qui étaient essentiellement connues à l'époque par le truchement de la sculpture et notamment de la statue impériale *loricata* apparue sous Auguste⁶¹. Ces cataphractes anatomiques transformaient ainsi le prince en véritable statue vivante, en moulaient le corps comme par empreinte, révélant la proportion des membres et la puissance des muscles, apanage de la nudité vertueuse des héros. La perfection sculpturale de l'anatomie virile de ces cuirasses renvoyait en effet au privilège de la nudité héroïque que les anciens Grecs avaient réservé aux statues des vainqueurs des jeux et des généraux victorieux, et que la numismatique impériale devait associer à la personification de la *Virtus*⁶². La cuirasse anatomique portée par le prince devenait par contact un superlatif héroïque de son corps vertueux.

Sur le corps du *Bastoniere*, la cuirasse *alla romana* n'a cependant rien de l'anatomie stylisée et parfois un peu raide des armures de la statuaire impériale romaine, réactualisées par les armuriers du XVI^e siècle : elle a la musculature exubérante et charnelle, toute en

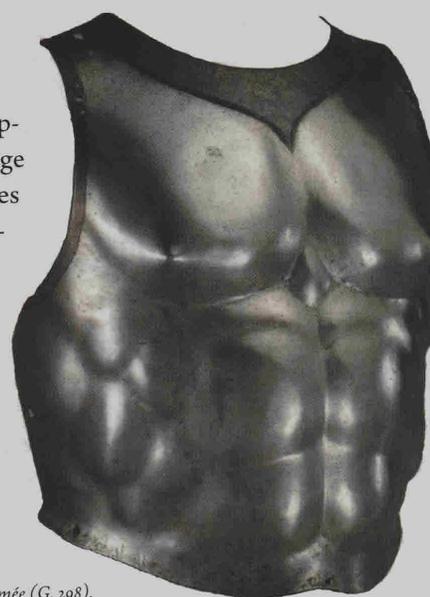


Fig. 7 > Armurier milanais, Cuirasse alla romana, ca. 1545-1550, acier et or. Paris, musée de l'Armée (G. 298).

tension et en torsion, du *Torso* du Belvédère, dont il est notoire qu'elle est une citation textuelle. L'admiration que Michel-Ange vouait à cette célèbre relique de la statuaire antique était bien connue de ses contemporains, et si par respect de son incomparable perfection artistique, il refusa de compléter les membres de l'original, comme le disait la légende, tout son travail sur la représentation du corps humain, en peinture comme en sculpture, fut animé par le fantôme de l'illustre tronc mutilé, et traversé par une réflexion incessante sur les possibles restitutions de sa forme originelle⁶³. En appliquant le *Torso* sur le corps du *Bastonière*, par le truchement de la cuirasse, il proposait une solution de réintégration tout en respectant la forme fragmentaire de l'original, posée à la surface de la statue et non pas incluse en elle. Michel-Ange citait ainsi le marbre du Belvédère comme un artefact au sein de sa propre œuvre. Cette stratégie l'amena toutefois à se mesurer directement, bien que de façon marginale, à la perfection de l'original, car elle l'obligeait à ajouter la partie manquante de la poitrine au corselet. Buonarroti s'attacha à rendre non seulement la puissance musculaire, mais aussi la qualité tactile de l'épiderme du torse, en introduisant des *macature*, ces légers enfoncements qui animent le marbre d'ombres subtiles, évoquant les petites aspérités passagères que la tension des nerfs et le mouvement de la vie suscitent sur la surface lisse et souple de la peau⁶⁴. De ce point de vue, le traitement de la cuirasse du *Bastonière* est parfaitement comparable à celui de la nudité des quatre personifications du temps sur les sarcophages des deux ducs, et notamment des figures viriles du Crépuscule, qui montre sa poitrine de face, et du Jour, qui rappelle également le *Torso* vu de dos. Le paradoxe est flagrant : dans la statue présumée de Giuliano, rien ne distingue dans le rendu de la citation du marbre du Belvédère sa qualité d'armure et non de chair vive, à l'exception du col orné d'un mascarone et des attaches qui la fixent sur les épaules du capitaine. Ce que révèle ici l'armure est l'exemplarité non pas du corps sous-jacent du prince mais du corps exhibé de l'art.

Dans l'œuvre de Michel-Ange, cette mise à l'écart du corps politique du prince au profit de l'expression de l'idéal de l'art, n'est pas sans évoquer son refus de représenter les traits individuels de Giuliano et Lorenzo dans leurs visages, afin de leur attribuer des qualités, à vrai dire plus artistiques que politiques, qui leur auraient valu davantage de louanges dans la longue durée – « car d'ici mille ans personne ne pourra avoir connaissance qu'ils étaient faits autrement⁶⁵ », aurait-il précisé. L'aversion de Buonarroti pour le portrait est une caractéristique qui traverse tout son œuvre, et relève de sa haute conception intellectuelle de l'art, qu'il n'entendait pas trahir en se soumettant à l'empire de la ressemblance au modèle naturel, jusque dans ses irrégularités physiques, qu'exigeait la représentation des physionomies individuelles. Dans le cas de l'achèvement de la chapelle des Médicis, des raisons plus circonstanciées entrent sans doute également en compte. En élevant les sculptures des ducs comme incarnation de l'idée de la perfection artistique, en les projetant dans une perspective métatemporelle, Michel-Ange fermait les yeux sur l'infamie des temps présents : « non veder, non sentir, m'è gran ventura », faisait-il dire à sa statue endormie de la Nuit sur le sarcophage présumé de Giuliano⁶⁶. En privant les monuments des Médicis de leur visage individuel et de leur corps politique au profit de « si belle e si artificiose figure⁶⁷ », il opposait également en silence une forme de résistance.

NOTES

- 1 > R. Sisti, « La vicenda Berlusconi-Lario. Politica e discriminazione etica », *Avvenire*, 5 mai 2009.
- 2 > R. Saviano, « Così si combatte il fango », *La Repubblica*, 12 avril 2011.
- 3 > G. Mozzi, « Il controsenso di *Avvenire* », 5 mai 2009 (<http://vibrisse.wordpress.com/2009/05/05/il-controsenso-di-avvenire/>), dernière consultation : 11 octobre 2011). Je tiens à remercier Gabriele Pedullà et Dominique Robin pour leurs précieux conseils.
- 4 > Platon, *La République*, 473cd, 500c-501b ; voir D. O'Meara, J. Schamp (dir.), *Miroirs de prince de l'Empire romain au IV^e siècle*, Paris-Fribourg (Suisse), 2006, 1-9.
- 5 > O'Meara, Schamp, *op. cit.*, note 4, p. 133-135.
- 6 > Diogène Laërce, *Vies*, II, 33.
- 7 > E. Coccia, *La trasparenza delle immagini. Averroè e l'averroismo*, Milan, 2005, p. 132-143. Pour l'histoire du miroir dans la pensée et dans l'art occidental, voir notamment G. Hartlaub, *Zauber des Spiegels : Geschichte und Bedeutung des Spiegels in der Kunst*, Munich, 1951 ; J. Baltrušaitis, *Le miroir : essai sur une légende scientifique : révélations, science-fiction et fallacies*, Paris, 1978 ; B. Goldberg, *The Mirror and Man*, Charlottesville, 1985 ; S. Melchior-Bonnet, *Histoire du miroir*, Paris, 1994.
- 8 > H. Grabes, *Speculum, Mirror und Looking-glass. Kontinuität und Originalität der Spiegelmetapher in den Buchtiteln des Mittelalters und der englischen Literatur des 13. bis 17. Jahrhundert*, Tübingen, 1973 ; I. Cogitore, F. Goyet (dir.), *L'éloge du prince. De l'Antiquité au temps des Lumières*, Grenoble, 2003.
- 9 > Voir notamment K. Langedijk, *The portraits of the Medici: 15th-18th centuries*, Florence, 1981-1987, I, p. 70-75, 226-227 n° 14 ; M. Campbell, « Il ritratto del duca Alessandro de' Medici di Giorgio Vasari: contesto e significato », dans G. C. Garfagnini (dir.), *Giorgio Vasari : tra decorazione ambientale e storiografia artistica*, actes coll. (Arezzo, 1981), Florence, 1985, p. 339-361 ; L. De Girolami Cheney, « Giorgio Vasari's and Niccolò Machiavelli's Medicean emblems of war and peace in the portrait of the Duke Alessandro de' Medici », dans P. Cuneo (dir.), *Artful Armies, Beautiful Battles: Art and Warfare in Early Modern Europe*, Leyde-Boston-New York, 2002, p. 107-131 ; ainsi que les notices, avec la bibliographie antérieure, des récents catalogues d'exposition : *Pregio e bellezza: cammei e intagli dei Medici*, cat. expo. (Florence, Palazzo Pitti, Museo degli Argenti, 2010), R. Gennaioli (dir.), Livourne, 2010, p. 168-169 n° 64 [D. Frattini] ; *Giorgio Vasari: disegnatore e pittore: « Istudio, diligenza et amorevole fatica »*, cat. expo. (Arezzo, Galleria Comunale d'Arte Moderna e Contemporanea, 2011), A. Cecchi (dir.), Milan, 2011, p. 64-65 n° 2 [S. Nocentini].
- 10 > Sur les origines de la mère d'Alessandro et l'hypothèse qu'il pût être métisse, voir J. Brackett, « Race and Ruleship: Alessandro de' Medici, First Medici Duke of Florence, 1529-1537 », dans T. F. Earle, J. K. P. Lowe (éd.), *Black Africans in Renaissance Europe*, actes coll. (Oxford, St Peter's College, 2001), Cambridge, 2005, p. 303-325 ; M. Firpo, S. Le Re, « Gli occhi azzurri di Alessandro de' Medici. Nota su una copia di un celebre ritratto di Iacopo Pontormo », *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 49/3, 2005, p. 413-426.
- 11 > N. Scott Baker, « For Reasons of State: Political Executions, Republicanism, and the Medici in Florence, 1480-1560 », *Renaissance Quarterly*, 62/2, 2009, p. 444-478.
- 12 > R. von Albertini, *Firenze dalla Repubblica al Principato: storia e coscienza politica*, Turin, 1970, p. 179-224 ; M. Turchetti, *Tyrannie et tyrannicide de l'Antiquité à nos jours*, Paris, 2001, p. 363-364.
- 13 > Lettre de Giorgio Vasari à Ottaviano de' Medici, 30 novembre 1534, dans K. Frey (éd.), *Der Literarische Nachlass Giorgios Vasaris*, Munich, 1923, p. 27-29.
- 14 > Lettre de Giorgio Vasari à Antonio Vasari, 7 janvier 1537, dans *ibid.*, p. 75-78. Pour la position de Vasari à la cour d'Alessandro de' Medici, et pour le mécénat de ce prince, voir A. Cecchi, « Giorgio Vasari al servizio del duca Alessandro de' Medici », dans M. Spagnolo, P. Torrioni (éd.), *Percorsi vasariani tra le arti e le lettere*, actes coll. (Arezzo, 2003), Montepulciano, 2004, p. 27-36 ; *Pontormo, Bronzino and the Medici: the Transformation of the Renaissance Portrait in Florence*, cat. expo. (Philadelphie, Philadelphia Museum of Art, 2004-2005), C. B. Strehlke (dir.), Philadelphie, 2004.
- 15 > Voir la lettre de Paolo Giovio à Girolamo Scannapeco, dans P. Giovio, *Scritti d'arte. Lessico ed efrasi*, S. Maffei (éd.), Pise, 1999 (*Strumenti e testi*, 5), p. 336-340. Je me permets de renvoyer à ce sujet à D. H. Bodart, « L'excellence du portrait par Gian Lorenzo Bernini ou la ressemblance à l'épreuve de l'*idea* », *Studiolo*, 4, 2006, p. 39-60, et *Id., Pouvoirs du portrait sous les Habsbourg d'Espagne*, Paris, 2011, p. 118-142.

16 > G. P. Lomazzo, *Trattato dell'arte della pittura, scultura ed architettura*, (Milan, 1584), dans *Id., Scritti sulle arti*, R. P. Ciardi (éd.), Florence, 1973-1974 (*Raccolta pisana di saggi e studi*, 33-34), II, p. 376, 379.

17 > A. Bocchi, *Symbolicarum quaestionum de universo genere*, Bologne, 1574, p. 52-53 ; voir E. S. Watson, *Achille Bocchi and the emblem book as symbolic form*, Cambridge, 1993 ; A. Maeyens-Rolet, *Les « Symbolicæ quaestiones » d'Achille Bocchi (1555) : recherche sur les modèles littéraires, philosophiques et spirituels d'un recueil d'emblèmes à l'époque de la Réforme*, thèse de doctorat, sous la direction de Bruno Pinchard, Université de Tours, 1998, I, p. 100-102.

18 > Diogène Laërce, *Vies*, II, 33.

19 > Voir *supra*, note 13.

20 > À l'exception du portrait de Federico da Montefeltro comme prince gouvernant par les armes et les lettres, attribué à Pedro Berruguete (Urbino, Galleria nazionale delle Marche) ; Campbell, *op. cit.*, note 9.

21 > Ainsi qu'il le rapporte dans son autobiographie : G. Vasari, *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, R. Bettarini, P. Barocchi (éd.), Florence, 1976, VI, p. 372. Mon propos n'est pas ici de prendre position dans le débat sur l'identification du *Bastioniere*, traditionnellement associé avec la figure de Giuliano de' Medici depuis la leçon de Benedetto Varchi sur le *paragone* entre les arts (1547) et la première édition des *Vies* de Vasari (1550) ; voir à ce sujet l'article de Stéphane Rolet dans le présent ouvrage. Il est possible que Michel-Ange ait conçu à l'origine le *Bastioniere* comme une représentation du plus jeune et fougueux Lorenzo de' Medici, duc d'Urbino et capitaine florentin, tandis que le plus âgé et sage Giuliano, duc de Nemours et capitaine pontifical, serait à reconnaître dans son pendant le *Pensieroso* ; voir R. C. Trexler, M. E. Lewis, « Two Captains and Three Kings. New Light on the Medici Chapel », *Studies in Medieval and Renaissance History*, IV (old series vol. XIV), 1981, p. 93-177, et R. C. Trexler, « True light vs. Obscurantism in the Study of Michelangelo's New Sacristy », *Artibus et Historiae*, XXI, 42, 2000, p. 101-117. La statue prise comme modèle par Vasari pour son portrait serait donc celle du père présumé d'Alessandro de' Medici, ce qui renforcerait ultérieurement les codes de légitimation du pouvoir mis en œuvre dans le tableau ; J. Cox-Rearick, *Dynasty and Destiny in Medici Art. Pontormo, Leo X and the two Cosimos*, Princeton, 1984, p. 235-236. Toutefois, dans les deux sculptures, l'absence de caractérisation des visages a très tôt prêté à confusion, même dans les milieux proches des Médicis, et cela d'autant plus que les attributs ne sont pas clairement individualisés. Le bâton de commandement tenu par le *Bastioniere* est trop commun pour déterminer la charge de capitaine florentin. L'étoffe serrée par le *Pensieroso* de sa main gauche qui pointe l'index en signe de silence, s'il s'agit d'une *mapa* consulaire comme le propose Richard C. Trexler, est trop inhabituelle pour être immédiatement identifiée avec la charge de capitaine pontifical. Ce pan de tissu est d'ailleurs plus vraisemblablement celui d'une bourse, attribut communément associé au geste du silence dans l'iconographie du mélancolique ; C. Ripa, *Della novissima iconologia*, Padoue, 1625, (Rome, 1593), p. 112-113 ; E. Panofsky, *Essais d'iconologie. Thèmes humanistes dans l'art de la Renaissance*, Paris, 1967 (Oxford, 1939), p. 291-296. Il demeure donc difficile d'établir avec certitude si Vasari s'inspira du *Bastioniere* parce qu'il représentait Lorenzo de' Medici ou parce que cette figure militaire dynamique convenait mieux comme modèle à l'expression du pouvoir du nouveau duc de Florence.

22 > F. Lemée, *Traité des statües*, D. H. Bodart, H. Ziegler (éd.), Weimar, 2012 (Paris, 1688), I, p. 293-294.

23 > Voir D. H. Bodart, S. Hendler, « Firenze, 13 marzo 1547. Il primo sondaggio della storia dell'arte », dans S. Luzzatto, G. Pedullà (éd.), *Atlante della Letteratura Italiana. Vol. 2. Dalla Controriforma alla Restaurazione*, Turin, 2011, p. 103-110, avec la bibliographie antérieure.

24 > Lettre de Giorgio Vasari à Benedetto Varchi, 12 février 1547, dans B. Varchi, *Lezione nella quale si disputa della maggioranza delle arti e qual sia più nobile, la scultura o la pittura* (1547), P. Barocchi (éd.), *Trattati d'arte del Cinquecento, fra manierismo e controriforma*, Bari, 1960-1962, I, p. 59-63, 63.

25 > Vasari, *op. cit.*, note 21, VI, p. 373.

26 > Frey, *op. cit.*, note 13, p. 27-29.

27 > É. Pommier, *Théories du portrait : de la Renaissance aux Lumières*, Paris, 1998, p. 87-92, et, ici-même, l'article de Stéphane Rolet.

28 > Voir notamment Langedijk, *op. cit.*, note 9, I, p. 70-75 ; Cox-Rearick, *op. cit.*, note 21, p. 234-237 ; Campbell, *op. cit.*, note 9 ; De Girolami Cheney, *op. cit.*, note 9.

29 > P. Giovio, *Elogia virorum bellica virtute illustrium, septem libris jam olim ab authore comprehensa, et nunc ex eiusdem musaeo ad vivum expressis imaginibus exornata veris imaginibus supposita quae apud musaeum spectantur*, Florence, 1551, par exemple p. 140 (Charles le Téméraire), 191 (Gaston de Foix), 289 (Vincenzo Cappello), 302 (François I^{er}), 339 (Cosimo I de' Medici) ; voir Giovio, *op. cit.*, note 15, p. 311-330. Pour la relation du texte à

l'image dans le Musée et les écrits de Gioivo, voir T. Casini, *Ritratti parlanti: collezionismo e biografie illustrate nei secoli XVI e XVII*, Florence, 2004 (*Le voci del museo*, 9).

30 › P. Valeriano, *Hieroglyphica*, Venise, 1602 (Bâle, 1556), p. 539-540.

31 › Frey, *op. cit.*, note 13, p. 28.

32 › *Ibid.*

33 › Campbell, *op. cit.*, note 9 ; De Girolami Cheney, *op. cit.*, note 9.

34 › Ripa, *op. cit.*, note 21, p. 493-494.

35 › A. Alciato, *Emblemata*, Augsburg, 1531, n° 46 ; voir M. A. De Angelis, *Gli emblemi di Andrea Alciato nella edizione Steyner del 1531. Fonti e simbologie*, [Salerno, 1984], p. 187-189.

36 › J. Bialostocki, « The eye and the window. Realism and symbolism of light-reflections in the art of Albrecht Dürer and his predecessor » (1970), dans *Id.*, *The Message of Images. Studies in the History of Art*, Vienne, 1988, p. 77-92. À vrai dire, les ombres réfléchies dans la partie moins en lumière du heaume, à l'interstice entre le timbre et la charnière de la visière, dessinent des silhouettes aux contours fort vagues, qui pourraient laisser imaginer un intérieur avec une grande toile vue de biais et même une figure en partie cachée par elle : mais ces formes imprécises, qui suggèrent des images potentielles sans les définir et offrent donc un support à toutes sortes de visions, sont bien l'une des caractéristiques du jeu des reflets picturaux. Le dispositif ici décrit évoque d'ailleurs trop celui des *Ménines* de Velázquez pour ne pas être le fruit d'un regard anachronique.

37 › L. B. Alberti, *De pictura* (1435), C. Grayson (éd.), Rome-Bari, 1975, I-19, p. 36-37.

38 › Campbell, *op. cit.*, note 9.

39 › L. Boccia, « L'armatura lombarda tra il XIV il XVII secolo », dans L. Boccia, F. Rossi, M. Morin, *Armi e armature lombarde*, Milan, 1980, p. 13-177.

40 › Sur l'analogie entre le miroir et le corps armé du prince exploitée à la même date dans la culture allemande, voir N. Ghermani, *Le prince et son portrait. Incarner le pouvoir dans l'Allemagne du XVI^e siècle*, Rennes, 2009, p. 289.

41 › J.-P. Vernant, *La mort dans les yeux : figures de l'autre en Grèce ancienne*, Paris, 1998 (Paris, 1985), p. 40.

42 › Saint Paul, *Épître aux Romains*, 13, 12 ; *Épître aux Éphésiens*, 6, 13-17. Voir A. Quondam, *Cavallo e cavaliere*, Rome, 2003, p. 71-76 ; Ghermani, *op. cit.*, note 40, p. 282-293 ; D. H. Bodart, « Le reflet et l'éclat. Jeux de l'envers dans la peinture vénitienne du XVI^e siècle », dans *Titién, Tintoret, Véronèse... Rivalités à Venise*, cat. expo. (Paris, musée du Louvre, 2009-2010), J. Habert, V. Delieuvin (dir.), Paris, 2009, p. 216-259, 238-240.

43 › Frey, *op. cit.*, note 13, p. 28.

44 › W. Liedtke, J. F. Moffitt, « Velázquez, Olivares, and the Baroque Equestrian Portrait », *Burlington Magazine*, 123, 1981, p. 529-537.

45 › Voir l'exemple de la statue équestre de Charles II par Giacomo Serpotta dressée en 1681 à Messine ; Bodart, *op. cit.*, note 15, p. 431-442.

46 › D. H. Bodart, « Le reflet, un détail-emblème de la représentation en peinture », dans *Daniel Arasse. Historien de l'art*, actes coll. (Paris, INHA, 2006), F. Cousinié (éd.), Paris, 2010, p. 43-61.

47 › D. Arasse, « Frédéric dans son cabinet : le *studiolo* d'Urbino » (1993), dans *Id.*, *Le sujet dans le tableau : essais d'iconographie analytique*, Paris, 1997, p. 17-30, 28-29 (réédition dans *Id.*, *Décors italiens de la Renaissance*, P. Morel [éd.], Paris, 2009).

48 › P. Morel, « Les têtes composées d'Arcimboldo, les grotesques et l'esthétique du paradoxe », dans *Arcimboldo. 1526-1593*, cat. expo. (Vienne, Kunsthistorisches Museum ; Paris, musée du Luxembourg, 2007), S. Ferino-Pagden (dir.), Milan, 2007, p. 221-231.

49 › H. Bredekamp, *Stratégies visuelles de Thomas Hobbes. Le Léviathan, archétype de l'État moderne. Illustrations des œuvres et portraits*, Paris, 2003 (Berlin, 1999).

50 › *Ibid.*, p. 82-87.

51 › *Ibid.*, p. 32-33, 108-110.

52 › *Ibid.*, p. 13-14.

53 › Ripa, *op. cit.*, note 21, p. 279.

54 › Frey, *op. cit.*, note 13, p. 28.

- 55 › Pour l'histoire et les interprétations du monument voir notamment C. de Tolnay, *Michelangelo. III. The Medici Chapel*, Princeton, 1948, p. 52-60, 141-144 ; Panofsky, *op. cit.*, note 21, p. 282-296 ; G. Vasari, *La vita di Michelangelo nelle redazioni del 1550 e 1568*, P. Barocchi (éd.), Milan, 1965, III, p. 993-1005, 1014-1020 ; Trexler, Lewis, *op. cit.*, note 21 ; M. Malmanger, « Dukes or Dummies? The Commemoration of the Capitani in the Medici Chapel », dans R. Eriksen, M. Malmanger (dir.), *Basilike eikon. Renaissance Representations of the Prince*, Rome, 2001, p. 36-49 ; M. Wellington Gahtan, « Michelangelo and the Tomb of Time: the Intellectual Context of the Medici Chapel », *Studi di storia dell'arte*, 13, 2002, p. 59-124. Pour l'hostilité d'Alessandro de' Medici envers Michel-Ange, voir A. Condivi, *Vita di Michelagnolo Buonarroti*, G. Nencioni (éd.), Florence, 1998, chap. XXX.
- 56 › Sur l'expérience politique de Michel-Ange, voir G. Spini, *Michelangelo politico e altri studi sul Rinascimento fiorentino*, Milan, 1999, p. 7-56, 42-55.
- 57 › B. Varchi, *Storia fiorentina*, dans *Id.*, *Opere*, Trieste, 1858, I, p. 317 ; voir aussi Condivi, *op. cit.*, note 55, p. 40-41 ; A. Forcellino, *Michelangelo. Una vita inquieta*, Rome / Bari, 2005, p. 232-256.
- 58 › F. Guicciardini, *Storia d'Italia*, S. Seidel Menchi (éd.), Turin, 1971, II, p. 1870.
- 59 › *Heroic Armor of the Italian Renaissance. Filippo Negroli ans His Contemporaries*, cat. expo. (New York, The Metropolitan Museum of Art, 1998), S. W. Pyhrr, J.-A. Godoy (dir.), New York, 1998, p. 2 ; C. Springer, *Armor and Masculinity in the Italian Renaissance*, Toronto, 2010, p. 25-36.
- 60 › *Ibid.* ; *Parures triomphales. Le maniérisme dans l'art de l'armure italienne*, cat. expo. (Genève, Musées d'art et d'histoire, 2003), J.-A. Godoy, S. Leydi, (dir.), Genève, 2003 ; *Sous l'égide de Mars. Armures des princes d'Europe*, cat. expo. (Paris, musée de l'Armée, 2011), Paris, 2010 ; V. I. Stoichita, « La seconde peau. Quelques considérations sur le symbolisme des armures au xv^e et au xvii^e siècle », dans A. Paravicini Bagliani (dir.), *Finis corporis. Eccedenze, protuberanze, estremità nei corpi*, actes coll. (Lugano, 2009), *Micrologus*, 18, 2010, p. 541-463.
- 61 › *Heroic Armor...*, *op. cit.*, p. 82-83, n. 59, n^o 3 ; p. 278-284, n^o 54 ; p. 285-291, n^o 55, 57 ; P. Zanker, *Augustus und die Macht der Bilder*, Munich, 1987.
- 62 › M. P. Mezzatesta, *Imperial Themes in the Sculpture of Leone Leoni*, Ph. D. (New York University), Ann Arbor, Mich., 1980, p. 14-16, 37-38.
- 63 › Vasari, *op. cit.*, note 55, IV, p. 2100-2111 ; R. Wünsche, « Torso von Belvedere », dans M. Winner, B. Andreae (dir.), *Il Cortile delle statue. Der Statuenhof des Belvedere im Vatikan*, actes coll. (Rome, 1992), Mayence, 1998, p. 287-314, 293-295 ; L. Barkan, *Unearthing the Past: Archaeology and Aesthetics in the Making of Renaissance Culture*, New Haven-Londres, 1999, p. 189-207.
- 64 › Bodart, *op. cit.*, note 15, p. 170-176.
- 65 › Lettre de Niccolò Martelli du 28 juillet 1544, dans R. Preimesberger, H. Baader, N. Suthor (éd.), *Porträt*, Berlin, 1999, p. 247-253 ; voir D. Summers, *Michelangelo and the Language of Art*, Princeton, 1981, p. 279-282 ; Pommier, *op. cit.*, note 27, p. 135-139.
- 66 › Voir le sonnet de Michel-Ange *Grato mi è il sonno* dans Vasari, *op. cit.*, note 21, VI, p. 58-59 ; Vasari, *op. cit.*, note 55, III, p. 1031-1046.
- 67 › Varchi, *op. cit.*, note 57, I, p. 317.