



HAL
open science

Le corps, l'âme, la guerre

Patrick Boucheron

► **To cite this version:**

Patrick Boucheron. Le corps, l'âme, la guerre. Bormand, Marc and Paolozzi Strozzi, Beatrice and Tasso, Francesca. Le corps et l'âme: de Donatello à Michel-Ange: sculptures italiennes de la Renaissance: [exposition, Paris, musée du Louvre, 22 octobre 2020 - 18 janvier 2021; Milan, Castello Sforzesco, 5 mars - 6 juin 2021], Éditions du Louvre / Officina Libraria, pp.18-26, 2020, 978-2-35031-697-0. hal-03263899

HAL Id: hal-03263899

<https://hal.science/hal-03263899>

Submitted on 23 Jun 2021

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.



LE CORPS, L'ÂME, LA GUERRE

Patrick Boucheron

L'historien se rêve parfois en peintre de paysage. Campé face au temps, contemplant ses étendues tranquilles et ses emportements soudains, il serait comme Léonard de Vinci face au paysage du Val d'Arno, annotant ainsi son premier dessin daté : « 5 août 1473, jour de Sainte-Marie-des-Neiges » et, au verso, « Moi qui demeure chez Antonio je suis heureux »¹. Heureux, il y a de quoi en effet. Faire le portrait d'un siècle sous la forme d'un « tableau », borner une période comme l'on dessine un cadre et pouvoir ainsi embrasser d'un seul regard l'élan d'une même intrigue : voilà, assurément, depuis Michelet au moins, l'un des plaisirs flatteurs que peut offrir l'écriture de l'histoire.

Il y a sans doute une autre manière, plus âpre et moins souveraine : celle du sculpteur tournant autour du bloc de pierre avant que celui-ci ne révèle le corps et l'âme de la figure qui s'y trouvent captifs. C'est en ces termes néoplatoniciens que Michel Ange définissait son art, la sculpture entendue comme art de la guerre contre la matière. Le corps, l'âme, la guerre : les œuvres rassemblées dans la présente exposition peuvent décider l'historien à *envisager* le petit siècle débordé dans lequel elles prennent place à la façon des sculpteurs, c'est-à-dire lui donner un visage en affrontant ses ombres, ses rythmes et sa dureté.

Faut-il d'ailleurs donner un nom à la période qui, des années 1460 aux années 1520, étire la durée que l'on envisagera ici ? On serait bien en peine de le faire, du moins si l'on parvient à résister aux taxinomies factices des découpages académiques : des *sixties* du Quattrocento aux années folles du *xv^e* siècle virevolte la ronde des chrononymes. Rien ne convient vraiment pour la dire, sinon sans doute la façon de Machiavel dont la vie même – il est né en 1469 et meurt en 1527 – en dessine le cours. Ainsi écrivait-il le 3 janvier 1526 à son ami Francesco Guicciardini (que les Français appellent Guichardin) : « Du plus loin que je me souviene, soit on a fait la guerre, soit on en a parlé, maintenant on en parle, d'ici peu on la fera, et, quand elle sera finie, on en parlera de nouveau, si bien qu'il ne sera jamais temps de rien *penser*. »

C'est bien ce que fit Guichardin, et c'est bien ce motif de la guerre (fig. 07) qui non seulement domine son *Histoire d'Italie*, mais la rend possible. Car comment saisir d'un même geste ces « choses d'Italie » par-delà la variété des régimes institutionnels, la diversité des appartenances sociales, la ductilité des identités culturelles et la complexité des intrigues ? De son passé communal, l'Italie du *xv^e* siècle a, on le sait bien, hérité la logique urbanocentrique de son devenir historique ; par conséquent, c'est bien depuis les villes que se raconte son histoire, ou plutôt ses histoires. Si Guichardin peut pourtant écrire une *Histoire d'Italie*, c'est que, depuis le sac de Rome de 1527, elle est unie par le déshonneur. Charles Quint, dit-il, est l'ennemi commun *di tucta Italia*. Mais Guichardin l'écrit depuis un événement traumatisant, ce moment où, en 1494, la *furia francese* des armées de Charles VIII bousculait les États d'Italie et humiliait leurs princes. Il s'agit donc pour lui « d'écrire les

1. Vecce [1998] 2001, p. 48.

2. Machiavel éd. 1997-2000, II, p. 416 ; tr. fr. : Machiavel éd. 2000, p. 9.



Fig. 7. Anonyme italien, *Panneau de cassone : siège d'une ville*, vers 1460-1470, bois, L. 1,58 m, Écouen, musée national de la Renaissance, inv. E.CI.847

choses advenues en Italie, après que les armes des Français, appelées par nos princes eux-mêmes, eurent commencé, non sans très grande agitation, à la troubler³.

Sans doute est-ce l'ensemble de l'histoire heurtée du xv^e siècle qui a accompagné la formation d'une certaine conscience de l'*italianità* – celle-ci apparaît comme une identité blessée, née de l'humiliation et de l'échec face à cette « étrange défaite » que les États princiers, si sûrs pourtant de leur puissance, subirent face à la force militaire des monarchies occidentales. Sans doute sont-ce également les soubresauts du Grand Schisme qui, bien avant 1494, ont précipité une forme de rancœur politique contre la France, accusée de vouloir soumettre l'Italie, rancœur qui puise chez les humanistes italiens un sentiment d'évidente supériorité intellectuelle. Il convient alors de poser la question frontalement : l'éclat artistique de la Renaissance italienne ne fut-il qu'une illusion chatoyante et cruelle ? La splendeur ordonnée des villes et l'apaisant rationalité des palais de leurs princes, la solennité d'un latin réinventé pour en chanter la gloire comme l'impeccable géométrie des perspectives peintes qu'on plaçait devant leurs yeux comme le marbre de leurs tombeaux ou l'élan de leurs statues équestres : tout cela revêtait une promesse d'immortalité et de puissance qui allait être trahie d'un coup, dans le fracas des armes.

C'est donc depuis la mauvaise fortune de ces « étonnants désastres » que doit s'envisager ce rêve perdu de la Renaissance, en ciselant son volume dans le bloc rétif du temps, à la manière des sculpteurs cherchant à faire surgir la figure. Elle pourrait alors avoir la forme que lui donne Machiavel en cette longue phrase tourmentée qu'il dispose à la fin de son *Art de la guerre*, le seul de ses textes en prose publié de son vivant, en 1521 : « Avant de goûter les coups des guerres venues d'outre-monts, nos princes italiens pensaient qu'il leur suffisait d'imaginer dans leurs cabinets une brillante réponse, d'écrire une belle lettre, de montrer dans leurs propos de la subtilité et de l'à-propos, de savoir ourdir une ruse, de s'orner d'or et de bijoux, de dormir et de manger plus richement que les autres, de s'entourer de débauche, de se comporter avec avaricieusement et orgueilleusement avec leurs sujets, de pourrir dans l'oisiveté, de ne donner les commandements que par faveur, de mépriser quiconque leur aurait indiqué une voie digne de louange, de vouloir que leurs paroles soient considérées comme autant d'oracles. Les pauvres, ils ne se rendaient pas compte qu'ils se préparaient à être la proie de quiconque les attaquerait. D'où provinrent, en 1494, de grandes frayeurs, de soudaines fuites, et d'étonnants désastres⁴. »

L'ironie machiavélique agit ici comme un puissant corrosif qui creuse les contours de la croyance humaniste dans la capacité de l'art à faire front à la malignité de la fortune. Car il s'agit bien de cela. En 1452, dans son *De re aedificatoria*, qui est moins un traité d'architecture qu'un traité sur la politisation de l'art de bâtir, Leon Battista Alberti défendait l'idée que l'embellissement du cadre princier d'exercice du pouvoir était une manière de le protéger contre la violence des envieux, des jaloux et des rivaux. « Or, la beauté obtiendra, même de la part d'ennemis acharnés, qu'ils modèrent leurs courroux et consentent à la laisser inviolée; j'oserai donc dire qu'un ouvrage ne sera jamais mieux préservé de l'agression des hommes et conservé dans son intégrité que par la noblesse et la beauté de sa forme⁵. » Ainsi la beauté est-elle proprement désarmante, puisqu'elle désamorce par

3. Guicciardini éd. 1996, I, p. 3 (Livre I, chap. 1).

4. Machiavel [1921] éd. 1996, p. 613 (Livre VII, chap. 17).

5. Alberti [1452] éd. 2004a, p. 278 (Livre VI, chap. 2, § 447).

avance toute velléité de critique. Par conséquent, la mise en beauté du pouvoir est un moyen de sa mise en défense : l'architecte – puisqu'il s'agit de lui ici, mais il va de soi que tout le système albertien des arts étend cette puissance aux peintres et aux sculpteurs – a le pouvoir de rendre les choses inviolables (Fig. 01). Or les *cose d'Italia* ne le furent assurément pas, et tout dans l'histoire cruelle des hommes dément cette idée consolante et douce de l'efficacité politique des arts.

De cette figure ombreuse et contrastée que nous tentons de dégager de sa gangue pierreuse, tout ou presque se joue dans l'amer contraste entre ces deux passages – l'illusion albertienne et le désenchantement machiavélien. Car le second néefface pas la première. L'illusion persiste, même si c'est d'une manière à la fois déplacée et retardée : ce qui s'expérimente en Italie ne s'institutionnalise vraiment que dans le système des grandes monarchies occidentales aux xvi^e et xvii^e siècles, celles-là mêmes qui avaient ruiné militairement et politiquement les États italiens mais qui demeuraient subjuguées par l'éclat de cette culture censée les protéger. Tel est, on l'aura compris, le grand récit européen de la Renaissance, qui se donne pour devise le vers fameux d'Horace : « La Grèce conquise conquiert son farouche vainqueur » (Épîtres, II, 1, v. 156). L'Europe de la Renaissance sera, après 1494, une Italie en grand – soit un système d'États concurrents et prospères vivant sous l'empire du latin des humanistes, et ayant adopté comme langue du politique, en matière de théories du pouvoir, mais aussi d'arts visuels, celle d'une Italie qu'ils avaient balayée par leur *nuovi e sanguinosi modi di guerreggiare* (« nouvelles et sanglantes façons de guerroyer »)⁶ dont Guichardin fait le récit dans son *Histoire d'Italie*.

Le système d'États que détruisent les guerres d'Italie avait été mis en place dans la seconde moitié du Quattrocento, au lendemain de la signature de la paix de Lodi (9 avril 1454), dans l'effet de souffle de la prise de Constantinople par les armées ottomanes de Mehmet II un an plus tôt. Conclue initialement entre la République de Venise et le duché de Milan, elle est bientôt complétée par la constitution d'une « Ligue italienne pour la paix, la tranquillité de l'Italie et la défense de la sainte foi chrétienne » avec Florence, que rejoint l'année suivante le pape Nicolas V et le roi de Naples Alphonse V. Venise, Milan, Florence, Rome et Naples : tels sont désormais les principaux acteurs de ce jeu politique à cinq que constitue le terrain italien. Celui-ci se caractérise donc par une remarquable simplification de la carte politique, bien plus morcelée à la fin du xiv^e siècle ou dans la première moitié du xv^e siècle. Or cette simplification s'entend à la fois du point de vue territorial et du point de vue institutionnel, et ce sont les mêmes causes politiques et culturelles qui – voilà le fait essentiel – produisent cette compacité et cette homogénéité des ensembles sociopolitiques formant l'Italie de la paix de Lodi.

Fractionnée sur le plan géographique comme sur le plan institutionnel, la Péninsule a longtemps offert un panorama complet des expériences politiques du Quattrocento, depuis la persistance de la cité-État (à Sienne ou à Lucques) jusqu'à l'espoir sans cesse relancé du pouvoir universel – celui de l'empereur et celui du pape – en passant par toute la gamme des États territoriaux d'origine communale (Florence) ou féodale (le duché de Savoie), consolidés en principautés (duché de Milan) ou en royaume (Naples). C'est cette diversité d'expériences qui s'appauvrit dans la seconde moitié du Quattrocento, au profit d'un modèle unique que l'on pourrait appeler monarchique, en se souvenant que la monarchie se définit par le gouvernement d'un seul et que la royauté n'en est que l'une des modalités. De ce point de vue, la royauté napolitaine ne diffère guère alors des autres systèmes politiques de la Péninsule, malgré ses fastes et son immense prestige. Resplendissante d'or et de pourpre, l'entrée triomphale d'Alphonse d'Aragon à Naples en 1442 fut celle d'un nouveau Trajan :

scontornare = détourner sans fond



Fig. 1. Francesco di Giorgio di Martini, *Dessin de forteresse*, seconde moitié du xv^e siècle, Codex Magliabechiano II, I.141 fol. 58r, Florence, Bibliothèque nationale centrale

6. Guicciardini éd. 1996, p. 64 (Livre I, chap. 9).



FIG. 6. Raffaello Sanzio, dit Raphaël, *Héliodore chassé du Temple*, fresque, 1511-1512, Rome, Vatican, musées du Vatican, Chambre d'Héliodore, détail avec le portrait du pape Jules II

la geste héroïque des victoires du nouveau « roi des deux Siciles » s'éternisait dans le bronze des portes du Castel Nuovo, dont l'arc de triomphe à la romaine, venant loger son éclatante blancheur de marbre entre les sombres tours de la citadelle médiévale, est comme un rêve de l'humanisme renaissant. Cette geste s'immobilise aussi dans la solennité du latin césarien des *Commentaires* de Bartolomeo Facio ou dans les *Faits et dits du roi Alphonse d'Antonio* Panormita. Les fastes du mécénat alphonsin ne pouvaient toutefois masquer longtemps la fragilité de la base sociale du régime. Elle se révéla brutalement durant le règne de Ferrante (1458-1494), devant subir à partir de 1485 ce que l'historiographie a peut-être improprement appelé « la conjuration des barons », où la rébellion féodale conjuguait ses effets avec la brigade curiale et la contestation urbaine.

Mais ce qui fragilisait fondamentalement la royauté napolitaine était son lien organique avec l'État pontifical qui n'échappe pas non plus à cette évolution monarchique, surtout depuis le pontificat de Nicolas V (1447-1455). Grâce à une politique énergique de consolidation administrative, mais aussi à ses initiatives audacieuses en matière culturelle et urbanistique (conseillé en cela par Leon Battista Alberti), Nicolas V restaure pleinement la souveraineté pontificale. Celle-ci a bien des adversaires, qui s'inquiètent de ce surcroît de puissance. Il s'agit moins, pour l'Église, de se construire un État que, pour le pape, de se comporter comme un prince : voilà le scandale. Il ne

s'amenuisera nullement dans la seconde moitié du xv^e siècle, bien au contraire. Pour le meilleur et pour le pire, Jules II fut un pape souverain en armes. C'est ainsi que le figure Raphaël dans la Chambre d'Héliodore, peinte entre 1511 et 1514, et notamment sur la première fresque, *Héliodore chassé du Temple*, où Jules II, hissé sur une chaise à porteurs, commande du geste les armées vengeresses (FIG. 06). D'autres représentations sont plus martiales encore : car le pape ne se contentait pas de conduire la guerre, il la menait physiquement, casqué et protégé par son armure resplendissante. Cette attitude lui valut les critiques acerbes d'Érasme : au moment où s'ouvrait le concile de Latran, en 1512, nombreux étaient ceux qui aspiraient à la réforme de l'Église et qui supportaient mal de la voir dirigée par un homme que tout, dans son comportement et son mode de gouvernement, rapprochait des princes laïcs.

Dira-t-on que la république oligarchique de Venise et son idéal égalitariste échappent à ce tableau princier ? Ce serait oublier que le faste cérémoniel de ce prince républicain qu'est le doge constitue également comme monarchie rituelle. Recouvert d'or mais entouré d'une méfiance ininterrompue, le doge ne peut rien sans les « principaux » : il est l'homme des grandes familles qui désormais contrôlent strictement son élection, et son autorité est tout sauf un pouvoir personnel, mais l'incarnation de la République. Le jour de son couronnement, le doge reçoit la bannière de Saint-Marc, qui est l'absolue et éternelle autorité d'où découle la légitimité des institutions. Reste que la commande artistique des monuments funéraires des doges au moment précis où leurs corps sont rendus à la sphère privée et familiale manifeste cette tension entre modèle patricien et monarchique – c'est particulièrement vrai du tombeau d'Andrea Vendramin sculpté vers 1493 par Tullio Lombardo pour la basilique de San Giovanni e Paolo (FIG. 02), où le doge apparaît étendu sur un lit funéraire soutenu par deux aigles et une roue ailée.

L'Italie de la seconde moitié du xv^e siècle est donc caractérisée par l'homogénéisation politique et culturelle des modes de gouvernement et de légitimation du pouvoir. C'est particulièrement net en ce qui concerne Florence et Milan, et décisif pour l'équilibre des puissances du système d'alliance. La lutte à mort (d'autant plus impitoyable qu'elle se déroulait sur le terrain des valeurs idéologiques) entre Florence et Milan avait dominé la première moitié du siècle ; leur alliance sera la clé de voûte de l'édifice diplomatique de la paix de Lodi. Elle était évidemment dictée par l'intérêt partagé des



FIG. 2. Tullio Lombardo, *Monument du doge Andrea Vendramin*, vers 1493, déplacé en 1816 dans le chœur de la basilique, marbre, H. 12 m, Venise, basilique San Giovanni e Paolo



Fig. 3. Pedro Berruguete, *Portrait de Federico de Montefeltro et son fils Guidobaldo*, 1476-1477, huile sur bois, H. 1,38 m, Urbino, Galerie nationale des Marches

7. Guicciardini éd. 1996, p. 5 (Livre I, chap. 1).

deux adversaires dont les forces s'étaient neutralisées, ce qui avait permis la montée en puissance de l'État vénitien que les Florentins ne pouvaient se permettre de laisser sans rival en Italie du Nord. Ses intérêts étaient également financiers : lourdement endetté auprès de la banque Médicis, l'État des Sforza était en quelque sorte leur obligé. Mais l'effacement d'un antagonisme entre deux régimes qui se présentaient comme irréconciliables – aux Florentins la défense de la *libertas* républicaine, aux Milanais l'exaltation de l'autorité princière – s'explique sans doute avant tout par une convergence de leurs cultures politiques, dont la correspondance entre les Sforza et les Médicis est sans doute l'un des meilleurs observatoires documentaires. Le fait n'est pas seulement déterminant pour l'histoire des échanges culturels, désormais orientés depuis Florence, où s'invente une bonne part du vocabulaire stylistique de la Renaissance, vers les cours d'Italie du Nord, où ce lexique sert à l'élaboration d'un langage politique commun. Il l'est aussi pour l'histoire globale des convergences princières en Italie, qui, au-delà des définitions institutionnelles des régimes, rapprochent l'exercice du pouvoir dans un même style de gouvernement.

Une Italie princière, donc. Et peu importe que ces princes se disent ducs ou grands capitaines, qu'ils soient rois, prélats d'Église ou manieurs d'argent : tous sont rassemblés dans la galerie des *Vite di uomini illustri del secolo XV* composées dans les années 1480 par Vespasiano da Bisticci (qui fut le libraire des Médicis), et qui ont en commun un même *habitus*, que l'on peut également dire humaniste. Mais le terme désigne désormais le nouveau système de valeurs culturelles assurant la distinction de la classe dominante. La révolution pédagogique des *studia humanitatis* est mise au service de l'éducation des princes : la *Casa Gioiosa*, ce petit collège d'élite fondé à Mantoue par Vittorino da Feltrino en 1423, forme une partie de ceux (les Gonzaga, Montefeltro, da Correggio...) qui prennent le pouvoir dans les années 1450, et il faut aussi envisager la cohérence de culture politique qu'ils promeuvent comme un phénomène générationnel. Sur le plan intellectuel, la métaphysique néo-platonicienne qu'illustre Marsile Ficin dans les années 1470, cette philosophie contemplative exaltant l'*otium* d'une nouvelle noblesse du savoir, n'a plus grand-chose à voir avec la théorie de l'engagement politique que l'on nommait humanisme au début du siècle. La première traduction de la *République* de Platon, due à Chrysoloras qui enseignait le grec au *Studium* de Florence et au Milanais Uberto Decembrio, avait été dédiée par ce dernier à Gian Galeazzo Visconti, seigneur devenu duc de Milan de 1395 à 1402. Par la suite, elle

servit à soutenir à la fois la théorisation monarchique de Giovanni Pontano à Naples et l'*Accademia neoplatonica* des amis de Laurent le Magnifique à Florence. Au-delà des frontières des États et de la typologie des régimes, le néoplatonisme devint la pensée dominante de l'Italie des princes – et c'est elle, d'ailleurs, qui subjuguait leurs vainqueurs français ou espagnols.

Sans cette convergence culturelle des styles de gouvernement princier, l'équilibre des puissances dans la seconde moitié du Quattrocento demeurerait incompréhensible. Mais que l'on ne s'y trompe pas : si Guichardin exalte dans son *Histoire d'Italie* cette manière de « maintenir les choses de l'Italie si bien équilibrées (*in modo bilanciato*) que la balance ne penchât ni d'un côté ni de l'autre », c'est aussi parce que la dramatisation du désastre de 1494 a son pendant dans l'idéalisation de la paix de Lodi. Or celle-ci est moins une paix qu'une sorte de guerre froide, confinant la conflictualité à une échelle subrégionale. Elle profite avant tout aux États mercenaires situés aux marges des grands ensembles (entre la Savoie et le Milanais les petits marquisats piémontais de Saluces et Montferrat) et où se développent souvent les cours les plus brillantes de l'Italie princière (entre le duché de Milan et



Fig. 5. Giovanni Antonio Amadeo, *Façade de la chartreuse de Pavie*, vers 1480, Pavie

la Terre Ferme de Venise le marquisat des Gonzaga de Mantoue, sur le flanc sud du territoire de Venise les possessions des Este, aux marches de l'État pontifical le duché d'Urbino des Montefeltro). Le portrait de Federico da Montefeltro peint par Pedro Berruguete (fig. 03) l'exprime avec éloquence : le condottiere d'Alphonse V et le capitaine des armées du pape y apparaît bien dans son armure de parade, mais son heaume et sa masse sont posés à terre. Lui qui ouvrit dans son palais d'Urbino l'une des premières bibliothèques publiques d'Italie a choisi une autre manière d'exercer sa domination : celle, plus forte que la force, que confère la culture lettrée. Et voilà pourquoi il ouvre cérémonieusement un grand livre posé sur un lutrin tandis que la présence à ses côtés de son héritier, le jeune Guidobaldo, trahit la volonté d'assurer la continuité dynastique d'un pouvoir désormais fondé sur cette culture commune des princes que constitue l'humanisme.

Sommes-nous ici face à l'illusion albertienne, raillée par Machiavel, d'une politique de la beauté qui tiendrait lieu de puissance armée? Au moment où Pedro Berruguete peignait le portrait double des Montefeltro s'inaugurait la saison mauvaise des assassinats politiques dans l'Italie du Quattrocento, avec l'assassinat du duc de Milan Galeazzo Maria Sforza le 26 décembre 1476 puis la conjuration des Pazzi contre les Médicis à Florence le 26 avril 1478. Il s'agissait, dans les deux cas, de conjurer rituellement l'absolutisation paradoxale d'un pouvoir princier qui affirmait avec de plus en plus de morgue l'oubli souverain des origines communales de son pouvoir et la nature essentiellement contractuelle de son mode d'exercice. Le monde était en train de devenir machiavélien, puisque l'éclat des cours princières n'était que le pendant glorieux à l'appauvrissement des expériences politiques dans une Italie fragilisée. Avec la guerre de Ferrare (1482-1484), un conflit local dégénérait en déflagration générale, qui menaçait l'alliance florentino-milanaise, pouce maîtresse de l'édifice de Lodi. L'occupation d'Otrante (dans les Pouilles) par les armées ottomanes de Mehmet II durant l'été 1480 avait produit le même effet que la nouvelle de la prise de Constantinople en 1453, mais il fut de courte durée : la « sainte ligue » ne tenait plus, même contre la menace turque. Les ressorts de l'internationalisation du conflit, qui avaient déjà joué lors des précédentes confrontations, produisirent les mêmes effets dévastateurs : Venise introduisait dans le jeu italien le roi de France Charles VIII et le duc Louis II d'Orléans (futur Louis XII). Le premier prétendait

8. Guicciardini éd. 1970, I, p. 117.

relever le droit des Angevins sur le royaume de Naples, que la mort de René d'Anjou en 1480 faisait logiquement revenir à la couronne de France ; le second aspirait à l'héritage milanais, dont il s'estimait l'héritier légitime en vertu du mariage de Valentine Visconti, fille du duc de Milan, avec son grand-père Louis d'Orléans en 1389.

Tout était donc réuni pour qu'en 1494 se déverse sur l'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 », ainsi que l'écrit Guichardin dans ses *Histoires florentines*. Mais c'est à partir de ce désastre qu'il convient, de manière rétrospective, de ramener les ambitions princières qui s'expriment depuis les années 1460 en Italie à de plus justes proportions. Les historiens saisissent mieux désormais le caractère composite et polycentrique des États du Quattrocento, dont les princes ne sont souvent que les souverains tuteurs. La construction territoriale des États italiens de matrice communale ne dépend nullement de la mise en place d'une structure unitaire de gouvernement, mais bien plutôt par un réseau d'alliances et d'accords bilatéraux, une mosaïque de petits arrangements qui passe par une transaction permanente avec les élites, laïques et ecclésiastiques. Cette nature fondamentalement contractuelle d'un pouvoir qui se donne à voir comme unanimement princier vaut pour les États aussi bien toscans que milanais, qui dans les deux cas se constituent comme « machines territoriales », grâce à la circulation des ingénieurs.

D'une manière générale, la production et la consommation des œuvres d'art dans l'Italie du troisième tiers du Quattrocento demeureraient sociologiquement incompréhensibles sans la prise en compte de la diversification croissante des commanditaires dans une société politique intensément travaillée par la contractualisation des rapports politiques. C'est particulièrement vrai pour le marché de la sculpture, qui s'affranchit progressivement du monopole des grandes commandes publiques pour s'ouvrir aux logiques entrepreneuriales développées par exemple dans le cadre de la *bottega* statuaire de Giovanni Antonio Amadeo, actif sur les chantiers lombards de 1466 à 1522 (fig. 05). Cela n'empêchait pas les sculpteurs milanais d'aspirer à rejoindre la cour des Sforza : on y rencontre Gian Cristoforo Romano, chanteur et poète, qui peut être considéré comme le premier sculpteur de cour, ainsi que des sculpteurs comme Benedetto Briosco, qui, après avoir travaillé pour la cathédrale de Milan (il fournit en 1491 une statue de sainte Agnès) et pour la chartreuse de Pavie, exécute à la mode *amadesca* des monuments funéraires que lui commandent des courtisans et des humanistes (notamment le médecin et conseil ducal Ambrogio Grifi pour San Pietro in Gessate).

C'est dans ce groupe que se situe Agostino Busti, dit Bambaia, auquel le roi de France François I^{er} commanda le monument funéraire de Gaston de Foix (fig. 04), neveu de Louis XII et général de ses armées en Italie, qui mourut à vingt-deux ans lors de la bataille de Ravenne le 11 avril 1512, bataille sanglante au cours de laquelle la nouvelle artillerie se montra brutalement meurtrière. Le corps, l'âme, la guerre. Fallait-il envisager ici ce bloc de temps qui, des années 1460 aux années 1520, conjuga en Italie, et de manière si paradoxale, ses beautés et ses désastres ? Ce monument inachevé, précisément parce qu'il est inachevé – on l'abandonna en 1522 lorsque les Français perdirent le gouvernement de Milan –, en pourrait fournir la statuaire idéale. Sollicité pour glorifier le valeureux capitaine qui avait trouvé la mort en donnant la victoire à son roi, Bambaia exalte donc celui dont la gloire nationale se fondait, en France, sur la ruine de l'Italie. Le sculpteur lombard met tout son art à polir l'éternelle jeunesse d'un visage promis à l'immortalité en même temps qu'il cisèle dans les bas-reliefs faisant escorte à l'effigie funéraire le récit nerveux des batailles, exprimant à la fois la calme assurance de la durée apaisée et le fracas des événements soudains.



FIG. 4. Agostino Busti dit Il Bambaia, *Gisant du monument funéraire de Gaston de Foix*, 1517-1522, marbre de Carrare, L. 2,15 m, Milan, Castello Sforzesco, Collections d'art ancien, inv. 1433