



HAL
open science

De la dynamique du Décameron à l'inertie du Livre du courtisan. Parcours illustré autour de l'éthique urbaine.

Véronique Curvin Merieux

► To cite this version:

Véronique Curvin Merieux. De la dynamique du Décameron à l'inertie du Livre du courtisan. Parcours illustré autour de l'éthique urbaine.. Francesco D'Antonio; Myriam Chopin. Théâtralisation de l'espace urbain, Orizons, pp.123-138, 2018, Histoire, 979-10-309-0119-1. hal-03517803

HAL Id: hal-03517803

<https://hal.science/hal-03517803>

Submitted on 21 Jan 2022

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.

DE LA DYNAMIQUE DU *DECAMERON* A CELLE DES *EFFETS DU BON GOUVERNEMENT*.
DE L'INERTIE DU *LIVRE DU COURTISAN* A CELLE DE *LA VILLE IDEALE*.
PARCOURS CROISES AUTOUR DE L'ETHIQUE URBAINE.

Entre l'écroulement de l'hégémonie féodale advenue à la fin du XIIe siècle et l'affirmation des cités seigneuriales, dans les premières décennies du XVIe, le processus d'affirmation des Communes est venu confirmer en Italie le rôle central de la cité qui, de l'empire romain au féodalisme médiéval, s'était déjà imposée comme l'entité fondatrice de la civilisation transalpine. Fernand Braudel démontra en son temps la responsabilité de l'entité urbaine dans l'histoire de la péninsule et nous ne reviendrons pas aujourd'hui sur ce postulat dont les historiens ont amplement attesté la pertinence.

Tenant pour acquis les rôles et fonctions de la ville dans la dynamique de la Renaissance, notre étude se concentrera sur les représentations de la ville contemporaines du phénomène renaissant, afin de saisir en elles, au-delà d'un simple thème ou cadre de représentation, les chronotopes figuratifs de l'involution progressive de la parabole renaissante. Rappelons que le chronotope constitue, selon le théoricien russe Mikhaïl Bakhtine¹ la matérialisation, le dépôt figuratif de la rencontre entre un temps et un espace donnés. Il constitue le concentré esthétique d'une vision culturelle qui, après avoir gravité autour de l'œuvre, s'y dépose, y prend chair, et participe à la vertu imagée de l'art. La lecture de tout objet créé, et au-delà de tout acte créateur, ne s'accomplit donc pleinement, selon le théoricien, que dans le corrélat qui le relie à « l'unité de culture » dont il est issu². Le monde de l'Art, morcelé par essence en objets esthétiques autonomes, jouit d'une propriété d'absorption singulière et constitue un média très sensible et perméable aux manifestations de la réalité. Si donc, comme nous le souffle Mikhaïl Bakhtine, toute « forme esthétique unifie, parachève [...] et transporte intuitivement le monde en acte sur le nouveau plan du signe »³, il paraît légitime d'avancer l'hypothèse selon laquelle la ville, entité centrale de la civilisation de la Renaissance, joua également un rôle central, au-delà du champ historique, dans ce que nous désignerons ici comme la sédimentation esthétique de la Renaissance italienne. Si un échange entre le

¹ Mikhaïl Bakhtine (1895, Russie -1975, URSS), rédige dès 1922 une importante étude sur *Le problème du contenu, du matériau et de la forme dans l'oeuvre littéraire*, mais la revue qui devait le publier cesse d'exister et cet ouvrage ne sera publié en France que 56 ans plus tard dans *Esthétique et théorie du roman*, traduit du russe par Daria Olivier, et préfacé par Michel Aucouturier. Bakhtine, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978. L'ouvrage théorique *Esthétique et théorie du roman*, Mikhaïl Bakhtine est considéré comme central dans les domaines des sciences du langage, de l'analyse littéraire et tout particulièrement de la linguistique du discours, depuis qu'il fut introduit dans le champ français par Tzvetan Todorov et Julia Kristeva. Traduit du russe dès 1975, il impose dans ces domaines disciplinaires les concepts de « polyphonie », de « dialogisme », et de « chronotope ». S'inspirant des catégories « intuitives » du temps et de l'espace définies par Kant, Mikhaïl Bakhtine emprunte le terme à la théorie de la relativité d'Einstein et aux sciences physiques et mathématiques. Il nomme « chronotope » (chronos et topos) la configuration spatio-temporelle inscrite à sons sens de façon indélébile dans toute production humaine, particulièrement dans les œuvres d'art, représentations par essence « objectifiées » de la vie collective. Dans le champ littéraire le terme chronotope définit pour Mikhaïl Bakhtine le lieu où s'exerce la fusion, la corrélation essentielle des indices spatiaux et temporels en un tout intelligible et concret. C'est le centre organisateur des principaux événements contenus dans le sujet du roman.

² « Nous appellerons chronotope, ce qui se traduit, littéralement, par « temps-espace »: la corrélation essentielle des rapports spatio-temporels, telle qu'elle a été assimilée par la littérature. [...] Ce qui compte pour nous, c'est qu'il exprime l'indissolubilité de l'espace et du temps. [...] Nous entendons chronotope comme une catégorie littéraire de la forme et du contenu, sans toucher à son rôle dans d'autres sphères de la culture. », Mikhaïl Bakhtine, op. cit., p. 237. « Le chronotope détermine l'unité artistique d'une œuvre littéraire dans ses rapports avec la réalité [...] en art et en littérature. Il est la matérialisation du temps dans l'espace, le centre de la concrétisation figurative, comme l'incarnation du roman tout entier comme dans l'œuvre d'art. Tous les éléments abstraits du roman – généralisations, philosophies, idées, analyses des causes et des effets et ainsi de suite – gravitent autour du chronotope et, par son intermédiaire, prennent chair et sang et participent au caractère imagé de l'art littéraire. Telle est la signification figurative du chronotope [...]. L'art et la littérature sont imprégnés de valeurs chronotopiques, à divers degrés et dimensions. Tout motif, tout élément privilégié d'une œuvre d'art, se présente comme l'une de ces valeurs. », *ibidem*, p.391.

³ Selon Mikhaïl Bakhtine, l'art est imprégné autant que la littérature de valeurs chronotopiques. Si le domaine culturel est donc à entendre comme unité systématique de la culture, s'étendant à chaque atome, objet, produit de la vie culturelle : « Tout motif, tout élément privilégié d'une œuvre d'art, se présente comme l'une de ces valeurs. [...] De la sorte, le chronotope, principale matérialisation du temps dans l'espace, apparaît comme le centre de la concrétisation figurative, comme l'incarnation du roman (de l'œuvre ajouterons nous) tout entier. [...] Il nous semble précisément que les constructions significatives de temps et d'espace orientent de façon unique les œuvres d'art vers leurs propres fins expressives, et représentent une syntaxe, les similitudes fonctionnelles des œuvres que nous avons mises à l'étude, une communauté de signes, une sémantique [qui] fixe le concept cognitif de la ville, comme incontournable élément corrélatif au contenu culturel de la période. », Mikhaïl Bakhtine, *ibidem*, p. 391.

monde phénoménal et le monde matériel, tel que décrit par Bakhtine, est avéré, un examen des entités imaginaires qui furent produites dans la période en rendra nécessairement compte⁴. C'est précisément ce mécanisme de transposition que nous interrogerons au cours de notre étude qui s'attachera à établir que « le monde de l'acte » autrement nommé « unité de culture » par le théoricien russe, s'est, selon les étapes de sédimentation esthétique définies par ce dernier, transféré, « réorganisé, individualisé, concrétisé, isolé puis parachévé » autour du chronotope de la ville.

Afin d'éviter l'écueil et l'arbitraire d'un examen brut et isolé, nous choisirons d'observer le caractère figural de la ville et sa retranscription de « l'unité de culture » renaissante selon une perspective transesthétique qui mettra à l'étude les représentations de la ville émanant de média et de syntaxe distincts mais synchroniques (littéraire et iconographique en l'espèce). Pour satisfaire cette exigence, notre premier diptyque sera constitué du *Décameron* de Boccace achevé entre 1347 et 1353⁵ et de la célèbre fresque du *Bon Gouvernement* d'Ambrogio Lorenzetti, réalisée dans la Salle du conseil du Palais communal de Sienne, entre 1338 et 1340. Ces deux premières œuvres nous permettront d'observer la transposition esthétique que toutes deux proposent du plein essor du processus urbain renaissant communal dont elles sont contemporaines. Le second diptyque à l'étude sera constitué du *Livre du courtisan* de Baldassare Castiglione, paru à Venise en 1528⁶, et du panneau décoratif anonyme dit de la *Ville idéale*, réalisé entre 1480 et 1510 à Urbino⁷. Il nous permettra d'analyser en quoi, à l'autre extrémité de la parabole renaissante, soit au terme de deux siècles de spirale vertueuse (1480-1510), la représentation de la ville qu'il propose sédimente à l'inverse l'épuisement du processus de développement premier. Notre corpus, et l'examen croisé qu'il autorisera, nous conduiront ainsi à vérifier que l'espace-temps renaissant italien trouve dans le chronotope de la ville un de ses précipités figuratifs (pour poursuivre la métaphore chimique) les plus constants et accomplis.

Nous commencerons notre investigation en opérant un premier repérage au sein des deux premières œuvres de notre corpus, toutes deux produites à quelques années de distance, dans l'aire toscane en pleine expansion du premier tiers du XIV^e siècle (Florence pour la première, Sienne pour la seconde), une aire éminemment représentative des manifestations du processus d'évolution communale italienne. Rappelons succinctement, en préambule à nos observations, qu'une nouvelle ère s'ouvre alors pour les villes italiennes du centre nord. Celles-ci, depuis la Paix de Constance de 1183, se sont vu accorder l'autonomie politique par le Saint Empire germanique au terme de la défaite, à Legnano, des

⁴ Friedrich Hegel et Theodor Adorno proposent une version analogue de cette relation contingente entre l'œuvre d'art et la formation culturelle qui lui permet d'exister. Cette discussion apparaît pour la première fois dans la *Phénoménologie de l'esprit* de Hegel, où l'émergence et le développement représentationnel de l'œuvre d'art sacrée sont proposés comme des exemples de cette forme d'objectification sociale de l'œuvre d'art. Ce concept est formalisé et systématisé en détail dans *La philosophie des Beaux-Arts*. Hegel, Friedrich, *Phénoménologie de l'esprit*, trad. Jean-Pierre Lefebvre, Paris, Aubier, 1991. Voir également Adorno, Theodor, *Aesthetic Theory*, trad. Robert Hullot-Kentor, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1997. Sypher, Wylie, *Four Stages of renaissance Style*, New York, Doubleday, 1955, traduit in *Rinascimento, Manierismo, Barocco*, Padova, Marsilio, 1968 et Gurevič, Aron Jakovlevič, *Le categorie della culture medievale*, Torino, Einaudi, 1983, pp. 29-43, ont également fait émerger les lignes d'une influence syntaxique sur les arts figuratifs.

⁵ Boccaccio, Giovanni, *Decameron*, Milano, Mursia, 1980. Boccace, *Décameron*, Christian BEC (dir.), Paris, Le Livre de Poche, coll. "Bibliothèque classique", 2003.

⁶ Le *Livre du courtisan* est refondu au cours de trois rédactions successives : 1513/1516 (Manuscrit *Vaticano latino*, 8205, inédit, Bibliothèque Vaticane, Rome) ; 1520/1521 (*Il Libro del cortegiano*, Ghino Ghianssi (dir.), Firenze, 1968) ; 1521/1524 (*Il libro del Cortegiano*, Bruno Maier (dir.), UTET, Torino, 1969). Voir à ce sujet l'analyse de José Guidi qui analyse les variantes en les rapportant aux ambitions professionnelles de l'auteur, dans « Le jeu de cour et sa codification », dans *Incitation, contrôle et répression dans l'Italie du XVI^e siècle*, Centre Universitaire de Recherche sur la Renaissance italienne, Publications de la Sorbonne, Paris, 1981, pp. 97-115. Le succès exceptionnel et immédiat de l'ouvrage auprès des cours européennes tient à son efficacité pragmatique très bienvenue en des temps où les courtisans sont menacés par les attaques de pouvoirs et de cultures étrangers.

⁷ Le panneau de bois de *La Città ideale* dit Panneau d'Urbino (239,5 x 67,5), se trouve à la Galerie nationale des Marches et fut réalisé à la détrempe, entre 1480-1510. Anonyme, il est aujourd'hui le plus souvent attribué à Francesco di Giorgio Martini (mort en 1479), architecte du célèbre condottiere Federico da Montefeltro, duc d'Urbino (1422-1482). Il a été successivement attribué à Piero della Francesca, Luciano Laurana puis Giuliano da Sangallo (mort en 1515). Concernant l'attribution cf. Krautheimer, Richard, *Le tavole di Urbino, Berlino e Baltimora riesaminate*, in « Rinascimento da Brunelleschi a Michelangelo », Milano, Electa, 1994, pp. 233-257 ; Marchi, Alessandro, Valazzi, Maria Rosaria, *La città ideale: l'utopia del Rinascimento a Urbino tra Piero della Francesca e Raffaello*, Milano, Electa, 2012.

troupes impériales face à celles de la coalition de la Ligue lombarde. Les Communes nouvellement instaurées connaissent dès lors un processus d'expansion marqué et exceptionnel pour l'Europe : l'indice démographique est à cet égard éloquent, puisque dès le premier tiers du XIVe, 40% de la population de l'Italie est citadine, alors que le reste de la population de l'aire européenne est rurale à 80 voire 90%. Une telle croissance urbaine stimule, par ricochet, tous les secteurs d'activité et conduit les villes à se doter en quelques années de juridictions spécifiques, à étendre leur autorité sur de larges portions du territoire avoisinant, à s'ouvrir sur des marchés italiens et européens qui interagissent avec elles, créant les conditions de la prospérité qui marquera bientôt le plein essor renaissant du XV^e siècle. Cette phase de profonde transformation détermine parallèlement au cœur des périmètres urbains des dynamiques sociales inédites et complexes. Celles-ci s'établissent principalement entre les deux classes dominantes: une classe bourgeoise en quête de légitimité d'une part, et une aristocratie, particulièrement urbanisée en Italie, qui continue de proposer au sein de la cité des modèles de comportement de tradition courtoise. Les quatre premières décennies du XIVe, acmé de la spirale vertueuse décrite, sont ainsi caractérisées par un faisceau de tensions qui parcourent et fondent cette nouvelle société urbaine, hétérogène et en gestation. L'ascension urbaine atteint alors, en même temps que son point de développement majeur, son point de rupture. Elle sera d'ailleurs bientôt suivie, dès après la peste de 1347, d'une phase de crise sociale et de repli économique et démographique particulièrement sévère. En cela, ces années d'épanouissement s'avèrent spécifiquement propices au repérage qui nous occupe, car toute phase aigue de développement apparaîtra porteuse, selon le processus décrit par Bakhtine, d'une sédimentation culturelle plus marquée. Nous verrons dans quelle mesure en examinant à présent le premier diptyque de notre corpus.

La nouvelle société urbaine, vivifiée par son faisceau actif de composantes complexes, vient déposer ses principes actifs en un précipité concentré, aussi aisément repérable dans le recueil du *Décameron*, que dans la fresque des *Effets du bon gouvernement*. Ces deux œuvres optent simultanément pour la représentation d'une ville ouverte, en rupture radicale avec sa configuration médiévale, défensive et enclose sur elle-même. Le parti pris du rejet d'une représentation fermée, hiérarchisée et soumise aux valeurs exclusives d'une seule des deux classes dominantes en présence, rapproche Boccace et Lorenzetti, qui ne militent pas davantage pour les valeurs bourgeoises que pour un retour à des rites et codes de comportements courtois dont ils seraient nostalgiques. Dans les deux cas, c'est l'écheveau de l'expérience urbaine et sa phénoménologie⁸ protéiforme qu'il leur importe d'accueillir dans le tissu narratif: dans les villes qu'ils représentent, protagonistes ou comparses, bourgeois ou nobles, se croisent, se rencontrent, cohabitent. Plus encore, ce sont les interférences, les échanges et les mutations socio-culturelles induits par la cohabitation urbaine qui activent et nourrissent dans les deux cas la dynamique narrative. La ville contemporaine, par sa diversité et par la promiscuité topographique qu'elle impose, propose en quelque sorte un chronotope naturel du nouvel espace social fortement interactif. De même que la société qu'elle abrite, la ville accueille, rassemble, englobe et fait se croiser dans son espace ouvert, traversé d'échanges constants, sans clivages hermétiques apparents, petit peuple, paysans, artisans, doctes, marchands et nobles qui participent tous de la nouvelle collectivité communale. Chacun de nos artistes réverbère donc cette mutation structurelle communale en acte.

Boccace opte, du Cadre (*Cornice*) au corps des nouvelles, pour la représentation mimétique d'une ville contemporaine⁹, polysémique, disloquée. La variété inhérente au choix même du genre des nouvelles lui permet de démultiplier sa représentation urbaine et de défragmenter en facettes multiples la représentation monolithique du monde médiéval. Les villes de Treviso, Bologne, Milan, Venise, Florence, Rome ou Palerme, tour à tour convoquées dans le recueil, l'autorisent à mettre en scène, en toute vraisemblance, une foule hétéroclite de protagonistes qui animent un continuuel renouvellement et déplacement narratif. La multiplicité chorale et topographique à laquelle ces villes donnent chair, stimule les tensions et les métamorphoses individuelles et collectives qui traversent le tissu narratif, au même titre

8 Mario Baratto la définit comme une « *Fenomenologia del comportamento umano* ». Baratto, Mario, *Realtà e stile nel Decameron*, [Vicenza, Neri Pozza editore, 1970, "Nuova biblioteca di cultura", 33] Roma, Editori Riuniti, "Nuova biblioteca di cultura", 244, 1993.

9 On sait que l'adhésion mimétique du réel passe aussi chez Boccace par les langages vernaculaires contemporains qui permettent une oscillation expressive, nécessaire à la variété des cas narrés et à leur variété complexe. Le critique Vittore Branca a particulièrement étudié l'adaptation et le mimétisme entre personnages, situations et modalités de langage employés. Il la désigne sous le terme d'« *espressivismo* ». Branca, Vittore, *Boccaccio medievale e nuovi studi sul Decamerone*, Firenze, Sansoni, 1981. La vitalité urbaine s'inscrit donc également dans la vitalité expressive maîtrisée, dans une syntaxe qui inclut l'« *espressivismo* », et qui opte pour des choix linguistiques efficaces et fonctionnels, cohérents avec le propos global de l'œuvre.

que la réalité urbaine, contemporaine de l'oeuvre. Chez Boccace, les nouveaux héros de cette épopée, semblables aux piétons et cavaliers convoqués dans la fresque de Lorenzetti, prennent la route¹⁰ et cheminent à la rencontre d'un univers polymorphe, grouillant de vie, clairement inscrit dans le cours d'un temps également mobile (moissons, saisons, vignobles) et perméable aux indices d'une époque. Ces héros « *cittadineschi* », du nouveau tissu social, viennent se substituer à ceux des romans de chevalerie qui partaient à l'aventure, dans une solitude exclusive et traversaient des espace-temps héroïques le plus souvent exotiques, inconnus ou symboliques, à la rencontre de leur seule destinée (ce dont Simone Martini nous rend encore compte en 1328 dans sa représentation du *condottiere* Guidoriccio da Fogliano¹¹). L'ouverture et l'éclatement topographique, de même que la mobilité sociale, inhérents à la ville communale, trouvent donc dans l'économie narrative des nouvelles du recueil de Boccace leur transposition esthétique. La ville, par sa topologie même, transpose en somme la complexité de la civilisation communale dont les nouveaux héros incarnent une énergie vitale qui n'a d'égal que leur esprit d'initiative et leur prompt mobilité.

L'allégorie des *Effets du bon gouvernement* d'Ambrogio Lorenzetti (1290-1348) pratique, elle aussi, une brèche décisive dans les codes de représentation du dispositif urbain cloisonné et discriminatoire de l'ère féodale. En privilégiant la perspective panoramique, elle manifeste d'emblée au plan iconographique la dynamique de la dislocation (sociale, économique, démographique) autorisée par le nouveau système urbain. La promiscuité même qui caractérise le nouvel espace urbain représenté se fait, au plan symbolique, synecdoque de la collectivité disparate qu'il accueille. Certes, la ville polysémique de Lorenzetti reste traversée par des codes féodaux clairement identifiables, tels, au-delà des remparts, le cavalier, son faucon et la chasse à laquelle ils se rendent selon toute évidence, ou, à l'intérieur du périmètre urbain, la noble et joyeuse oisiveté manifestée par la ronde galante du cercle de *giulliani* aux atours insolites. Mais ceux-ci s'inscrivent désormais dans le tissu de la collectivité représentée et dans l'espace-temps horizontal de la communauté citadine. Artisans, bourgeois, commis, bergers et paysans au travail, y ont leur place autant que les aristocrates qu'ils côtoient: chacun est à part entière membre de ce nouvel espace urbain, où travail et oisiveté sont saisis dans leur complémentarité.

C'est donc bien un *locus* urbain multiple, décroisonné, mobile, instable, et en construction, que propose notre premier diptyque. Certes dans les deux œuvres évoquées, demeure l'exigence commune d'un idéal d'équilibre mais, dans les deux cas, cet idéal passe par la participation de chaque membre de la communauté citadine à la complexité ouverte des nouvelles dynamiques sociales. Sans elle, l'idéal d'harmonisation caressé et promis n'atteindrait pas son accomplissement. Cette participation implique, *de facto*, la réconciliation de l'homme renaissant avec un temps individuel et collectif, auquel il est nécessairement amené à se confronter en ville. Nos deux options de représentations urbaines confirment en cela leur transposition d'une « unité de culture » communale, qui rompt tout autant, nous l'avons dit, avec le monolithisme féodal qu'avec le providentialisme médiéval¹². Tout comme l'homme qui la parcourt

10 La fonction figurale temporelle de la route désigne cette dernière comme un des chrontopes mineurs de la ville, comme un *locus* symbolique du faisceau d'aventures (*ad ventura*). Les rues et routes permettent aux événements de se produire, en faisant se croiser quantité de personnages appartenant à toutes les classes, situations, religions, nationalités et âges. Les rencontres qu'elles autorisent « en route » déclenchent souvent les transformations. « Du point de vue du sujet et de la composition, c'est là qu'ont lieu les rencontres. [...] Là se nouent les intrigues et, enfin (et c'est très important), là s'échangent des dialogues chargés d'un sens tout particulier dans le roman, là se révèlent les caractères, les « idées » et les « passions » des personnages ». Mikhaïl Bakhtine, *op. cit.*, p.387. Dans *La Production de l'espace*, le sociologue Henri Lefebvre identifie un espace intermédiaire dans « les grandes avenues, les lieux de transition et de passage, de commerce et d'échange situés entre les lieux privés et publics de la vie quotidienne. ». Lefebvre, Henri, *La production de l'espace*, Paris, Éditions Anthropos, 1974, p. 180-181.

¹¹ La fresque de Simone Martini (1328), illustre la conquête des châteaux de Montemassi et Sassoforte en 1328. Elle fait partie d'un cycle de fresques des « *Castelli* » qui occupe la partie supérieure de la paroi opposée à la *Maestà* dans la Sala del Mappamondo. Le cycle commémorant les châteaux conquis par les Siennois est inauguré en 1314 par la représentation du château de Giuncarico. Le cycle se poursuit avec celle de Guidoriccio et s'achève en 1331 avec les châteaux d'Arcidosso et de Piano. Ces derniers seront détruits en 1361, lorsque Lippo Vanni peint les batailles de Valdichiana et de Poggio Imperiale.

¹² A l'intérieur de cet espace clos, l'artiste met en scène des personnages régis par des rapports symboliques, sans se soucier ni d'unité de temps ni d'unité d'espace. Comme le souligne Erwin Panofsky dans son ouvrage intitulé *La Perspective comme forme symbolique*, « L'espace homogène [de la perspective] n'est donc jamais un espace donné: c'est un espace engendré par une construction », Panofsky, Erwin, *La perspective comme forme symbolique*, Editions de Minuit, Paris, 1975, p. 42. Se reporter également à ce sujet aux précisions apportées par Jacques Darrulat, dans son article intitulé « La théorie de la perspective »: Darrulat, Jacques, <http://www.jdarrulat.net/Introductionphiloesst/Renaissance/TheoriePerspec.html>, *La théorie de la perspective*, 2007: « La fonction analogique de l'œuvre d'art médiévale identifiait l'image à la vision, non de la créature qui vit encore dans l'attente de l'Apocalypse, mais de Dieu lui-même qui voit, au-delà des temps, la cité céleste dans la gloire de la vie éternelle.

est représenté en chemin, la ville s'offre dans son devenir, non plus tendue vers la sublimation spirituelle d'un ici-bas, traversé de vices condamnables, mais réconciliée avec ses possibles transmutations terrestres. Les villes figurées dans notre premier binôme affichent et revendiquent ainsi lisiblement un fort ancrage dans l'espace-temps historié et contemporain de la cité natale. Celui-ci privilégie la fonction attribuée aux places, rues, routes, auberges, boutiques, échoppes, qui concrétisent, dans la cité représentée comme dans la narration, les points de jonction entre destinée individuelle et collective, entre temps biographique et temps historique. Fenêtres, seuils et portes, également très présents, soulignent cette perméabilité nouvelle que la ville favorise entre espace et temps privés, et sphère publique, entre capacités individuelles et vie politique de la cité. La ville, représentée (Lorenzetti) ou narrée (Boccace), privilégie ces lieux de contact urbains métonymiques car, en opposant leurs ouvertures aux architectures cloisonnées du proche passé féodal, ils mettent à l'honneur un temps interstitiel, temps du changement et du passage, dans le cours de l'existence. Autour de ces lieux de décision s'avèrent, par la rencontre avec l'autre et le monde, le devenir individuel ou collectif (on songe à Cisti fornaio sur le seuil de sa boutique, à Andreuccio observé depuis les fenêtres par les napolitains, et à la multitude de citoyens représentés à leur fenêtres dans la fresque siennoise.). Chez Lorenzetti comme chez Boccace, on peut d'ailleurs affirmer que c'est la ville tout entière qui se fait seuil. Les remparts et leur vocation féodale discriminatoire s'y annulent, au profit de perspectives transversales qui privilégient l'extension de l'espace et du temps urbains de part et d'autre de leur ligne de démarcation amoindrie par le point de vue surplombant. La ville affiche selon cette iconologie, sa vocation à la circulation, au passage, entre soi et les autres, entre cité et *contado*, entre présent et futur.

L'espace urbain conservera tout au long du *Quattrocento* son pouvoir de cristallisation de l'interaction harmonieuse entre éthique du bon citoyen et projets du bon gouvernement, dont Leon Battista Alberti (1404-1472) édictera bientôt les préceptes théoriques¹³. Toutefois, la pression des crises économiques, religieuses et politiques successives qui frappèrent la péninsule au début du XVI^e siècle, vint compromettre et distordre cet équilibre harmonieux. Les structures républicaines réinventées par les Communes dérivent progressivement (Florence) ou radicalement (Milan) vers une forme autocratique du pouvoir où s'institutionnalisent peu à peu les débordements du despotisme princier. Les structures collectives se dénaturent. L'individu doit redéfinir ses rôles et place au sein de places politiques régies par l'équivoque. Face aux menaces et incursions étrangères qui sanctionnent la fin du *Quattrocento*, les cités italiennes se rétractent en un repli conservateur que l'étau de la culture contre-réformiste contribuera bientôt à figer en conventions comportementales. Comment la représentation de la ville rend-elle compte de cette rétractation?

L'un des premiers à dessiner les contours de l'épuisement de la dynamique renaissante est l'homme de cour mantouan, Baldassar Castiglione (1478-1529), dans son célèbre *Livre du courtisan*, publié à Venise en 1528. La codification éthique courtoise dont l'ouvrage prend acte en même temps qu'elle en propose une sorte de manifeste théorique, nous intéressera ici en ce que sa grille de codification trouve son exact écho figuratif dans le panneau décoratif de *La Ville idéale*, réalisé au même moment, au même endroit, dans une même ville d'Urbino, alors soumise à l'autorité de Federico da Montefeltro. L'observation spéculaire de ces deux productions nous confirmera qu'après deux siècles de plein épanouissement, c'est à nouveau la figure de la ville qui viendra retranscrire dans le champ esthétique l'étiologie d'une civilisation renaissante qui se fige alors, sous nos yeux, en une significative inertie. Analysons à présent de quelle manière.

Ainsi peut-on dire que l'artiste médiéval travaille moins pour le regard des hommes que pour le regard de Dieu : la cathédrale n'est pas un théâtre disposé pour séduire les regards des fidèles, elle est un microcosme qui reproduit symboliquement les figures qui sont contenues dans le macrocosme de l'univers et de son Histoire. [...] A ce regard totalisant, du côté du sujet spectateur, répond, du côté de l'image elle-même, une représentation tout entière manifeste, et qui ne cache rien. Sous le regard omnivoyant [*sic*] d'un Dieu, le visible s'offre en totalité, il se met à plat sur le plan du tableau, il se donne à voir sans réserve. C'est pourquoi l'image médiévale, et plus encore la mosaïque de Byzance, sont sans profondeur. A l'œuvre encyclopédique que seul peut embrasser en totalité l'omnivoyance divine, la représentation perspective oppose la vision d'un sujet unique et engagé dans le monde. La perspective est le point de vue, limité et fini de la créature, et non tout-puissant et infini de la divinité. ».

¹³ Alberti, Leon Battista, *L'Art d'édifier*, texte traduit du latin par Pierre Caye et Françoise Choay, Paris, Le Seuil, coll. " Sources du savoir ", 2004.

Le dialogue imaginé par Baldassare Castiglione se déroule, rappelons-le, en 1507, durant l'hiver, dans le palais ducal des Montefeltro d'Urbino, sous l'égide d'Elisabetta Gonzaga, épouse du duc, qui, souffrant, s'est absenté¹⁴. Il se répartit au cours de quatre soirées auxquelles correspondent les quatre livres constitutifs de l'oeuvre. Comme le suggère le titre de l'ouvrage, l'enjeu des conversations engagées entre les interlocuteurs consiste à élaborer une définition des qualités physiques, intellectuelles et morales de la figure du parfait courtisan, appelé en ce début de siècle à graviter au sein des grandes cours italiennes. Notons en premier lieu que le choix même du genre du traité marque d'emblée un renoncement à l'ouverture narrative qui caractérisait les oeuvres du premier diptyque. Parce qu'il rapporte sur le monde sans le vivre, le commente à la marge, et pèse d'un grand poids par ses figures imposées, le traité renonce en effet au vaste faisceau des possibles narratifs¹⁵. Il se rétracte à l'inverse en un cadre rhétorique et argumentatif contraignant et contraint qui, derrière l'apparente spontanéité dialogique, masque mal un retour à une forte autorité auctoriale. Les conversations fictives du traité sont, de fait, fortement marquées par leur caractère exemplaire et exclusif. Il s'agit d'établir des modèles de comportements idéaux et théoriques, d'ambition universelle, qui contrastent avec la phénoménologie polysémique urbaine du *Décameron*. En outre, l'interaction dynamique entre les individus du premier diptyque est ici contredite par l'invitation à un prudent clivage, spécifiquement conseillé entre individus issus de segments sociaux différents. Le système qui fonde cette nouvelle éthique urbaine idéale prend ainsi l'exact contrepied du précédent, se prévenant contre l'intrusion de comportements singuliers ou anormaux. Chaque action (rire, boire, manger, parler), est endiguée par des pratiques collectives si fortement ritualisées que les initiatives de l'individu et sa confrontation instructive au réel, à l'autre et aux lois du hasard n'ont dès lors, au propre comme au figuré, plus droit de cité. L'urbanité en acte se fait en somme éthique (voire esthétique) urbaine : certes cette dernière place toujours au cœur du propos l'urbanité nécessaire de tout homme de cour, mais celle-ci n'est plus envisagée que comme le ciment d'une société d'honneur strictement cloisonnée, où rien n'est jamais plus laissé au hasard. Toute initiative, toute capacité à agir, désormais suspecte, demeurera soumise à la maîtrise de soi et au contrôle du regard du cercle d'appartenance. Castiglione propose en somme au courtisan une identité de substitution qui viendra se superposer à celle unique de chaque individu : la perfection sera atteinte dès lors que la contenance réduira, définitivement et de manière imperceptible, la substance au silence¹⁶.

Comme dans le précédent diptyque examiné, la représentation de la ville se charge à nouveau d'accueillir la sédimentation de ce retranchement contraint de l'individu, en le retranscrivant dans une rétractation palpable de l'espace-temps représenté. L'Urbino qui abrite les conversations de l'élite courtoise se réduit en effet à une pièce de son palais ducal. Plus encore, c'est assis en cercle, à l'intérieur d'un périmètre restreint qui délimite le huis clos des débats, que les interlocuteurs signifient au sens premier leur isolement du monde et décident littéralement de tuer le temps en jouant à « *formare con parole il perfetto cortegiano* »¹⁷, sans plus entretenir de lien direct au monde ni au temps du réel¹⁸. La disposition en cercle place chaque interlocuteur en miroir, face à ses pairs, les seuls qu'il puisse voir et par qui il soit vu. Le cercle crée ainsi une aire théâtrale close, où l'identification par son vis à vis exclut tout

¹⁰ Amedeo Quondam interprète cette absence comme la volonté de Castiglione d'évoquer en creux les excès antécédents du pouvoir, ici passés sous silence et renvoyés dans le secret des *arcana imperii*. « E rinviando a un altro spazio chiuso, quelle delle stanze del Duca, luogo non teatrale, questo, che non puo' essere separato nettamente dalla scena della grazia della corte, luogo degli *arcana imperii*. », Quondam, Amedeo, *Il Libro del cortegiano*, Milano, Garzanti, 1981, p.11.

¹⁵ Cf. à ce sujet : Le Roux, Nicolas, *Codes sociaux et culture de cour à la Renaissance*, dans « Le Temps des savoirs », Revue interdisciplinaire de l'Institut universitaire de France, n° 4, « Le Code », 2002, pp. 131-148. Amedeo Quondam, « La forma del vivere: schede per l'analisi del discorso cortegiano », dans *La Corte e il Cortegiano. Un modello europeo*, t. II., A. Prosperi (dir.), Rome, Bulzoni, 1980, p. 26.

¹⁶ Cf. Mérieux, Véronique, « Conscience de soi et identité », dans *Mélanges italiens autour de l'écriture du moi*, Vol. 43, Publications de la Faculté des Lettres, Arts, et sciences Humaines, Université de Nice, 1998, pp. 25-41.

¹⁷ « Per reprimere adunque molti sciocchi, i quali per esser prosuntuosi ed inetti si credono acquistar nome di bon cortegiano, vorrei che 'l gioco di questa sera fusse tale, che si elegesse uno della compagnia ed a questo si desse carico di formar con parole un perfetto cortegiano, esplicando tutte le condiconi e particular qualità, che si richieggono a chi merita questo nome; [...] ». Castiglione, Baldassare, *Il libro del Cortegiano*, Milano, Mondadori, 1991, p.30.

¹⁸ « E l'ordine d'essi era tale che, subito giunti alla presenza della signora Duchessa, ognuno si ponea a sedere a piacer suo o, come la sorte portava, in cerchio; ed erano sedendo divisi un omo ed una donna, fin che donne v'erano, che quasi sempre il numero degli omini era molto maggiore; [...] ». Castiglione, Baldassare, *Il libro del Cortegiano*, op. cit., p. 22.

regard intrusif extérieur. C'est d'ailleurs à l'abri de volets clos¹⁹, qui repoussent au-dehors les bruits et les regards de la ville, que les interlocuteurs veillent et débattent, la nuit, intervertissant ainsi le cours naturel du temps²⁰. Les cycles mobiles du jour, de la semaine, des saisons, se figent, s'annulent: le duc lui-même, souffrant et retiré dans ses appartements, confirme par son absence cet ankylosement de l'action. Dès l'ouverture du traité, Castiglione avait d'ailleurs donné le ton de cette léthargie courtoise, en précisant que tous les personnages réels convoqués dans son livre, étaient passés de vie à trépas au moment de la rédaction du dialogue fictionnel. Un parfum d'embaumement ouvrait en somme explicitement l'oeuvre²¹. Ce décalage entre temps fictionnel et temps réel, de même que la visée universelle²² des dialogues, soutiennent, dès l'introduction, le renoncement à un temps historique, dont le livre vise précisément à repousser au dehors la menace inquiétante. Le palais et les conversations qu'il abrite, deviennent laboratoire *in vitro*, lieu de maturation d'un savant processus de contrainte et de répression de l'acte individuel autonome. L'action se fait discours, jeu d'érudits entre pairs, visant à neutraliser le réel: le discours se substitue à l'action et désincarne l'espace-temps en une conceptuelle « urbanité sublimée ». Certes, l'homme reste perfectible derrière ces volets clos, puisque le traité tend à le hisser vers sa « *forma ideale* » et parfaite. Mais la perfection conceptuelle visée de l'homme de cour italien ne pourra naître que de sa capacité à se retirer de soi et du monde en acte, comme les interlocuteurs sont retirés du monde, derrière leur protecteur apparat de cour. Il n'est pas surprenant que dans ce cadre, la fonction de la ville fictive d'Urbino se trouve rétrogradée à celle de simple décor: absente, comme son Duc alité, elle parachève l'inertie de sa société de cour retranchée dans son conceptuel huis clos. A la ville véritable, palpable, sonore et remuante de Boccace et de Lorenzetti, se substitue ce microcosme restreint et exclusif, qui oppose sa perfection immobile à l'irruption du chaos historique. Le chronotope urbain a donc définitivement muté: il s'est cristallisé en un espace-temps universel qui entend garantir contre toute forme d'irruption inopportune du hasard, du temps, mais aussi, dans une certaine mesure, de l'homme.

Nous le constaterons à présent, cet embaumement du réel trouve sa correspondance en même temps que sa confirmation exacte dans la contrainte imposée à l'espace idéal du panneau de la *Ville ideale* d'Urbino, où, comme dans le secret du palais, l'artifice et la *forma perfetta* sont érigés en modèle de perfection idéale. La *Ville ideale*, dite panneau d'Urbino, surgit *ex-nihilo* et s'inscrit d'emblée dans un temps indéterminable, aussi immobile que l'espace représenté. Deux inscriptions figurent bien sur les frontons des deux bâtiments en avant-corps, à gauche et à droite, mais ces deux plaques portent des écritures simulées, indéchiffrables, qui mêlent lettres d'apparence latine et caractères des alphabets grec ou cyrillique, et interdisent toute datation. On ne saurait de même dater les bâtisses: des bâtiments de facture renaissance côtoient des édifices dont les saillies en bois, les linteaux de pierre et les arcs en berceau relèvent d'une architecture médiévale, quand le temple circulaire renvoie à un temps classique antique.

Aucun événement ne se déroule par ailleurs dans ce présent sans histoire. Rien n'est suggéré sur ce qui vient de s'y passer ou sur ce qui pourrait s'y produire. Précédemment seuil ouvert, métonymique des tensions dynamiques et fourmillante d'échanges, la ville se fige ici en assemblage géométrique, inerte et déserté. Tout contribue à y parfaire la sensation d'abstraction: le pavement des rues, les blocs et

¹⁹ « Aperte adunque le finestra da quella banda del palazzo che riguarda l'alta cima del monte di Catri, videro già esser nata in oriente una bella aurora di color di rose e tutte le stelle sparite, fuor che la dolce governatrice del ciel di Venere, che della notte e del giorno tiene i confini; dalla qual pareva che spirasse un'aura soave, che di mordente fresco empiendo l'aria, cominciava tra le mormoranti selve de' colli vicini a risvegliar dolci concetti dei vaghi augelli. », Castiglione, Baldassare, *ibidem*, pp.360-361.

²⁰ « Ma perché la lite tra voi potrebbe esser troppo lunga, sarà ben a differirla insino a domani. - Anzi a questa sera, - disse messer Cesare Gonzaga. - E come a questa sera? - disse la signora Duchessa. Rispose messer Cesare: - Perché già è di giorno; - e mostrolle la luce che incominciava ad entrar per le fessure delle finestre. Allora ognuno si levò in piedi con molta meraviglia, perché non pareva che i ragionamenti fossero durati più del consueto, ma per l'essersi incominciati molto più tardi e per la loro piacevolezza aveano ingannato quei signori tanto, che non s'erano accorti del fuggir dell'ore; né era alcuno che negli occhi sentisse gravezza di sonno, il che quasi sempre interviene, quando l'ora consueta del dormire si passa in vigilia. », Castiglione, Baldassare, *ibidem*, p. 361.

²¹ « Così, [...] presi non mediocre tristezza, la qual ancora nel passar più avanti molto si accrebbe, ricordandomi la maggior parte di coloro, che sono introdotti nei ragionamenti', esser già morti: che, oltre a quelli de chi si fa menzione nel proemio dell'ultimo, morto è il medesimo messer Alfonso Ariosto, a cui il libro è indirizzato, giovane affabile, discreto, pieno di suavissimi costumi ed atto ad ogni cosa conveniente ad omo di corte. [...] Messer Bernardo, Cardinal di Santa Maria in Portico, [...]. Pur è morto. Morto è il signor Ottavian Fregoso, omo a' nostri tempi rarissimo, [...]. Morti sono ancor molti altri dei nominati nel libro, ai quali pareva che la natura promettesse lunghissima vita. », Castiglione, Baldassare, *ibidem*, pp. 6-7.

²² « Ma avendo già più volte pensato meco onde nasca questa grazia, lassando quegli che dalle stelle l'ahanno, trovo una regola universalissima la quale mi par valer circa questo in tutte le cose umane... », Castiglione, Baldassare, *ibidem*, p. 59.

arcatures des immeubles, la place nue, les deux puits octogonaux parfaitement symétriques aux extrémités latérales de la place. La lumière participe, elle aussi, par ses tons cristallins et ses ombres diaphanes, à cette sublimation artificielle, baignant l'ensemble dans l'artifice d'une atmosphère éthérée. Le seul fragment d'espace non contraint qui apparaisse dans cette beauté rigoureuse est le lambeau de ciel et sa coulée mobile de nuages blancs sur fond bleu. Mais ce ciel, de même que la nature subsidiairement présente en arrière plan, ne sont-ils convoqués ici que comme les contrepoints imparfaits des mesures définitives de la géométrie. Là où rues et routes concrétisaient précédemment l'espace-temps des possibles, elles se dématérialisent ici en quadrillage mathématique, en lignes de fuite qui toutes convergent et convoquent inexorablement le regard du spectateur vers le cercle du temple central, qui nous renvoie au cercle clos virtuellement tracé par Castiglione autour de ses courtisans. Point focal unique, l'absolue perfection de sa géométrie vient arrêter et fermer significativement le regard de l'observateur, aspirant à lui toutes les énergies de cette vaste place en échiquier pour en faire le seul véritable sujet du tableau. Enclos sur lui-même à l'infini, ce temple circulaire reprend le *topos* dont le célèbre du *Mariage de la Vierge* du Pérugin, repris par la suite par son élève Raphaël, avait déterminé la diffusion et le succès. Toutefois ici, l'absence totale au premier plan de sujets et de scène représentés concourt incontestablement à lui conférer une fonction d'idéalisation majeure. Il semble en effet que personne ne pourra jamais venir compromettre ce décor parfait. Autour, toute présence est absente. Seuls deux pigeons anecdotiques posés sur la corniche du palais, au premier plan à droite, et quelques rares plantes présentes aux balcons, apportent leurs maigres indices de vie. Portes, seuils et fenêtres, le plus souvent entrouverts, ou béants sont eux aussi présents, mais ils n'ouvrent plus que sur des vides inanimés, soulignant ainsi moins la présence d'habitants que leur inexplicable absence. Ces derniers ne soulignent que davantage le mystère d'un cours du temps qui semble s'être brutalement suspendu.

C'est donc un voile d'abstraction opaque qui se dépose désormais dans les espace-temps figurés de ces deux villes du XVI^{ème} siècle, dépouillées, universelles, statiques, et dans lesquelles le sujet apparaît virtuellement dépossédé de toute capacité d'action autonome. C'est à ce prix que tout pourra rester figé dans la zone inoffensive de l'utopie, immune contre tout changement, sans possibilité que soit renversé l'ordre imposé par la convenance. La ville, nous le constatons une nouvelle fois, se charge ici de donner corps à « l'unité de culture » de cette société de cour post-renaissante, retranchée du monde, éthérée et désincarnée, dont elle vient parachever la conceptualisation.

Aux deux temps extrêmes de la parabole renaissante, donc, par sa mutation même, le chronotope figural de la ville demeure performant et opératoire. A l'heure de la vigueur urbaine, la ville s'offre comme un espace ouvert, commensurable à l'homme, espace de rencontre et d'action dont le *Décameron* et les *Effets du bon gouvernement* parachèvent en quelque sorte les manifestations en acte. Mais lorsque, dans les temps de crise post-renaissante, la dynamique civique courtisane entend canaliser ses énergies vitales, la ville, autrefois riche des individus qui y gravitaient dans un rapport de confrontation au monde en acte, n'offre plus de chronotope conforme ni cohérent. La menace de l'histoire conduit alors à une rationalisation exacerbée d'un espace urbain désormais rationnellement maîtrisé et artificiellement idéalisé: une ville décorum, lieu de négation de l'homme et de l'histoire, qui vient en somme sanctionner l'échec du processus vital espéré et projeté par Boccace et Lorenzetti. En ces temps de crise, l'éthique urbaine demeure bien centrale et proposée comme solution à la difficile complexité des temps, mais elle se fige en codes de comportement inertes, derrière lesquels l'individu est désormais invité à s'absenter, offrant alors le spectacle d'une ville fantôme.

MERIEUX Véronique
Université Nice Sophia Antipolis

Légendes des trois illustrations (éventuelles).

Illustration 1

Ambrogio Lorenzetti, *Allégorie du Bon Gouvernement, Effets du Bon gouvernement dans la ville et à la campagne*, La ville, Salle de la Paix, Palais Public, Sienne, 1337-1340.

Illustration 2

Ambrogio Lorenzetti, *Allégorie du Bon Gouvernement, Effets du Bon gouvernement dans la ville et à la campagne*, La campagne, Salle de la Paix, Palais Public, Sienne, 1337-1340.

Illustration 3

Anonyme, attribué à Francesco di Giorgio Martini, Panneau dit de *La ville idéale*, H. 0,60 m, L. 2 m, Musée national des Marche, Urbino, 1470-1510.