

Philippe MOREL, « Entre destinée et *occasio*, de la *virtù* du prince aux arcanes du pouvoir : la figure providentielle de Côme I^{er} de Médicis dans le décor de la salle des audiences du Palazzo Vecchio à Florence », p. 1-24.
<<http://umr6576.cesr.univ-tours.fr/Publications/HasardetProvidence>>

Hasard et Providence XIV^e-XVII^e siècles

Actes du cinquantenaire de la fondation du CESR et XLIX^e Colloque International d'Études Humanistes
Tours, 3-9 juillet 2006

publié par le Centre d'Études Supérieures de la Renaissance

Responsable de publication

Marie-Luce DEMONET
Université François-Rabelais de Tours, CNRS/UMR 6576

Mentions légales

Copyright 2007-2008 – © CESR. Tous droits réservés.
Les utilisateurs peuvent télécharger et imprimer cet article,
pour un usage strictement privé.
Reproduction soumise à autorisation.

Date de publication

23 octobre 2008

Date de mise à jour

Ouvrage en ligne publié avec le concours
de l'Université François-Rabelais, du CNRS,
du Ministère de la Recherche et de l'Enseignement supérieur,
du Ministère de la Culture et de la Communication,
du conseil régional du Centre,
du conseil général de l'Indre-et-Loire,
de l'Institut Universitaire de France

Collection « *La Renaissance en ligne* »



Philippe Morel

Université Paris I Panthéon-Sorbonne, CHAR

Entre destinée et *occasio*, de la *virtù* du prince aux arcanes du pouvoir

La figure providentielle de Côme I^{er} de Médicis dans le décor de la salle des audiences du Palazzo Vecchio à Florence

Le jeune Côme de Médicis se retrouve en janvier 1537 à la tête de l'État florentin dans des conditions tout à fait inattendues, suite à l'assassinat du duc Alexandre de Médicis et au choix du sénat florentin. Après avoir remporté une bataille décisive contre l'opposition anti-médicéenne au mois de juillet suivant, avoir obtenu peu après de Charles Quint le titre ducal héréditaire et avoir repris quelques années plus tard le contrôle des forteresses du duché, Côme engage au Palazzo Vecchio, pendant les années 1540, un programme de décoration tout à fait cohérent à travers lequel il entend légitimer sa position et ses ambitions, en manifestant son élection divine de diverses manières : à travers une assimilation à Moïse et à Joseph l'Hébreu, une prédestination astrologique qui le rapproche d'Auguste, et une *virtù* exceptionnelle soutenue par la Providence, à l'image du général et homme d'État romain Marcus Furius Camillus.

Camille et les Médicis

Camille est une figure familière dans les décors italiens de la fin du Moyen Âge et de la Renaissance. On le rencontre déjà dans les cycles d'hommes illustres tels ceux du Palazzo Vecchio à la fin du Trecento et du palais communal de Lucignano en 1475, et c'est avec un tel statut mais en étant probablement doté de connotations politiques plus précisément médicéennes qu'on le retrouve dans la salle des lys du Palazzo Vecchio, salle voisine de la salle des audiences, au sein d'une série peinte vers 1482-1485 par Ghirlandaio (Fig. 1). Il y côtoie Mucius Scevola, Brutus, Decius, Scipion et Cicéron. Général de la république romaine, élu plusieurs fois dictateur, sauveur de la patrie, Camille est un symbole républi-

cain très ambigu qui s'adapte fort bien à la situation florentine des années 1480, puisqu'il s'agit d'un État citadin officiellement dirigé par les représentants des citoyens, mais contrôlé en réalité par Laurent le Magnifique qui venait en outre de tirer Florence d'un fort mauvais pas en s'alliant au roi de Naples. La référence à Laurent demeure cryptique dans le palais de la Seigneurie, elle ne l'est plus dans un poème dédié au même Laurent, où c'est Cosme l'Ancien qui se trouve comparé à Camille sur la base des thèmes communs du retour d'exil et du titre de père de la patrie¹.

Lors de la mascarade du triomphe de Camille organisée dans les rues de Florence le 23 juin 1514², qu'accompagnait une chanson de Jacopo Nardi³ et qui se rapportait plus précisément à la victoire sur les Gaulois, l'analogie devait être transparente aux yeux des contemporains comme il ressort d'une lettre où Laurent de Médicis, petit-fils du Magnifique et futur duc d'Urbin, déclare que cette mascarade « *allude [...] alla cacciata et dipoi alla revocatione della casa de Medici* »⁴, et donc à leur retour victorieux en 1512, ceux-ci ayant dû fuir la cité en 1494 à l'approche des armées françaises de Charles VIII. Nous allons voir que la récupération médicéenne du personnage se fait encore plus systématique et articulée dans le cas de Côme I^{er} et du décor qu'il fit exécuter par Salviati, entre 1544 et 1547, dans la salle des audiences du Palazzo Vecchio. Après avoir accueilli les audiences de justice de la république florentine, cet espace allait devenir la salle des audiences du nouveau duc de Florence, selon une feinte continuité avec le passé républicain et un glissement de sens révélateurs pour notre propos (Fig. 2).

Camille et Côme I^{er}

Les histoires peintes se signalent en un premier temps par leur fidélité à la principale source textuelle, le livre V de Tite-Live, ce qui est en accord avec un document d'octobre 1543 indiquant que furent remis à Salviati « *tutte le opere notabili di Camillo, adcio possa farne una schizzo per S. Ex.a* »⁵. On voit de la sorte les armées

1. Voir Janet Cox-Rearick, *Dynasty and Destiny in Medici Art*, Princeton, Princeton University Press, 1984, p. 35.

2. Le sujet précis était la victoire de Camille sur les Gaulois, voir *ibid.*, p. 35, note 78. Suivant une indication de Vasari (*Le Vite [...]*, éd. par G. Milanesi, Florence, G.C. Sansoni, 1906, V, Vie de Granacci), p. 341, Cox-Rearick estime que cette mascarade aurait été redonnée l'année suivante, à l'occasion de la venue de Léon X qui aurait été de la sorte également assimilé à Camille. Ciseri y voit plutôt une confusion de la part du biographe (Ilaria Ciseri, *L'Ingresso trionfale di Leone X in Firenze nel 1515*, Florence, Leo S. Olschki, 1990, p. 42-43).

3. Publiée dans Anton Francesco Grazzini, *Tutti i trionfi, carri, mascherate o canti carnascialeschi andati per Firenze, dal tempo del Magnifico Lorenzo de Medici fino all'anno 1559...*, Florence, Lucca Cosmopoli, 1750, I, p. 137 [réf. dans Cox-Rearick].

4. Cité dans J. Cox-Rearick, *Dynasty...*, *op. cit.*, p. 36, note 82.

5. Iris Cheney, *Francesco Salviati*, Ph. D., Ann Arbor, 1963, vol. 2, p. 645, doc. 14.

romaines attaquer la ville de Véies à la fois par les murailles et par un souterrain qui vient d'être percé (Fig. 3) ; l'épisode de la rançon exigée par les Gaulois aux Romains assiégés dans le Capitole, est marqué par le geste humiliant de Brennus qui jette son épée dans la balance, sur fond d'une vue citadine où les temples en ruine témoignent du passage des envahisseurs (Fig. 4) ; et dans la troisième scène, la victoire sur les Volsques s'accomplit en avant de l'incendie que Camille a provoqué en mettant le feu aux palissades de leur camp. Toutes les grandes scènes sont marquées par la continuité narrative qui fait se juxtaposer dans la même image des événements qui se succèdent dans le temps et le récit : la mise à nu du maître de Faléries et le retour des enfants dans la cité, la pesée du butin au profit des Gaulois et les deux batailles livrées contre eux par Camille, la dernière ayant conduit à l'anéantissement des envahisseurs, et enfin l'attaque de Véies et le retour triomphal de Camille. Les petites scènes qui couronnent les embrasures des fenêtres sont logiquement réduites à un seul épisode (audition des doléances des habitants de Sutri, édification d'un temple par Camille, désignation de Camille comme dictateur)⁶.

C'est dans le détail de l'interprétation du récit que l'on commence à percevoir des choix riches de sens, en particulier dans la scène du triomphe (Fig. 3). Tite-Live et Plutarque s'accordent à souligner que le caractère prêté à ce triomphe déplut aux Romains, Camille s'étant présenté sur un char tiré par quatre chevaux blancs, honneur qui était alors réservé aux seuls dieux. « "Ce n'est plus un citoyen", disait-on, "ce n'est même plus un être humain". En rivalisant avec Jupiter et avec le soleil, il éveillait des scrupules religieux. Ce qui fit que l'accueil réservé à ce triomphe n'égalait pas son éclat », rapporte Tite-Live⁷. Et Plutarque d'insister en évoquant « ce que nul autre capitaine avant lui n'avait osé faire, ni depuis lui aussi, parce que l'on estimait que c'était un appareil réservé au roi et père des dieux »⁸. Dans son *Discours sur la première décade de Tite-Live*, Machiavel y reconnaît l'une des causes principales du bannissement futur de Camille, car cela « lui attira le reproche d'avoir cherché par orgueil à s'égalier au soleil »⁹. Il n'en demeure pas moins que cet épisode problématique, voire contreproductif, de l'histoire de Camille devient la scène principale du décor florentin, l'impopularité qu'il suscita est totalement ignorée alors que les quatre chevaux blancs occupent le devant de la scène et que le statut de vainqueur est exalté par la

6. Ettore Allegri, Alessandro Cecchi, *Palazzo Vecchio e i Medici*, Florence, SPES, 1980, p. 42-43.

7. Tite-Live, *Histoire romaine*, V, 23, dans *Historiens Romains*, trad. par G. Walter, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1968, vol. 1, p. 379.

8. Plutarque, *Les Vies des hommes illustres*, trad. par J. Amyot, texte établi par G. Walter, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1951, vol. 1, p. 290.

9. Nicolas Machiavel, *Discours sur la première décade de Tite-Live*, dans *Id., Œuvres complètes*, éd. par E. Baricou, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1952, p. 673.

présence des prisonniers, des trophées et plus encore de la victoire ailée venant couronner le général selon une iconographie antique très largement diffusée et transmise par les reliefs et les médailles. Quant au désir de « s'égalier au soleil », nous verrons qu'il n'est pas moins présent sur la paroi adjacente.

L'originalité la plus déterminante de cette scène tient cependant à l'échange visuel et gestuel qui met le héros en rapport étroit avec la statue de la déesse (Fig. 5). Il s'agit d'une libre adaptation du récit de Tite-Live qui explique d'abord que Camille adressa une prière à Junon juste avant la bataille : « suis-nous [...] dans notre ville qui sera tienne et où tu auras un temple digne de ta majesté ». Ensuite, l'un des soldats chargés de transporter la statue ayant demandé à la déesse si elle voulait aller à Rome, elle y aurait consenti en faisant un signe de tête¹⁰. De son côté, Plutarque parle d'un sacrifice et d'une nouvelle prière de Camille à Junon qui aurait manifesté son accord, « ce fut l'image même qui le dit »¹¹. Quoi qu'il en soit, de ce dialogue singulier, Camille est bien ici l'évident protagoniste, à l'insu de tous si ce n'est de la Victoire, tandis que le simple signe de tête se trouve amplifié : Junon se tourne vers Camille et lui indique Rome en réponse à son propre geste. Enfin, l'un et l'autre portent un sceptre qui contribue à les rapprocher et donc à hisser un peu plus Camille au-dessus des simples mortels cheminant à ses pieds.

Ce triomphe évoqué avec réserve par les historiens de l'Antiquité est donc exalté par le peintre florentin pour les mêmes raisons qui ont suscité le mécontentement des anciens Romains : il fait de Camille un être supérieur qui communique avec la déesse et accomplit sa volonté, il en fait un « demi-dieu » selon la formule que l'on appliquait aux princes à la Renaissance. Prenant au sérieux la réponse miraculeuse de la statue, Plutarque fait valoir en cette circonstance la « faveur singulière des dieux » qui accompagnait les Romains et leur général. Cette faveur divine ainsi mise en évidence par l'artiste vise donc à présenter Camille comme un homme providentiel. L'histoire voisine de la libération de Rome confirme implicitement ce statut, puisqu'il intervient comme un sauveur inespéré et miraculeux de la ville alors que tout semblait perdu pour les ultimes défenseurs et qu'il fait en sorte, après la victoire, qu'elle soit non pas abandonnée mais reconstruite, à commencer par ses temples que l'on voit en ruine dans la fresque.

Pareille mise en valeur de Camille, de son statut supérieur et quasi-divin, et pareille lecture providentielle du personnage ne prennent tout leur sens que si l'on observe, comme cela a été régulièrement fait, que le héros romain sert ici de double analogique ou de portrait idéal de Côme I^{er}. Outre l'introduction

10. Au-dessus du quadriges, la main ouverte est un signe hiéroglyphique emprunté au traité d'Hoplollo et désignant un homme juste ou libéral, par allusion au temple de Junon que Camille allait faire construire sur l'Aventin.

11. Plutarque, *Les Vies...*, *op. cit.*, p. 289-290.

des armes du duc et de son épouse qui surplombent les deux fresques de la paroi méridionale, et la présence des *palle* médicéennes sur la tente de Camille dans la scène devant Faléries, trois détails discrets assurent cette identification sous-jacente dans la scène du triomphe : le Capricorne dessiné sur le casque et le char du vainqueur, et l'arbre dont une branche est sectionnée alors qu'une autre développe sa ramure (à l'aplomb du trophée d'arme porté en avant de Camille)¹². Le Capricorne est le signe zodiacal ascendant du duc qui sert à le désigner symboliquement dans les décors contemporains, et l'arbre qui reverdit est une métaphore régulièrement exploitée de la renaissance familiale, notamment dans un tableau et une fresque de Pontormo.

À partir de ce socle analogique, un réseau de parallèles et d'allusions virtuelles se met en place et se trouve proposé à la sagacité et aux capacités rhétoriques du spectateur ou du commentateur¹³. Le décor et son *invenzione* fonctionnent comme un miroir exégétique pour le duc à propos duquel on pouvait rappeler qu'il était lui aussi un prince juste, un exilé victime de l'aveuglement populaire, un habile stratège, le sauveur de la patrie après un long exil, le vainqueur de ses ennemis et surtout un homme providentiel, digne d'être hissé au-dessus de ses pairs. Au-delà de la légitimité princière, de la justification du titre ducal héréditaire, on voit déjà, à travers l'image du triomphateur romain flanqué de la Victoire et du Capricorne, se dessiner la figure impériale à laquelle Côme n'hésitera pas à s'identifier vingt ans plus tard¹⁴.

Les personnifications allégoriques

En marge de ces grandes fresques narratives, Salviati développe une série de figures allégoriques qui se rapportent essentiellement au temps mais dont la singularité, la grande complexité et le caractère parfois ésotérique purent alimenter certaines critiques contemporaines du décor et n'ont pas suscité depuis de commentaires approfondis, mis à part un article très récent de Stefano Pierguidi consacré à l'examen iconographique de certaines personnifications¹⁵. Dans

12. Ces détails emblématiques sont absents du dessin préparatoire conservé au British Museum. Voir Ugo Muccini, *Le Sale dei priori in Palazzo Vecchio*, Florence, Le Lettere, 1992, p. 128.

13. Ces parallèles ne sont pas systématiquement prédéterminés mais virtuellement inscrits. Cf. I. Cheney, *Francesco...*, *op. cit.*, vol. 1, p. 163 sq.

14. « *Such an identification with Camillus at one of his most anti-republican moments must surely be a deliberate rejection of republican ideas* », *Ibid.*, p. 164.

15. Sur les critiques venues de collègues florentins de Salviati, voir G. Vasari, *Le Vite...*, *op. cit.*, VII, p. 25-27. Stefano Pierguidi, « *Le allegorie di Francesco Salviati* », *Paragone*, 57, 2006, p. 3-13 (je remercie Antonella Fenech de m'avoir signalé cet article paru après ma communication orale de Tours). L'interprétation alchimique de Giulio Lensi Orlandi (*Cosimo e Francesco de' Medici alchimisti*, Florence, Nardini editore, 1978, p. 188 sq.) est dénuée de fondement.

leurs monographies respectives dédiées à Salviati, Luisa Mortari contourne la question en la renvoyant à la fantaisie et au goût pour le mystère de l'artiste et Iris Cheney propose d'y voir une allusion à la jeunesse de Côme I^{er}, « quand il attendait avec patience et vigilance son accès au pouvoir »¹⁶. On peut certes imaginer que le nouveau duc ait voulu donner une lecture rétrospective un peu trompeuse de ses jeunes années au cours desquelles il avait eu peu de raisons de nourrir de pareilles ambitions, mais rien dans ce décor ne plaide pour un tel retour en arrière. Alessandro Cecchi estime plus justement que certaines de ces personnifications désignent les vertus du prince, mais il n'approfondit pas son hypothèse, n'évoque pas leur rapport aux *storie* antiques et n'explique pas la fonction des personnifications les plus ésotériques¹⁷. Tout en insistant sur la fonction topique du Capricorne associé à la Couronne boréale, Janet Cox-Rearick note brièvement, mais avec justesse, que les figures latérales commentent les histoires voisines, que la thématique temporelle y est centrale comme au sein d'autres décors médicéens, mais juge difficile de relier l'ensemble de ces figures à Côme¹⁸. Ce système allégorique, qui constitue l'aspect le plus original de l'invention, me semble en fait constituer la véritable clé de lecture du décor, la charnière qui permet de relier pleinement Côme à Camille à travers les notions de temps et d'occasion, de prudence et de providence, et l'appareil rhétorique visant à fonder et définir le statut du prince.

Le temps s'y trouve décliné de manière variable et sous diverses formes : d'abord une personnification féminine de la Prudence ou du Temps avec un serpent pour ceinture, symbole du temps cyclique, et deux visages dissemblables et opposés signifiant le passé et le futur¹⁹ (Fig. 6). Cette figure enlace la per-

16. Luisa Mortari, *Francesco Salviati*, Rome, De Luca, 1992, p. 26-29 ; I. Cheney, *Francesco...*, *op. cit.*, p. 164.

17. E. Allegri, A. Cecchi, *Palazzo...*, *op. cit.*, p. 44. « [...] le due allegorie del Tempo come Occasione alludente alla capacità del duca di saper sfruttare il momento propizio a proprio vantaggio, e del Tempo con gli attributi della Prudenza e Temperanza, virtù con le quali cosimo acquisisce il favore del popolo e della nobiltà e consolida il proprio potere. [...] più difficile è comprendere il rapporto, certamente chiaro nell'ambito della corte medicea, fra la parte di programma finora considerata e le quattro figure di divinità (Marte e Diana, Hecate e Phanes) che fra l'altro sono legate fra loro in connessione con il Sole e la Luna, così come quella del Favore, forse buon auspicio per il governo di Cosimo e in connessione in qualche modo con le vicissitudini personali del Salviati [...] ».

18. J. Cox-Rearick, *Dynasty...*, *op. cit.*, p. 272-274. L'auteur se fourvoie en esquissant une possible lecture astrologique des personnifications.

19. Cheney estime que la figure de gauche présente les attributs du Temps (I. Cheney, *Francesco...*, *op. cit.*, p. 368-369), identification reprise par Catherine Monbeig-Goguel (*Vasari et son temps*, Paris, éd. des Musées nationaux, 1972, p. 141, n° 176, à propos d'un dessin, copie fidèle de la fresque de Salviati) et par A. Cecchi (*Palazzo...*, *op. cit.*, p. 41, note 2), en opposition à la lecture manifestement fautive mais riche de sens de Vasari qui reconnaît « una Occasione che ha preso la Fortuna per lo crine » (*Le Vite...*, *op. cit.*, VII, p. 23). Mc Grath et Nova y reconnaissent plutôt la Prudence (A. Nova, « *Occasio pars virtutis*. Considerazioni sugli affreschi di Francesco Salviati per il cardinale Ricci »,

sonnification latine de l'*Occasio*, une femme mélangeant l'attribut déterminant, commun au *Kairos* et à l'*Occasio*, de la mère en avant de la tête, avec un attribut de la Fortune, la sphère sous le pied²⁰. Cette version simplifiée de la description que donne Ausone de l'*Occasio*²¹ est fréquente à la Renaissance, mais ici la Prudence-Temps saisit l'Occasion par la mère de cheveux. Ce couple apparaît deux fois, à gauche et à droite de la paroi orientale, encadrant de la sorte les deux scènes narratives les plus importantes de la salle, celle du Triomphe et celle de la

Paragone, 1980, 365, p. 60, note 59), avis partagé par S. Pierguidi (« *Le allegorie ...* », art. cit., p. 4 et 10) et Claudie Balavoine (communication orale au présent colloque). On peut en effet la renvoyer à la tradition reprise par Ripa où, *bifronte*, la Prudence est associée au miroir et au serpent, auxquels on ajoute parfois un cerf, un casque doré, une flèche et une couronne de mûrier. Les deux visages y symbolisent quoi qu'il en soit le temps : « Le due faccie significano, che la prudenza è una cognitione vera, e certa, laquale ordina ciò che si deve fare, e nasce dalla consideratione delle cose passate, e delle future insieme ». Cesare Ripa, *Iconologia*, Padoue, Pietro Paolo Tozzi, 1611, p. 441-443. S'il est vrai que dans la tradition que reprend Ripa, le temps est toujours personnifié par un vieil homme (*ibid.*, p. 510-511) et non par une femme, le serpent formant la ceinture et dessinant un cercle, par référence à l'ouroboros, est bien un attribut du temps plus que de la prudence. Les deux hypothèses (Prudence et Temps) sont donc parfaitement envisageables et nullement exclusives, comme dans le cas de la fortune du tricéphale de Sérapis étudiée par Panofsky, d'autant plus que l'idée de temps est récurrente parmi les personifications de la salle, c'est pourquoi je retiendrai l'idée de Prudence-Temps, comme l'a déjà fait J. Cox-Rearick (*Dynasty...*, *op. cit.*, p. 273, note 81 et fig. 179).

20. La Fortune est souvent représentée nue et avec une mère de cheveux pendante. Voir la lettre de Rimigio Fiorentino à Salviati. J. Fletcher, « Francesco Salviati and Rimigio Fiorentino », *The Burlington Magazine*, vol. CXXI, n° 921, 1979, p. 794-795. Après avoir déclaré que certains auteurs identifient l'*Occasio* à la Fortune, Cartari précise « ma se non sono una medesima cosa queste due, ben sono tra loro molto simili ». Vincenzo Cartari, *Le Immagini degli dèi*, éd. par C. Volpi, Rome, De Luca, 1996 [éd. orig., 1556], p. 531. Voir aussi Rudolf Wittkower, « Chance, Time and Virtue », *Journal of the Warburg Institute*, I, 1938, 4, p. 313-321, *passim* ; et A. Nova, « *Occasio...* », art. cit., p. 34 et note 41.

21. L'épigramme d'Ausone, traduite librement par Machiavel, mentionnée par Giraldi et Cartari, et citée par Ripa (*ibid.*, p. 390) qui, s'inspirant de la tradition grecque du *kairos* (voir plus loin), lui ajoute un rasoir comme l'avait déjà fait Alciati (*Emblemata*, XVII), se rapporte à un groupe attribué à Phidias où l'*Occasio* était accompagnée de la Pénitence ou du Repentir, comme cela apparaît dans un tableau de Girolamo da Carpi, alors que c'est la Constance qui semble lui être opposée dans une fresque attribuée à l'école de Mantegna. « De qui ce travail ? — De Phidias, qui a fait la statue de Pallas, puis celle de Jupiter ; son troisième chef-d'œuvre, c'est moi. Je suis déesse, je suis l'Occasion, rare et connue de peu de mortels. — Pourquoi te tiens-tu sur une roue ? — Je ne puis rester en place. — Pourquoi ces talonnières ? — Je vole comme l'oiseau. Les coups heureux que Mercure favorise, je les retarde quand je veux. — Des cheveux couvrent ton visage. — Je ne veux pas être connue. — Oui, mais tu es chauve par derrière. — Pour qu'on ne me retienne pas dans ma fuite. — Quelle est la compagne qu'on t'a donnée là ? — Qu'elle te le dise elle-même. — Dis-moi, je te prie, qui tu es. — Je suis une déesse à qui Cicéron lui-même n'a pas donné de nom. Je suis la déesse qui punit le fait parce qu'il est accompli, et parce qu'il n'est pas accompli, afin qu'on se repente. Aussi je m'appelle la Repentance. — Toi, maintenant, dis-moi ce qu'elle fait là avec toi. — Si parfois je m'envole, elle reste : on la retient, si on me laisse échapper. Toi-même, qui nous questionnes, pendant que tu t'amuses à m'interroger, tu diras que je t'ai glissé des mains. », trad. E.-F. Corpet, Paris, 1843. Sur la traduction de Machiavel, voir Nicolas Machiavel, *Œuvres*, *op. cit.*, p. 81 ; B. Paolozzi Strozzi, E. Schwarzenberg, « Un *Kairos* mediceo », *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 35, 1991, 2-3, p. 311 et note 14.

libération de Rome. La Prudence saisissant l'Occasion par la mèche de cheveux n'est autre qu'une adaptation (plus qu'une reprise) de l'*impresa* du cardinal del Monte, le futur Jules III, telle qu'elle apparaît au revers d'une médaille et dans un relief de la villa Giulia, où une Vertu identifiable à la Prudence saisit les cheveux et le voile de la Fortune²². L'idée en sera reprise dans un dessin préparatoire de Rubens pour la galerie d'Henri IV, où la Prudence tient l'*Occasio* par une mèche de cheveux qu'elle semble tendre au roi²³.

Mais ce même dessin, analysé par Wittkower, fait également place au Temps qui présente l'*Occasio* comme si elle était sa fille, peut-être par référence à la formule de Cicéron « *Occasio est pars temporis* ». Aux yeux de Doni, elle en serait plutôt l'épouse²⁴. Le rapport entre le Temps et l'*Occasio* a en effet donné lieu à des interprétations figuratives variées²⁵ : contrairement à une gravure inspirée de Salviati où le Temps qui passe empêcherait l'homme de saisir l'*Occasio*²⁶ et à un ivoire plus tardif montrant le Temps enlevant l'*Occasio* qui se suicide, le rapport entre les deux personnifications de Salviati semble positif, interactif et suggère une idée d'union plus que de domination, ce qui les distingue également de l'*impresa* de Jules III où la Prudence domine et soumet la Fortune²⁷. Ce serait donc une Prudence-Temps qui tient l'occasion entre ses cuisses afin de signifier, pour une part, ce rapport de filiation ou d'union, tandis que le geste par lequel elle élève sa mèche en direction du Capricorne qui les surplombe ferait comprendre que c'est le Temps tout autant que la Prudence qui ont permis au destin ou à la *virtù* de Côme I^{er} de pouvoir se saisir de l'*Occasio*, à l'instar de ce qui est advenu pour Camille et de ce qui sera dessiné pour Henri IV.

La subtile combinaison des notions de prudence, de temps, d'occasion et de fortune, et la solution originale qui en résulte ne doivent pas nous étonner à une époque où les personnifications allégoriques font l'objet de multiples expérimentations et innovations, avant le travail de (re-)codification et de simplification auquel s'emploiera principalement Ripa, et c'est d'autant plus vrai dans le cas de Salviati dont on sait qu'il cherchait, en la matière, à « *uscir del modo ordinario* » et à

22. Cf. A. Nova, « *Occasio...* », art. cit., p. 37-38, et p. 60, note 59 ; S. Pierguidi, « Le allegorie... », art. cit., p. 10.

23. R. Wittkower, « Chance... », art. cit., p. 314-315 et fig. 48c.

24. Anton Francesco Doni, *Pitture del Doni...*, Padoue, G. Perchacino, 1564, p. 19^{vo} (je remercie Antonella Fenech de m'avoir signalé ce passage).

25. *Ibid.*

26. Selon l'interprétation de Wittkower qui attribue la gravure à Reverdy, alors que la tendance actuelle plaide plutôt pour l'atelier de René Boyvin d'après une invention de Salviati. Voir *Francesco Salviati ou la « bella maniera »*, catalogue de l'exposition (Rome et Paris, 1998), dir. par C. Monbeig-Goguel, Paris, 1998, p. 199 et 35.

27. Dans un tableau de Vasari, la Vertu semble vouloir menacer et frapper la Fortune, R. Wittkower, « Chance... », *op. cit.*, fig. 53b.

« *far cosa c'havesse del nuovo* », comme l'écrit Rimigio Fiorentino dans une lettre où il est question de l'iconographie de la Fortune, et comme le montrent les autres figures allégoriques du décor ainsi que son interprétation de la Fortune (associée à l'abondance et à la victoire) et du *Kairos* (posant le pied sur la base cubique de la vertu) au palais Ricci-Sacchetti²⁸.

On peut même estimer que ce montage allégorique complexe est un commentaire aux considérations que livre Machiavel sur la Providence et la Fortune au livre XXV du *Prince*. Outre un souci constant de préserver une part de libre-arbitre à l'action humaine face à ces deux forces supérieures, l'historien insiste sur le temps et l'occasion, sur la nécessité qu'il y a d'une part de s'accommoder de son temps (qui se prête ou non à une certaine façon de faire) et d'autre part de faire preuve d'audace et de hardiesse quand il en est besoin (lorsque l'occasion se présente, comme dans l'exemple de la reconquête de Bologne par Jules II), la seule prudence ne pouvant y suffire. « La fortune est femme et il est nécessaire de la tenir soumise », ce que semble faire la Prudence-Temps, non pas en la battant mais en l'enlaçant et en s'emparant de sa mèche d'*Occasio*. L'inspiration machiavélienne est d'autant plus riche de sens qu'elle intervient juste à côté d'un épisode historique que Plutarque avait placé sous le signe de la Fortune, comme il le fait de l'ensemble du destin de la puissance romaine, dans son texte *Sur la Fortune des Romains*²⁹. Nous reviendrons sur cette opposition.

À l'extrémité gauche de la paroi occidentale, nous trouvons un *Kairos* barbu, plus âgé que dans l'iconographie grecque³⁰ que Salviati restituera plus fidèlement (mis à part la base cubique) quelques années après, au palais Ricci, mais qui présente néanmoins toutes ses composantes caractéristiques : mèche en avant, haut du crâne rasé, ailes dans le dos et aux talons, balance en équilibre sur un rasoir et geste de l'index faisant pencher la balance³¹ (Fig. 7). Au Palazzo Vecchio, le modèle de Salviati est un relief romain autrefois conservé dans les collections médicéennes, l'âge avancé s'expliquant par une assimilation latine de *Kairos* à *Chronos-Saturne*³². Le geste caractéristique du *Kairos* (« *che aggiusta i pesi con le bilance* »³³) laisse entendre qu'il fait pencher la balance d'un côté et qu'il faut

28. J. Fletcher, « Francesco... », art. cit., p. 790-797 [p. 794].

29. Plutarque, *Œuvres morales*, trad. Ricard, Paris, t. II, 1844.

30. Sculpture perdue de Lysippe, mais connue par diverses descriptions dont celles de Poseidippos et de Callistrate, ainsi que par un bas-relief conservé à Turin (Erwin Panofsky, *Essais d'iconologie*, Paris, Gallimard, 1967 [éd. orig., 1939], fig. 35). Voir aussi V. Cartari, *Le Immagini*, op. cit., p. 531-534 et *infra*, note 31.

31. Sur le *Kairos* du palais Ricci, voir A. Nova, « *Occasio...* », art. cit., p. 33 sq.

32. B. Paolozzi Strozzi, E. Schwarzenberg, « Un *Kairos...* », art. cit., p. 307-316. La localisation actuelle du relief médicéen n'est pas connue. Un relief romain analogue est conservé à Saint-Pétersbourg.

33. G. Vasari, *Le Vite...*, op. cit., VII, p. 24. Dans le relief médicéen, Vasari le décrit « *ponderando con le mani un par di bilance* », *Ibid.*, IV, p. 218.

profiter de cet instant fugitif, et c'est Mars qui se trouve ici pointé par la fonction virtuellement déictique de ce geste (Fig. 8).

À l'extrémité droite de la même paroi, nous rencontrons un Vieillard Temps ailé avec pour tête le tricéphale humain du Temps scolastique ou de la Prudence (eu égard au passé, présent et futur), tricéphale interprété de façon originale puisque la tête réunit un visage de jeune homme, celui d'un homme âgé, et le profil d'une tête de mort, qui est aussi un attribut de la Prudence³⁴ (Fig. 9). Ce Vieillard Temps est relié à la Fortune à cause de la sphère, mais aussi à la Tempérance dès lors qu'il « *tempra, versando l'acqua di due vasi l'uno nell'altro* »³⁵.

À ces figures du temps qui sont mises en page sous forme de *quadri riportati* ou de sculptures en bronze et qui occupent des positions latérales sur les parois est et ouest, s'ajoutent, au milieu de cette dernière, deux niches peintes accueillant les figures tournées l'une vers l'autre de Diane chasseresse et de Mars vainqueur d'un Gaulois, par allusion probable au duc et à la duchesse de Florence, ainsi qu'à la victoire du premier sur les *fuorusciti* alliés des Français (Fig. 10)³⁶. Elles sont couronnées par une personnification de l'Arno se détachant au premier plan d'une vue de Florence et faisant face, dans la salle, à une personnification de la paix.

Conformément à un dispositif topologique et sémantique bien établi dans les décors maniéristes, les personnifications allégoriques servent de commentaire aux *storie* antiques et à leur rapport encomiastique à la personne de Côme I^{er}. C'est particulièrement vrai de la Prudence-Temps saisissant l'Occasion (jointe à la Fortune), qui est associée au Capricorne cosimien et qui encadre les deux grandes scènes de la prise de Véies et de la libération de Rome, deux épisodes où Camille a montré qu'il savait combiner l'audace et la prudence, patienter, agir au bon moment et profiter des opportunités qui se présentaient à lui.

Les auteurs antiques furent les premiers à commenter de cette manière, en rapport au temps et à la fortune, le destin du héros. Plutarque écrit à son propos : « le temps [...] a, avec l'aide divine, mêlé et associé fortune et vertu », soulignant de la sorte une interaction du temps, de la fortune et de la vertu sous les auspices

34. C. Ripa, *Iconologia...*, *op. cit.*, p. 443. Sur le Vieillard Temps, voir surtout E. Panofsky, *Essais...*, *op. cit.*, p. 106-149, et sur le tricéphale, *Id.*, *L'Œuvre d'art et ses significations*, Paris, Gallimard, 1969, p. 257-277. Pierguidi relie cette figure à une miniature française réalisée vers 1400, sans relever que cette dernière est une personnification scolastique du temps étudiée par Panofsky, avec trois têtes, quatre ailes pour les saisons et des allusions aux douze mois (*ibid.*, p. 116 et fig. 50).

35. G. Vasari, *Le Vite...*, *op. cit.*, VII, p. 24. Cette figure a précisément inspiré un dessin parfois relié à Macchiotti, conservé à Haarlem et dont il existe une copie à Turin. Voir S. Pierguidi, « Le allegorie... », *art. cit.*, p. 9 et fig. 7.

36. Sur le rapport d'Eléonore à Diane, voir son célèbre portrait (avec Giovanni) peint par Bronzino.

de la providence. Mais il privilégie surtout le rôle de la fortune jusqu'à en faire une divinité tutélaire de l'histoire romaine comme Tite-Live qui ne cesse de l'évoquer : elle offrit à Camille « l'occasion de déployer ses dons de chef »³⁷, en conduisant jusqu'à son lieu d'exil des soldats gaulois à la recherche de vivres, ce qui va déclencher sa réaction et son retour dans sa ville natale, ainsi que l'interruption des négociations avec Brennus, l'historien latin notant à ce propos : « Déjà la Fortune a tourné. Déjà la puissance divine et la sagesse humaine apportent leur soutien aux Romains ». Fortune, Occasion, Providence et Vertu constituent toujours la grille de lecture de ces événements. Leur rapport a donné lieu à bien des commentaires de Cicéron à Érasme en passant par Ficin. Chez Plutarque, la Fortune peut se donner comme l'agent de la Providence sans que le hasard ne s'en trouve aboli.

Par ailleurs, au XVI^e siècle, médailles, gravures et peintures déclinent de façon variable la confrontation entre la fortune et la vertu, tantôt opposées, tantôt unies comme dans une médaille de Julien de Médicis faisant allusion à sa nouvelle position à la tête de Florence³⁸. Machiavel intervient sur ce sujet de manière particulièrement tranchée dans son *Discours sur la première décade de Tite-Live* : « Plusieurs écrivains, entre autres Plutarque [...] ont pensé que la fortune avait, plus que la *virtù*, contribué à l'accroissement de l'empire de Rome. [...] Tite-Live se range à cette opinion : rarement il fait parler un Romain de la *virtù* sans y joindre la fortune »³⁹. L'historien florentin estime au contraire que c'est par la valeur de ses armées, par la sagesse de sa conduite et par le caractère de ses lois que la république romaine a pu remporter tant de victoires et conquérir tant de territoires. Il récuse de la sorte la primauté du hasard et de la providence qui domine les écrits de ses deux illustres prédécesseurs.

Dans le décor de Salviati, les figures allégoriques servent à manifester la capacité, propre au héros antique comme à son double moderne, à attendre en s'adaptant au temps avec prudence et tempérance, tout en saisissant l'occasion lorsqu'elle se présente. Ce sont donc là les vertus manifestes des deux personnages que les personnifications mettent en évidence. Mais si le couple allégorique de la paroi orientale semble d'inspiration machiavélienne, l'interprétation qui est donnée du triomphe met nettement en avant la question de la Providence en suggérant que le destin exceptionnel du héros est accompagné ou guidé par la volonté divine, comme le confirme l'allusion à son destin inscrit dans les étoiles résumé par le Capricorne.

37. Tite-Live, *Histoire...*, *op. cit.*, p. 384. Voir aussi le commentaire de Plutarque sur le même épisode dans *Sur la Fortune des Romains*, où il rappelle que Camille éleva un temple à la Fortune à la suite de la défaite des Gaulois et où il insiste sur l'épisode pour le moins fortuit des oies du Capitole.

38. R. Wittkower, « Chance... », *art. cit.*, fig. 50d.

39. N. Machiavel, *Discours...*, *op. cit.*, p. 513.

De surcroît, au-dessus de la porte de la paroi méridionale qui conduit à la chapelle des Prieurs, la scène du sacrifice d'Isaac signale la fonction religieuse de la pièce voisine tout en illustrant l'intervention spectaculaire et salvatrice de la Providence, vers laquelle se tournent quatre vertus chrétiennes. Qui plus est, ultime preuve du syncrétisme exceptionnel qui habite le décor, ce recours à une instance supérieure passe ici par le filtre de l'ésotérisme et de l'hermétisme qui donne toute sa mesure sur la paroi nord.

Paroi nord

La figure la plus proche de celle du vieillard Temps est une Hécate couronnée d'une lune, enveloppée d'un serpent, encadrée par de la vigne et posant les pieds sur un tricéphale animal décrit et expliqué par Valeriano : la tête de cheval symbolise la rapidité du temps qui passe, l'homme d'âge mûr la force du temps présent, le chien est signe d'avenir eu égard à sa fidélité⁴⁰ (Fig. 11). Il s'agit d'une adaptation du tricéphale de Sérapis, figure égyptienne du temps, également ceinte d'un serpent, qui fut transmise à la Renaissance par Macrobe et Pétrarque et dont l'histoire a été retracée par Panofsky⁴¹. L'image apparaît plusieurs fois dans le traité de Valeriano, d'abord comme symbole de Diane, puis comme tête d'Hécate avec un visage féminin à la place de celui du vieil homme⁴². Cette relation du tricéphale égyptien à la déesse infernale est l'indice d'une influence au moins indirecte de Valeriano sur la conception du décor. Même si ses *Hieroglyphica* ne devaient paraître que dix ans plus tard, il fut lié aux Médicis en tant que secrétaire de Léon X et du cardinal Giulio, avant d'être le précepteur d'Ippolito et d'Alessandro, de surcroît, le premier livre des *Hieroglyphica* est précisément dédié à Côme I^{er}⁴³. Valeriano fut sans doute en rapport avec Salviati, comme en témoignerait un dessin conservé à Berlin peut-être exécuté à son intention⁴⁴.

40. Un dessin préparatoire est conservé à Chatsworth, voir *Francesco...*, *op. cit.*, p. 63, fig. 5.

41. Erwin Panofsky, *L'Œuvre d'art et ses significations*, *op. cit.* ; *Id.*, *Hercule à la croisée des chemins et autres...*, Paris, Flammarion, 1999, p. 19 sq.

42. Pierio Valeriano, *Hieroglyphica...*, Lyon, 1602 (éd. orig., Bâle, 1556), p. 51, 324 et 629 (la dernière image et son commentaire appartiennent aux chapitres ajoutés par Celio Agostino Curione à partir de l'édition de 1567).

43. I. Cheney, *Francesco...*, *op. cit.*, vol. 1, p. 165, note 197. Voir aussi la thèse de Stéphane Rolet, *Les Hieroglyphica (1556) de Pierio Valeriano : somme et source du langage symbolique de la Renaissance*, Université de Tours, 2000, en particulier p. 587 sq.

44. Voir, I. Cheney, *Francesco...*, *op. cit.*, vol. 1, p. 165, note 197 ; et M. Fagiolo, « Cultura dell'antico e geroglifici : Francesco Salviati Michelangelo e Pierio Valeriano », dans *Per la storia dell'arte in Italie e in Europa. Studi in onore di Luisa Mortari*, éd. par M. Pasculli Ferrara, Rome, De Luca, 2004, p. 217-219. Il représente un obélisque avec des hiéroglyphes analogues à ceux d'une illustration du traité de Valeriano (ill. dans L. Mortari, *Francesco...*, *op. cit.*, p. 171, cat. 15.).

Mais la source directe de cette Hécate-Lune serait plutôt un relief de l'Odéon Cornaro probablement conçu sur les indications du même savant⁴⁵.

Précisons que les trois têtes d'Hécate symbolisent plus généralement le triple pouvoir de la déesse sous terre, sur terre et dans le ciel. On en trouve un bel exemple dans l'art du Quattrocento, avec une statuette en bronze conservée au musée de Berlin, provenant de la collection de Marcantonio Michiel et attribuée à Andrea Riccio ou à Bartolomeo Bellano, qui présente une tête à trois visages ceinte de serpents et qui tient une torche⁴⁶. À la même époque, la figure d'Hécate se rencontre parfois dans les représentations peu fréquentes du sacrifice de Médée ou dans celles, dérivées des reliefs antiques, de la recherche de Proserpine par Cérés⁴⁷.

À l'autre extrémité de la paroi septentrionale, on trouve la figure non moins singulière de Phanès, personnification de l'*Aïon* cosmogonique (le temps créateur, universel et inépuisable) et divinité orphique du soleil⁴⁸. On connaît deux interprétations de l'*Aïon*, celle propre au culte de Mithra où il est incarné par un monstre hybride, ailé et ceint d'un serpent comme Phanès, mais avec une tête et parfois des griffes de lion ; et celle de la tradition orphique représentée par le jeune homme ici reproduit (Fig. 12). Comme l'a montré Pierguidi, la figure de Salviati est manifestement inspirée d'un bas-relief de l'Antiquité tardive conservé à Modène (Fig. 13), à travers l'intermédiaire d'un relief moderne qui décore l'entrée de l'Odéon Cornaro à Padoue, où il fait pendant à une figure analogue à celle d'Hécate retenue par Salviati⁴⁹. En accord avec les *Rhapsodies orphiques*, le jeune homme est placé au milieu du cercle zodiacal, enveloppé d'un serpent, avec des ailes dans le dos, trois têtes animales fichées sur la poitrine, du feu à ses pieds et au-dessus de sa tête, un foudre et un long sceptre dans les mains. L'*Aïon* cosmogonique intervient dans le décor comme une troisième expression ou modalité du temps, aux côtés de l'*Occasio-Kairos*, figure de l'instant à saisir, et du Vieillard Temps, image du temps qui passe. Comme le signale Vasari en en faisant des représentations égyptiennes du soleil et de la lune, Phanès est aussi le pendant solaire de la divinité lunaire qu'est Hécate⁵⁰.

45. S. Pierguidi, « Le allegorie... », art. cit., p. 5. La personnification padouane est semblablement ceinte de vigne.

46. Jennifer Fletcher, « Marcantonio Michiel : His Friends and Collection », *The Burlington Magazine*, 123, 1981, 941, p. 465, fig. 1, 8 et 9. L'auteur relie cette statuette à un poème sur Hécate et la sorcellerie que Valeriano dédia à Michiel (Pierio Valeriano, *De Amorum*, Venise, 1549).

47. La vigne et le raisin peuvent renvoyer au thème de la fertilité propre à cet avatar de la lune plus fréquemment considéré comme une divinité infernale associée à la magie. Il peut également s'expliquer par la caractérisation infernale de Dionysos, qui sut aller chercher sa mère dans les Enfers.

48. E. Panofsky, *Essais...*, op. cit., p. 109.

49. S. Pierguidi, « Le allegorie... », art. cit., p. 4-8.

50. Cette double image pseudo-égyptienne du soleil et de la lune fut sans doute reprise dans un dessin perdu de Salviati pour un *desco da parto*. Vasari, *Le Vite...*, op. cit., VII, p. 20-21. et S. Pierguidi,

Ces images de Phanès ou de l'*Aïon* mithraïque ne sont pas exceptionnelles à la Renaissance : outre le relief de Modène, d'autres exemples antiques furent découverts à Rome, qui purent inspirer un dessin attribué à Peruzzi et même la célèbre figure de Minos dans le *Jugement Dernier* de Michel-Ange⁵¹. Pierguidi précise que le relief de l'Odéon Cornaro fut à l'origine d'au moins trois autres sculptures réalisées entre Venise et Padoue⁵². Phanès fait régulièrement l'objet d'adaptations au cours du xvi^e siècle. Il réapparaît sous forme tricéphale et comme personnification de l'année dans un dessin conservé à Weimar, qui est lui-même à l'origine d'une gravure où il a valeur de personnification de l'alchimie ; on le retrouve encore plus altéré et à peine reconnaissable dans un dessin de Ligorio appartenant à un manuscrit turinois, où l'auteur restitue partiellement une personnification du temps qu'il aurait vue dans une peinture antique près de Capoue⁵³. L'intérêt de Ligorio pour Phanès ou l'*Aïon* est confirmé par deux autres dessins appartenant à un manuscrit napolitain⁵⁴. Notons cependant que ces diverses images ne sont pas aussi fidèles à la source textuelle orphique et au bas-relief de Modène que la fresque de Salviati et que son modèle padouan.

Le *Kairos* et plus encore l'*Occasio* connaissent une réelle vogue à l'époque, notamment avec des gravures illustrant des traités d'emblèmes ; ils tendent à se fondre et à se simplifier en associant à la mèche de cheveux la sphère ou la roue, les ailes sur les chevilles et le rasoir. En revanche, Hécate et surtout Phanès sont des personnifications plus rares et complexes de la lune et du soleil, liées à des traditions égyptiennes, magiques et orphiques. Leur rapport au temps eu égard au cycle du jour et de la nuit ne suffit pas à justifier leur présence.

Au milieu de la paroi nord, entre Hécate et Phanès, au sein d'un mince tableau feint placé en avant d'une niche et enveloppé d'une tenture, présenté donc selon un mode quasiment épiphanique, apparaît une expression de la For-

« Le allegorie... », art. cit., p. 7. On la retrouve enfin dans un projet pour la cour du palais del Monte (devenu palazzo Firenze) attribué à un « stretto seguace » de Salviati. *Ibid.*, p. 10 et fig. 8.

51. *Ibid.*, p. 8. Un *Aïon* mithraïque est conservé aux Musées du Vatican.

52. *Ibid.* p. 6-7.

53. E. Panofsky, *Hercule...*, *op. cit.*, fig. 9, et *Id.*, *Essais...*, *op. cit.*, fig. 37 et p. 109 (Girolamo Olgiati, 1569). D. Coffin, « Pirro Ligorio and decoration of the late XVI century at Ferrara », *Art Bulletin*, 1955, 37, p. 181 et fig. 17.

54. Le premier reproduisant une sculpture antique découverte dans les Thermes de Trajan, le second l'attribut fondamental de Phanès (serpent autour du corps) avec la pose du *Kairos*. S. Pierguidi, « Le allegorie... », art. cit., p. 8-9, p. 13, notes 37-38. Dans le premier cas, il s'agit d'une variante (interprétée par Ligorio comme personnification de l'univers) avec une assimilation à Sérapis ou une altération due à une réintégration fautive. Voir Erna Mandowsky, Charles Mitchell, *Pirro Ligorio's Roman Antiquities*, Londres, University of London, The Warburg Institute, 1963, p. 109-110 et pl. 64.

tune, cette dernière présentant déjà son attribut privilégié, la sphère, aux pieds de l'*Occasio* et du Vieillard Temps. Elle est personnifiée par une figure ailée, en équilibre sur une roue et avec les mains jointes et élevées (Fig. 14). Vasari y reconnaît *il Favore*, ce qui est confirmé par la description qu'en donne Ripa⁵⁵, et correspond à une *eikphrasis* pseudo-antique, une épigramme due en fait à Bernardino Dardano et publiée vers 1508-1510⁵⁶. C'est pourquoi Vasari renvoie les détails de l'arrière-plan au *De calumnia* de Lucien, à savoir quatre figures féminines à la morphologie plus ou moins complète qui symboliseraient d'un côté la haine et la médisance, de l'autre les honneurs et le plaisir⁵⁷.

Comme face à tous les systèmes décoratifs maniéristes un peu élaborés, il faut être extrêmement attentif aux modes de représentation ou de mise en page des figures, à leurs modalités énonciatives. Ici, le principe de la niche ou du rideau opère comme un facteur de différenciation par rapport aux *quadri riportati* richement encadrés, l'indice d'un effet de présence voire de révélation auquel s'ajoute le positionnement latéral des uns et plus central des autres. Au milieu des personnifications qui donnent corps à des concepts abstraits et universaux s'inscrivent des figures à caractère topique : sur la paroi ouest, deux divinités mythologiques, Mars et Diane, qui fonctionnent comme des doubles du couple princier, et sur la paroi nord une autre personnification, la Faveur, dont on peut déjà supposer qu'elle a plus directement affaire au prince et qu'elle annonce ou révèle, selon sa caractéristique épiphannique, le destin heureux de ce dernier. La Faveur est encadrée par les deux figures les plus ésotériques du décor, Hécate et Phanès, qui convoquent avec elles la magie et la cosmogonie orphique.

De même que les figures allégoriques latérales de la paroi ouest, *Kairos* et Temps-Tempérance, encadrent les deux divinités mythologiques et se rapportent à leurs référents, Hécate et Phanès devraient connoter la Faveur qu'ils encadrent et laisser entendre que celle-ci dépend des principes cosmiques, supérieurs et mystérieux qu'ils incarnent. Correspondant à « la faveur singulière des dieux » dont parle Plutarque à propos de Véies, cette Faveur ainsi connotée emporte donc avec elle l'idée de Providence. En outre, elle est placée ici sous le signe du mystère, thème que symbolisent et réitérent avec insistance les sphinges du stylobate qui se profilent en avant d'une tente, telles des idoles païennes présentées à leurs adorateurs et servants agenouillés. Ces dernières sont, notons-le bien,

55. « Gl'antichi fingevano un giovane ignudo allegro, con l'ali alle spalle, e con una benda à gli occhi, e co' piedi tremanti stava sopra una ruota ». C. Ripa, *Iconologia*, *op. cit.*, p. 158. Les ailes symbolisent la vertu, la roue la fortune et les yeux bandés le caprice.

56. S. Pierguidi, « Le allegorie... », *art. cit.*, p. 5 et p. 10, note 14 qui renvoie à la thèse de Melinda W. Schlitt, *Francesco Salviati and the Rhetoric of Style*, Ann Arbor, UMI, 1996.

57. G. Vasari, *Le Vite...*, *op. cit.*, VII, p. 24.

systématiquement associées à des têtes de boucs, allusion astrologique au capricorne ascendant de Côme I^{er}, et elles étaient occultées lors des fêtes par le décor de grotesques des *spalliere* tissées d'après les cartons de Bachiacca (Fig. 15)⁵⁸.

On aurait donc affaire à une relecture païenne et hermétique de la Providence, dont la personnification — *il Favore* — venait précisément surplomber le trône ou le fauteuil du duc lorsqu'il recevait en audience sujets ou ambassadeurs. Elle s'inscrit au cœur d'une tentative de récupération ou d'adaptation, au profit du jeune prince, des *arcana imperii* à travers lesquels la théologie politique cherchait à prendre appui sur une forme d'approche mystique ou ésotérique du pouvoir. Cette notion, qui apparaît dans les *Annales* de Tacite (II, 36), a été étudiée par Ernst Kantorowicz qui insiste sur l'influence et le transfert d'un modèle religieux et chrétien à la sphère politique, et par Michel Sennelart qui s'interroge sur le caractère plus païen et notamment hermétique qu'il faudrait lui reconnaître⁵⁹. Le décor florentin doit être renvoyé à la « résurgence d'un certain mysticisme païen dans la théologie politique de la Renaissance », qui contribuera à la reconnaissance de la nature divine de la monarchie qui s'affirmera en France et en Angleterre, à partir de Henri III et de Jacques I^{er}. Mais, pour Côme I^{er}, il s'agissait d'abord de manifester la transcendance du prince par rapport à ses pairs et le caractère mystérieux qui serait au principe de son gouvernement. Les personnifications de la paroi nord viendraient ainsi corriger la part machiavélienne de l'invention où *Kairos* et *Occasio* plaident essentiellement pour la *virtù* du prince. Elles confèrent une épaisseur hermétique aux allusions à la Providence qui ressortent de la scène du triomphe, du recours à l'emblématique astrologique et de l'insertion de l'épisode biblique.

L'intérêt manifesté par Salviati pour le *Kairos*, pour Phanès et pour les hiéroglyphes, la culture certaine et la fréquentation de grands érudits (tels Caro, Valeriano et Giulio Camillo) qui le caractérisent, ne doivent pas faire exclure l'intervention ou l'influence d'un conseiller ou interlocuteur dans l'élaboration du programme, un membre de l'Accademia fiorentina, ou même Pierfrancesco Riccio auquel on dédie à la même époque la première édition italienne du *Corpus hermeticum*. Précepteur puis secrétaire et *maggiordomo* de Côme, Riccio fut un personnage extrêmement influent au cours des quinze premières années de son règne. Son intérêt pour les arts, son rôle dans les commandes médicéennes et ses orientations hétérodoxes sont bien attestés, et c'est précisément Riccio qui inter-

58. Sur le *spalliere*, voir C. Adelson, « Bachiacca, Salviati and the Decoration of the Sala dell'Udienza in Palazzo Vecchio », dans *Le Arti del principato mediceo*, Florence, SPES, 1980, p. 141-200.

59. Sur la question des *arcana imperii*, voir Michel Sennelart, *Les Arts de gouverner. Du regimen médiéval au concept de gouvernement*, Paris, Éditions du Seuil, 1995, p. 245 sq. L'analyse de cette problématique au sein du contexte florentin du xvi^e siècle sera approfondie dans une version plus longue de cette étude, en préparation et destinée à l'impression.

vint afin que fussent confiés à Salviati l'un des cartons de la tenture de Joseph et le décor de la salle des audiences, de sorte que ce dernier collaborât « all'intenso programma di celebrazioni allegoriche del potere mediceo cui sin dall'inizio del nuovo principato era stato incaricato di sovrintendere »⁶⁰.

Philippe Morel, Université Paris I Panthéon-Sorbonne, CHAR

60. Giovio lui attribue l'une des devises de Côme I^{er} (peut-être celle qui accompagne le portrait de Côme l'Ancien par Pontormo). Son portrait peint par Salviati (Prato, Palazzo Communale) serait également identifiable dans la figure d'Aaron au sein de la *Traversée de la Mer Rouge* peinte par Bronzino. On a pu lui attribuer le programme du jardin de Castello et il semble avoir joué un certain rôle dans la commande du chœur de San Lorenzo. Voir J. Cox-Rearick, *Dynasty...*, *op. cit.*, p. 46-47, 108 et 253 et surtout Massimo Firpo, *Gli Affreschi di Pontormo a San Lorenzo*, Turin, Einaudi, 1997, p. 155 *sq.*, p. 157 pour la citation (l'auteur ne partage pas, cependant, le point de vue de Ph. Costamagna sur l'attribution à Riccio du programme du chœur laurentien) ; et G. Vasari, *Le Vite...*, *op. cit.*, VII, p. 22, pour l'intervention de Riccio au bénéfice de Salviati (tandis qu'il l'aurait défavorisé au profit de Pontormo dans le cas de San Lorenzo). C'est en 1545 que lui fut dédiée, par Carlo Lenzoni, l'édition de la traduction du *Pimandre* de Tommaso Benci (rééditée trois fois au cours des années suivantes). Riccio était en rapport avec divers humanistes de renom, en particulier Giovio, Gelli, Giambullari, Robortello et Varchi.



Fig. 1 – Domenico Ghirlandaio, Brutus, Mutius Scaevola et Camille, fresque, Florence, Palazzo Vecchio, salle des lys.



Fig. 2 – Vue des parois nord et est de la salle des audiences, Florence, Palazzo Vecchio.



Fig. 3 – Francesco Salviati, Triomphe de Camille, fresque, Florence, Palazzo Vecchio, salle des audiences, paroi est.



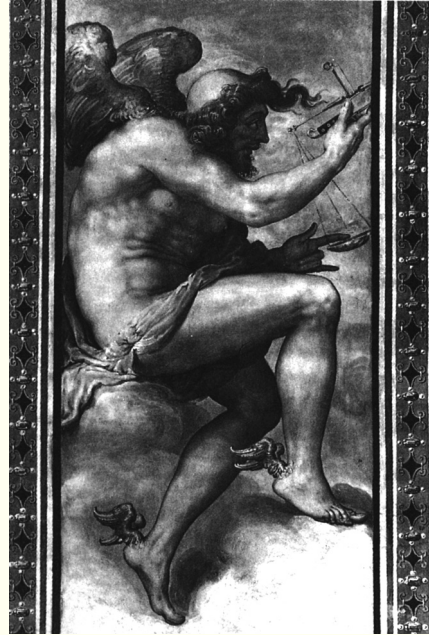
Fig. 4 – Francesco Salviati, Victoire de Camille sur les Gaulois, fresque, Florence, Palazzo Vecchio, salle des audiences, paroi est.



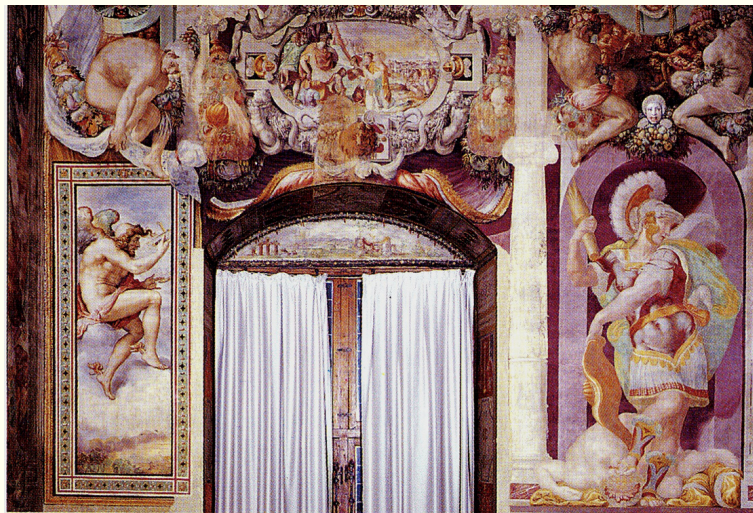
Fig. 5 – Francesco Salviati, Triomphe de Camille (détail), Florence, Palazzo Vecchio, salle des audiences, paroi est.



Fig. 6 – Francesco Salviati, Prudence-Temps et Occasio, fresque, Florence, Palazzo Vecchio, salle des audiences, paroi est.



*Fig. 7 – Francesco Salviati, Kairos, fresque,
Florence, Palazzo Vecchio,
salle des audiences, paroi ouest.*



*Fig. 8 – Francesco
Salviati, Kairos, Mars
et scène annexe de
l'histoire
de Camille, fresque,
Florence, Palazzo
Vecchio, salle des
audiences, paroi ouest.*



Fig. 9 – Francesco Salviati, Temps-Tempérance, fresque, Florence, Palazzo Vecchio, salle des audiences, paroi ouest.

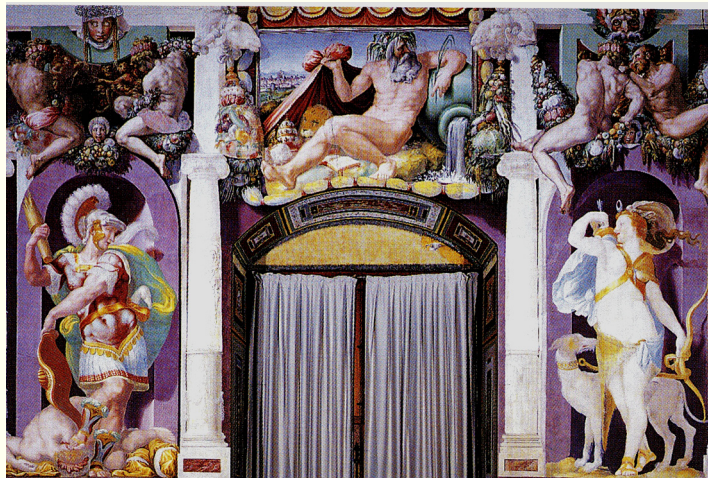


Fig. 10 – Francesco Salviati, Mars, Diane et Personification de l'Arno, fresque, Florence, Palazzo Vecchio, salle des audiences, paroi ouest.

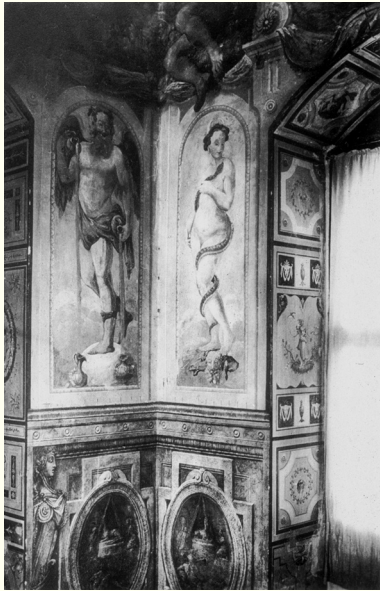


Fig. 11 – Francesco Salviati, Temps-
Tempérance et Hécate, fresque,
Florence, Palazzo Vecchio, salle des
audiences, parois ouest et nord.



Fig. 13 – Phanès, relief, II^e siècle ap.
J.-C., Modène, Museo Civico.



Fig. 12 – Francesco Salviati, Phanès,
fresque, Florence, Palazzo Vecchio, salle
des audiences, paroi nord.

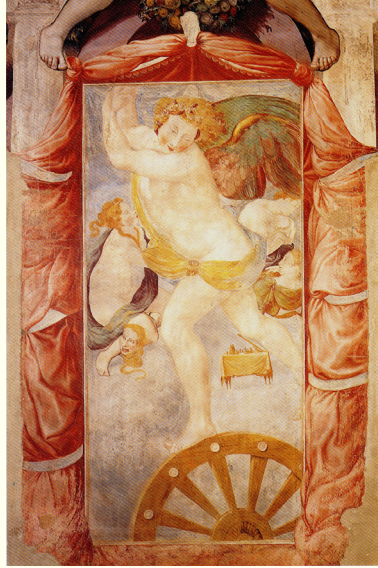


Fig. 14 – Francesco Salviati, La Faveur, fresque, Florence, Palazzo Vecchio, salle des audiences, paroi nord.



Fig. 15 – Francesco Salviati, Détail décoratif du stylobate, fresque, Florence, Palazzo Vecchio, salle des audiences, paroi est.