

UNIVERSITE DU QUEBEC

MEMOIRE

PRESENTE A

L'UNIVERSITE DU QUEBEC A MONTREAL

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DE LA MAITRISE EN ETUDES DES ARTS

par

OLGA HAZAN

GIULIO ROMANO ET FEDERICO GONZAGA AU PALAZZO TE

AOUT 1986

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL  
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.10-2015). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

Au Sfinge Immutabile,  
Laurier Lacroix

## AVANT-PROPOS

J'aimerais exprimer ma gratitude envers mes deux directrices, Claudette Hould de l'Université du Québec à Montréal et Catherine MacKenzie de l'Université Concordia pour l'aide et la confiance qu'elles m'ont accordées, ainsi que ma plus vive reconnaissance envers Laurier Lacroix de l'Université Concordia et à Claude Maire de l'Université du Québec à Montréal pour l'aide inestimable, l'écoute attentive et les conseils éclairants qu'ils m'ont apportés. Ma reconnaissance va également à Pierre Boudon et Alain Laframboise de l'Université de Montréal, à Fred Krantz de l'Université Concordia et à Moïse Hazzan et Lilianne Zaccour pour l'intérêt porté à ce travail, les lectures et les interventions; ainsi qu'à Simone Hazan qui m'a accompagnée à Mantoue et à Judith dont la gentillesse et l'excellent travail ont grandement contribué à la parution de cet ouvrage. J'aimerais aussi remercier Daniel Arasse, Pierre Boudon, Rita Castagna, William Eisler et Michael Mezzatesta pour m'avoir donné accès à leurs textes inédits, ainsi que les préposées de la Biblioteca Comunale de Mantoue et celles du Prêt entre bibliothèques de l'Université du Québec à Montréal.

Un voyage à Mantoue effectué en 1985 dans le cadre de ce travail nous a permis d'étudier le palais sur place et de prendre des photographies des fresques qui auront servi à illustrer le chapitre sur l'iconographie.

Ce travail paraît sous une forme abrégée de rigueur dans le cadre d'un mémoire de maîtrise. Plusieurs aspects que nous aurions aimé aborder n'y ont pas trouvé leur place comme par exemple une étude plus détaillée des emprunts formels que fait Giulio Romano à la génération qui le précède immédiatement ou encore une recherche sur la symbolique de l'orientation géographique du palais et sur certaines fresques en rapport aux quatre points cardinaux et à la trajectoire du soleil.

## RESUME

Certains historiens d'art cultivent le mythe de l'artiste génial qui produit un art intègre et intemporel. Dans notre étude du Palazzo Te (1524-1535), nous tenterons de détecter et de pointer un des aspects que camoufle ce mythe, voire l'écart qui a inévitablement lieu entre un artiste et son commanditaire, et ce afin de déterminer les significations que prend l'oeuvre pour chacun des deux hommes doté d'une marge de manoeuvre et d'un pouvoir différents. L'oeuvre située dans son contexte concret révèle d'autres aspects que celui idyllique de peinture magique et de création artistique. Nous croyons que le Palazzo Te, oeuvre d'art architecturale et picturale dite géniale ou maniériste, sert aux desseins politiques peu honorables d'un commanditaire dont l'artiste se trouve forcé à n'exprimer ses idées que par allusions.

Dans le premier chapitre sur l'historiographie, nous avons cerné trois thèmes principaux abordés par tous les auteurs durant cinq siècles: l'artiste, le commanditaire et l'oeuvre. Ces trois thèmes, mis en rapport, soulèvent également quelques questions adjacentes comme celle nationaliste. Dans le second chapitre, une courte présentation historique cherche à mettre en évidence les rapports de pouvoir qui s'établissent entre les deux hommes dès le moment où l'artiste est engagé. Le troisième chapitre démêle les principes néoplatoniciens particuliers à chacun des deux individus à partir de tendances communes à l'époque, comme l'utilisation du modèle de l'Antiquité. Cette étude sert de base à l'analyse iconographique et formelle du quatrième chapitre.

Ce travail soulève plusieurs questions dont quelques-unes déjà abordées par d'autres auteurs comme par exemple l'opinion selon laquelle le palais correspond à une politique d'attache à l'Empereur. Cette question qui se précise dans notre analyse iconographique nous mène à la conclusion que le palais illustre et exalte une politique agressive qui se rapporte à la réalité du Sac de Rome de 1527: ceci est particulièrement notable dans la Salle des géants qui clos l'itinéraire iconographique du palais. Dans un tel contexte, l'harmonie entre le commanditaire et l'artiste paraît illusoire et il semble plus logique de croire que l'artiste fut en désaccord avec ce programme et le manifesta sur le plan formel.

TABLE DES MATIERES

	PAGE
AVANT-PROPOS.....	iii
RESUME.....	iv
TABLE DES MATIERES.....	v
LISTE DES TABLEAUX.....	vi
LISTE DES FIGURES.....	vii
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE I HISTORIOGRAPHIE.....	5
1.1 Présentation historique et thématique.....	6
1.2 Les auteurs: présentation chronologique.....	14
1.3 Conclusion.....	43
CHAPITRE II PRESENTATION HISTORIQUE.....	58
CHAPITRE III CONCEPTS SOUS-JACENTS A L'ICONOGRAPHIE: TYPOLOGIE AN- TIQUE ET DOCTRINES NEOPLATONICIENNES.....	70
3.1 L'utilisation typologique de la symbolique de l'Antiquité romaine.....	71
3.2 Principes néoplatoniciens.....	78
CHAPITRE IV ANALYSE ICONOGRAPHIQUE.....	91
4.1 Rôle de quelques personnages dans un parcours séquentiel.....	92
4.2 La Salle des géants.....	108
4.3 Conclusion de l'iconographie.....	112
CONCLUSION.....	124
TABLEAUX.....	127
FIGURES.....	136
BIBLIOGRAPHIE.....	189
APPENDICES I à IV.....	208

LISTE DES TABLEAUX

	PAGE
I. Chronologie des auteurs.....	7
II. Classification chronologique et thématique.....	10
III. Classification thématique.....	11
IV. Les mouvements.....	79
V. Chronologie des événements.....	128
VI. Arbre généalogique de Federico Gonzaga.....	134
VII. Personnages importants de l'époque.....	135

LISTE DES FIGURES

PAGE

**Carte**

1. Carte d'Italie circa 1490 [tirée de De Hibbert (1983)]..... 137

**Illustrations**

2. Giulio Romano, Autoportrait (Etude), Florence, Uffizi [tiré de Hartt (1958)]..... 138
3. Tiziano, Federico Gonzaga, Madrid, Prado [tiré du catalogue Splendours of the Gonzaga (1981)]..... 139
4. Tintoretto, Federico Gonzaga alla presa di Parma [tiré de Luzio (1913)]..... 140
5. Tintoretto, Federico Gonzaga alla presa di Milano (1521) [tiré de Luzio (1913)]..... 140
6. Tintoretto, Federico Gonzaga alla presa di Pavia (1522) [tiré de Luzio (1913)]..... 141
7. Tiziano, Charles Quint, Madrid, Prado [tiré de De Madariaga (1969)]..... 142
8. Colonne rustiquée dans la Loggia Ouest..... 143
9. Triglyphes tombants, façade intérieure à l'Ouest..... 144
10. Giulio Romano, La lapidation de St Stéphane (détail) [tiré de Hartt (1958)]..... 145
11. Raphaël, L'école d'Athènes, Vatican [tiré de Wolfflin, Classic Art..... 146
12. Vulcain au-dessus de la cheminée dans la Salle des chevaux entre Hercule et le sanglier d'Erymanthe et Hercule et Cerbère 147

13.	Aenas Vico, d'après Parmigiannino, <u>Vénus et Vulcain</u> [tiré de la <u>Revue de l'art</u> (1984), p. 88].....	147
14.	Salle des chevaux, mur Est: <u>Hercule et Antée</u> entre <u>Jupiter</u> et <u>Junon</u> .....	148
15.	<u>Polyphémus/Hercule encadré par la porte séparant la Salle des chevaux de celle de Psyché</u> .....	148
16.	Salle de Psyché, plafond.....	149
17.	Salle de Psyché, mur Ouest, <u>Univers aquatique</u> .....	149
18.	Giulio Romano, <u>Allégorie de l'immortalité ou de la providence</u> , Chicago, Detroit Institute, v. 1540.....	150
19.	<u>Polyphémus/Hercule au-dessus de la cheminée</u> (Salle de Psyché) [tiré de Hartt (1958)].....	151
20.	Michelangelo, <u>Giuliano et Lorenzo Medici</u> , Florence, San Lorenzo [tiré de Wolfflin, <u>Classic Art</u> ].....	152
21.	Carracci: <u>Le choix d'Hercule</u> , v. 1596 [tiré de Martin, <u>Baroque</u> ].....	152
22.	<u>La chute de Phaeton</u> , plafond de la Salle des aigles.....	153
23.	Salle des aigles, mur.....	153
24.	Salle des vents: <u>médailles et plafond</u> .....	154
25.	Salle des vents, <u>La prison</u> et <u>Le Mont Olympe</u> .....	154
26.	Raphaël, <u>La délivrance de St Pierre</u> , Vatican, [tiré de Wolfflin, <u>Classic Art</u> ].....	155
27.	Gravure d'après Giulio Romano, <u>La prison</u> [tiré de Gombrich (1984)].....	155
28.	<u>La prison</u> , fresque.....	156
29.	Plafond de la <u>Loggia</u> de David, <u>La chute d'Uriah</u> .....	157
30.	<u>Loggia</u> de David au Nord-Est, <u>David s'appêtant à couper la tête à Goliath</u> .....	158
31.	<u>Loggia</u> de David au Sud-Est, <u>David jouant de la lyre après avoir tué Goliath</u> .....	158

32.	<u>Jumelage de portes "vraie-fausse" sous la fresque de David au Nord-Est de la Loggia</u> .....	159
33.	<u>Enfilade de pièces de la Salle des stucs à celle des Géants (Sud-Est)</u> .....	159
34.	Salle des stucs, <u>Début de la procession (Mantoue?)</u> .....	160
35.	Salle des stucs, <u>Arrivée de la procession par un petit pont et une porte en arche (Rome?)</u> .....	160
36.	Salle de César, plafond, <u>César restituant les cartes et les lettres à Pompeio</u> .....	161
37.	Mur Est de la Salle des géants, <u>Titan au-dessus de la cheminée, crachant le feu de l'Etna; principe contraire à celui de la fenêtre albertienne [tiré de Hartt (1958)]</u> .....	162
38.	Salle des géants, <u>Sol actuel [tiré de Hartt (1958)]</u> .....	162
39.	Salle des géants, <u>Titan (détail de la figure 37)</u> .....	163
40.	Salle des géants, <u>Coin et pendentif Sud-Ouest</u> .....	164
41.	Salle des géants, <u>Coin et pendentif: le vent du Nord-Ouest</u> ....	165
42.	Giulio Romano, <u>Croquis d'un géant du mur Ouest, Londres, Ellesmere Collection</u> .....	166
43.	Aristotill da Sangallo, huile d'après la <u>Bataille de Cascina de Michelangelo, collection du Comte de Leicester [tiré de Dumont (1973)]</u> .....	167
44.	Giulio Romano, <u>Gravure pour la Salle des géants [tiré de Gombrich (1984)]</u> .....	167
45.	<u>Géant, mur Ouest [tiré de Hartt (1958)]</u> .....	168
46.	<u>Géants au-dessus de la porte, au Nord</u> .....	169
47.	<u>Géants confondus dans le paysage, mur Sud</u> .....	169
48.	Mur Ouest, <u>Géants confondus dans le paysage</u> .....	170
49.	Plafond de la Salle des géants, <u>Jupiter lançant la foudre</u> .....	171
50.	<u>Hercule et Vulcain au plafond de la Salle des géants</u> .....	172
51.	Salle des géants, mur Nord, <u>Géant casqué à la romaine</u> .....	173

52.	Salle d'Atilius Régulus ( <u>Grotta</u> ), <u>Le supplice par le feu de Quintus Cincinnatus</u> .....	174
53.	Salle d'Atilius Régulus ( <u>Grotta</u> ), <u>Seleucus se faisant éborgner pour sauver son fils</u> .....	174
54.	<u>Loggia de la Grotta</u> , Apothéose (de Jupiter?).....	175
55.	" <u>Good and Evil Fame</u> ", <u>Loggia de la Grotta</u> .....	175

### **Plans**

56.	Palazzo Te (1524-1534).....	176
57.	<u>Sala dei Metamorfofi</u> (1527-1529).....	177
58.	<u>Sala dei Cavalli</u> (juin 1527-mai 1528).....	178
59.	<u>Sala di Psyché</u> (début 1528).....	179
60.	<u>Sala dei Venti</u> (septembre 1527-mars 1528) [tiré de Hartt (1958)].....	181
61.	<u>Sala delle Aquile</u> (décembre 1527-février 1528).....	182
62.	<u>Loggia di Davide</u> (1530-1534).....	183
63.	<u>Sala Degli Stucchi</u> (fin 1529-début 1530).....	184
64.	<u>Sala di Cesare</u> (datation incertaine).....	185
65.	<u>Sala dei Giganti</u> (1532-1534).....	186
66.	<u>Loggia della Grotta</u> (entre 1530-1534).....	187
67.	<u>Grotta</u> , <u>Sala d'Atilius Régulus</u> (entre 1532-1534).....	188

## **INTRODUCTION**

Nous nous sommes intéressée dans notre étude du Palazzo Te (érigé et décoré à Mantoue entre 1524 et 1535) à faire la part des initiatives attribuables à Giulio Romano (1499-1546), artiste considéré comme maniériste, de celles attribuables à Federico Gonzaga (1500-1540), mécène princier se servant du palais pour affirmer son pouvoir politique.

Dans une analyse historiographique des écrits sur le Palazzo Te s'échelonnant entre le XVIe et le XXe siècle, nous étudierons les diverses interprétations qui ont été données pour expliquer le principe d'oppositions sur lequel s'articule l'architecture du palais. Les différentes interprétations se rapportent généralement aux trois points d'intérêt qui motivent les auteurs, soit l'artiste, le commanditaire et le palais. Certains historiens d'art comme Gombrich soutiennent que les tensions formelles du palais relèvent de l'artiste à qui ils attribuent toutes les initiatives sans pour autant les associer à une quelconque rationalité. D'autres auteurs (s'inscrivant généralement dans un courant de l'histoire sociale de l'art) pour qui les décisions au palais relèvent du commanditaire considèrent le rôle de l'artiste comme minime, mais lui attribuent néanmoins des oppositions qui serviraient à unifier un édifice initial aux composantes dépareillées. A la dualité que l'on retrouve au palais et qui dans les deux cas a été attribuée à l'artiste seul, on a quelques fois trouvé une fonction unificatrice, mais jamais de signification intrinsèque (sauf psychologique comme chez Gombrich). Sous prétexte d'une entente harmonieuse entre les deux hommes, un pouvoir total est accordé à un seul d'entre eux, ce pourquoi les rapports de pouvoir qui se

sont établis entre le mécène et l'artiste ainsi que leur impact sur l'iconographie n'ont pas été pris en considération jusqu'à ce jour.

A partir d'une présentation historique des événements ayant mis en contact Gonzaga et Romano, nous procéderons à une réinterprétation de la bipolarité du palais en fonction des rapports de force inégaux entre mécène et artiste. Les concepts philosophiques et les événements politiques de l'époque nous mèneront à une analyse iconographique et formelle de quelques fresques. En nous opposant à la thèse de l'harmonie entre les deux individus, nous chercherons à dépister des éléments concernant directement le Marquis et d'autres qui ne correspondraient pas à la commande initiale du mécène, mais à un désir de la part de l'artiste de contredire son commanditaire. A partir de l'Histoire ancienne à laquelle sont mêlées mythologie et histoires plus récentes, aussi bien réelles que fictives, nous tenterons de démêler les différents niveaux de significations que chacun des deux hommes aura allouées aux mêmes images. Gonzaga et Romano se servent tous deux des mêmes atouts: pour le Marquis, l'utilisation typologique d'un vocabulaire iconographique antique lui permet, par un principe néoplatonicien de mouvement de régénérescence, de donner une couleur à ses ambitions politiques; pour l'artiste, le même langage antique, utilisé cette fois à un niveau formel, est basé sur le principe néoplatonicien de l'harmonie des contraires, ce qui lui permet d'inverser les oppositions qu'utilise son mécène entre le passé et le présent, entre la réalité et la fiction.

A partir de cette dichotomie (passé/présent, réalité/fiction), nous procéderons à une analyse iconographique et formelle du temps et de l'espace représentés. Le choix ambigu que l'artiste fait du moment dépeint sera confronté à l'organisation séquentielle de l'iconographie du Marquis. Pour ce qui est de l'espace, nous examinerons l'échelle proportionnelle et la disposition hiérarchique des éléments compris dans l'espace fictif englobant l'espace physique du spectateur, ainsi que l'utilisation de la perspective entre l'espace bidimensionnel et le trompe-l'oeil. La forme ne sera considérée que par rapport à l'espace. Quant à la couleur, nous n'en tiendrons pas compte à cause des diverses altérations et restaurations.

Notre analyse qui souligne la politique d'attache du commanditaire Federico Gonzaga à l'Empereur espagnol Charles Quint vise à montrer que le programme iconographique du mécène est bâti sur un schéma temporel qui prône l'évincement d'un pouvoir au profit d'un autre. Alors que diverses sources nous permettent d'étayer nos hypothèses voulant que le Marquis loue sa participation au Sac de Rome de 1524, en particulier dans la Salle des géants, nos arguments concernant le rôle de l'artiste peuvent sembler spéculatifs puisqu'ils ne reposent pas sur des preuves irréfutables, impossibles à trouver. Ces arguments sont néanmoins fondés sur l'étude des conditions dans lesquelles se trouve chacun des deux hommes par rapport à l'autre, ainsi que sur une analyse iconographique de certaines fresques du palais.

**CHAPITRE I**

**HISTORIOGRAPHIE**

Nous aborderons l'analyse des ouvrages traitant du Palazzo Te par une présentation historique et thématique. Le corps du chapitre comprendra une analyse plus détaillée des auteurs dans l'ordre chronologique. Cet ordre sera interrompu à quelques reprises: une fois pour réunir tous les textes de Gombrich; une seconde fois pour établir une comparaison entre Hartt et Verheyen à vingt-cinq ans d'intervalle, et enfin une dernière fois lorsqu'il sera question de deux articles inédits. Nous concluerons par une brève récapitulation de quelques concepts, traités ou omis par les différents auteurs. Nous aimerions préciser que cette historiographie a été réduite à sa plus simple expression et n'est représentative des écrits touchant le Te que par rapport aux questions qui nous intéressent, c'est-à-dire à la conception que chaque auteur a du palais, du commanditaire et de l'artiste, ainsi qu'à la contribution qu'il apporte à l'interprétation de la Sala dei Giganti.

### 1.1 PRESENTATION HISTORIQUE ET THEMATIQUE

Un coup d'oeil au tableau chronologique [Tableau I] des historiens d'art s'étant intéressés au Palazzo Te nous permet de constater que la plupart des ouvrages sont publiés en Italie relativement tard par rapport à l'époque où le palais fut érigé et décoré.

Les premiers écrits sur le Te, publiés en Italie entre le XVIIe et le XVIIIe siècle, font souvent partie de répertoires descriptifs écrits à la demande de personnages importants désireux de polir une image de prestige. Ils sont consacrés soit à des édifices nationaux, comme chez Strada (1577), Cadioli (1763), Bottani (1783) et plus tard Carpeggiani

TABLEAU I: CHRONOLOGIE DES AUTEURS

Auteur	Langue	Nombre de pages sur le Te	Code	Année		
Vasari, Giorgio	Italien	27 pages	a	1550-1568	XVIe s.	
Strada, Giacomo	Italien	4 pages		1577		
Toscano, Raffaello	Italien			1586		
Comanini, Gregorio	Italien			1591		
Félibien, André	Français	14 pages	a	1685	XVIIe s.	
Richardson (père & fils)	Français			1722	XVIIIe s.	
Cadioli, Giovanni	Italien	14 pages	a	1763		
Bottani, Giuseppe	Italien	63 pages	a	1763		
Anonyme	Italien			1811	XIXe s.	
Faccioli, Francesco	Italien	24 pages		1833		
D'Arco, Carlo	Italien	43 pages	a	1838		
Intra, Giovanni-Battista	Italien	19 pages	b	1887		
Davari, Stefano	Italien	6 pages		1899		
Davari, Stefano	Italien	60 pages		1904		
Luzio, Alessandro	Italien	8 pages	a	1906	10	
Carpf, Pfera	Italien	28 pages	a	1920		
Vogel, Julius	Allemand		ab	1920		
Berzuini, Dante	Italien		cd	1927		
Loukowskij, G.K.	Français	19 pages	a	1932	40	
Gombrich, Ernst	Allemand	25+29 pages		1934-1935		
Carrieri, Raffaele	Italien		c	1939		
Gombrich, Ernst	Anglais	15 pages	b	1950	XXe s.	
Paccagnini, Giovanni	Italien		c	1957		
Mullaly, Terence	Anglais	6 pages	b	1958		
Hartt, Frederick	Anglais	70 pages	a	1958		
Fasola, Giusta Nicco	Italien	7 pages	ab	1960	XXe s.	
Marani & Perina	Italien	27 pages	ab	1961		
Shearman, John	Italien	5 pages	b	1967		
Tibaldi, Umberto	Italien	70 pages		1967		
Verheyen, Egon	Anglais	15 pages	b	1967		
Forster & Tuttle	Anglais	27 pages	b	1971	XXe s.	
Carpeggiani, Paolo	Italien	5 pages	ab	1972		
Verheyen, Egon	Anglais	5 pages	b	1972		
Hartt, Frederick	Anglais	2 pages	b	1972		
Belluzzi & Capezzali	Italien	17 pages	bc	1973		
Carpeggiani, Paolo	Italien	21 pages	a	1975		
Carpeggiani, Paolo	Italien	4 pages	a	1975		
Belluzzi & Capezzali	Italien	106 pages	b	1976		
Castagna, Rita	Italien	10 pages	b	1976		
Verheyen, Egon	Anglais	153 pages		1977		
Castagna, Rita	Italien	8 pages	ad	1979		
Erbesato, Gian-Maria	Italien	76 pages		1981		XXe s.
Gombrich, Ernst	Anglais	8 pages	a	1981		
Hope, Charles	Anglais	2 pages	a	1981		
Vantaggi, Rosella	Italien+trad.	22 pages	ad	1982		
Vie italienne	Italien+trad.	15 pages	a	1983		
Allies, Bob	Anglais	7 pages	b	1983		
Boudon, Pierre	Français	26 pages	e	1983		
Gombrich, Ernst	Italien	79 pages		1984		
Castagna, Rita	Italien+trad.	19 pages	ad	1985		
Arasse, Daniel	Français	25 pages +	e	1985		

## Légende:

- a: Fait partie d'une étude plus vaste (une partie seulement sur le Te)
- b: Article de périodique
- c: Ouvrage non consulté
- d: Guide touristique
- e: Inédit

(1975); soit à des artistes comme dans les descriptions de Vasari (1550) et 1568) et Félibien (1685).

Alors que les écrits consacrés aux monuments tournent souvent autour de la question nationaliste<sup>1</sup> comme chez Cadioli (1763), Faccioli (1833) et D'Arco (1838), par la suite l'intérêt porté aux artistes est généralement accompagné d'un souci d'attribution qui recèle un certain culte de la personnalité, comme chez Faccioli (1833), Carpi (1920) et Loukouski (1932). Alors que le courant favorable aux artistes continue à prendre de l'importance avec l'apparition de monographies ou de biographies<sup>2</sup>, comme chez D'Arco (1838), Loukouski (1932), Gombrich (1934, 1935) puis Hartt (1958), se développe en même temps une nouvelle approche iconographique et sociale tenant compte du rôle du commanditaire<sup>3</sup>, comme chez D'Arco (1838), Intra (1887), Luzio (1906), Marani et Perina (1961), Forster et Tuttle (1971), Belluzzi et Capezzali (1976) et Verheyen (1976).

Ce n'est qu'au XXe siècle qu'apparaissent, hors d'Italie, les premières publications étrangères avec en 1920 une récapitulation bibliographique, en allemand, sur Giulio Romano par Vogel, suivie d'une monographie de Loukouski publiée en français en 1932. C'est à Gombrich que l'on doit un texte allemand publié à Vienne en 1934 et 1935 traitant du palais, ainsi qu'un article paru en anglais en 1950. A partir de cette date et jusqu'aux années 1980 tous les ouvrages non italiens paraissent en anglais, soit en Angleterre, soit aux Etats-Unis, pays qui, mise à part l'Italie, semble avoir porté le plus d'intérêt au Palazzo Te<sup>4</sup>. A part l'ouvrage de Loukouski sur Giulio Romano, et les quelques pages de

Félibien (1685), seuls deux courts articles consacrés au palais ont été écrits en français, l'un en 1983 et l'autre en 1985. Aucun des deux n'a encore été publié<sup>5</sup>.

Quelques-uns des auteurs s'intéressant au palais y consacrent plus d'une publication comme Davari (1899, 1904), Forster et Tuttle (1971, 1976), Carpeggiani (1972, 1975), Belluzzi et Capezzali (1973, 1976), Verheyen (1967, 1972, 1977), Castagna (1971<sup>6</sup>, 1976, 1979, 1985), Luzio (1906, en plus de nombreux ouvrages sur les Gonzaga) et finalement Gombrich à qui l'on doit le plus grand nombre de publications (1934-1935; 1950; 1972 et 1978; 1981 et 1985). Pour terminer, nous mentionnerons les guides touristiques<sup>7</sup>. Le premier dont nous ayons connaissance, celui de Berzuini, date de 1927. Ils se font de plus en plus nombreux en ce dernier quart du XXe siècle.

Le Palazzo Te, assez riche et complexe pour attirer différents intérêts, suscite des interprétations diverses. Nous les classerons, non sans crainte de les desservir<sup>8</sup>, selon trois thèmes importants qui, croyons-nous, ont motivé les études sur le Te: l'artiste, le palais et le commanditaire [Tableaux II et III].

Pour certains historiens d'art l'étude du palais vise particulièrement Giulio Romano chargé de lui donner forme. Ces auteurs sont en général partisans d'une histoire de l'art formelle et autonome, basée sur la reconnaissance du beau qu'ils apprécient en connaisseurs. Ils ont tendance à considérer le commanditaire comme secondaire ou très libéral, et l'artiste comme très imaginatif. Cela leur permet de

TABLEAU II: CLASSIFICATION CHRONOLOGIQUE ET THÉMATIQUE

AUTEUR	CHRONOLOGIE	THÈMES		
		Giulio	Palais	Federico
Vasari	1550 & 1568	x		
Strada	1577		x	
Felibien	1685	x		
Cadioli	1763		x	
Bottani	1783	x		
Faccioli	1833	x		
D'Arco	1838		x	x
Intra	1887			x
Davari	1899		x	
Davari	1904		x	
Luzio	1906	x		x
Carpi	1920	x		
Vogel	1920	x		
Loukomski	1932		x	
Gombrich	1934 & 1935	x		
Gombrich	1950		x	
Mullaly	1958	x	x	
Hartt	1958			
Fasola	1960	x		
Marani & Perina	1964		x	
Shearman	1967		x	
Tibaldi	1967	x	x	
Verheyen	1967			
Forster & Tuttle	1971		x	
Carpeggiani	1972	x		
Verheyen	1972			
Hartt	1972			
Carpeggiani	1975			
Carpeggiani	1975	x		
Belluzzi & Capezzali	1976	x	x	x
Castagna	1976			
Verheyen	1977			x
Castagna	1979			
Erbesato	1981	x	x	x
Gombrich	1981	x	x	
Hope	1981			
Vantaggi	1982			
Vie italienne	1983		x	x
Allies	1983	x	x	
Boudon	1983	x	x	
Gombrich	1985	x		
Castagna	1985		x	x
Arasse	1985		x	

Ne figurent pas sur la liste de classification thématique: les ouvrages de Toscano (1586), Comanini (1591), Richardson (1722), "Anonyme" (1811), Berzuini (1927), Carrieri (1939), Paccagnini (1957) et Belluzzi et Capezzali (1973); ni les guides touristiques ou les courts ouvrages ne faisant pas cas des trois thèmes que nous avons établis tels ceux de Verheyen (1967 et 1972), Hartt (1972), Carpeggiani (1975), Castagna (1976 et 1979), Hope (1981) et Vantaggi (1982).

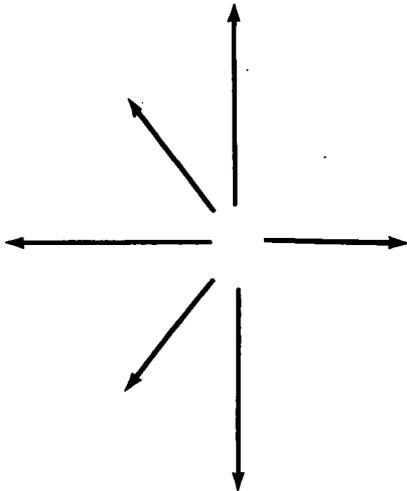
TABLEAU III CLASSIFICATION THEMATIQUE

PALAIS

Strada, 1577  
 Cadioli, 1763  
 Davari, 1899 & 1904  
 Loukanski, 1932  
 Gombrich, 1950  
 Marani & Perina, 1961  
 Shearman, 1967  
 Forster & Tuttle, 1971

GIULIO + PALAIS  
 Mullaly, 1958  
 Tibaldi, 1967  
 Gombrich, 1981  
 Boudon, 1923  
 Allies, 1983  
 Arasse, 1985

PALAIS + FEDERICO  
 D'Arco, 1838  
 Vie italienne, 1983  
 Castagna, 1985



GIULIO + PALAIS + FEDERICO  
 Belluzzi & Capezali, 1976  
 Erbesato, 1981

GIULIO + FEDERICO  
 Luzio 1906

GIULIO

Vasari, 1550 & 1568  
 Félibien, 1685  
 Bottani, 1723  
 Faccioli, 1833  
 Carpi, 1920  
 Vogel, 1920  
 Gombrich, 1934 & 1935  
 Hartt, 1958  
 Fasola, 1960  
 Carpeggiani, 1872 & 1975  
 Gombrich 1985

FEDERICO  
 Intra, 1887  
 Verheyen, 1977

OPPOSITION  
 Hazan, 1986

maintenir le culte du mystère et de la créativité artistique. Quelques fois l'artiste sera phénomène unique, lui seul digne d'appartenir à l'histoire. Plus souvent, il sera inscrit dans une tradition stylistique maniériste où la valeur symbolique de l'oeuvre est rarement liée à sa fonction sociale.

Pour certains auteurs, l'oeuvre présente le principal intérêt. Ils ne se préoccupent pas d'attribuer le palais au commanditaire ou à l'artiste, mais considèrent, comme les auteurs styliciens, que Federico Gonzaga et Giulio Romano sont faits pour s'entendre: tous deux du même âge<sup>9</sup> et assoiffés d'ambition, ils oeuvrent pour les mêmes intérêts. Cette interprétation n'est pas dépourvue de sens puisque le Palazzo représente effectivement le résultat concret d'une possibilité d'entente entre les deux hommes. Cette explication ne peut cependant être que partielle si l'on admet que les intérêts du commanditaire (du patron) sont mis en valeur par rapport à ceux de son employé payé dans ce but. Il existe un rapport de force entre les deux hommes, on en conviendra d'autant plus facilement si l'on sait les conditions difficiles dans lesquelles se trouvait Giulio à Rome au moment où il a accepté d'accompagner Castiglione à Mantoue<sup>10</sup>. Nous pensons que l'artiste a été contraint d'accepter la proposition du Marquis et nous tenterons de détecter dans les fresques des indices de cette hypothèse.

Quelques rares historiens attachent plus d'importance au commanditaire qu'à l'artiste. Ils sont en général également intéressés par le palais, ce qui n'est pas toujours le cas des styliciens. Selon les

auteurs favorables au commanditaire, parce qu'il doit s'adapter à une structure architecturale pré-existante ainsi qu'aux caprices versatile d'un commanditaire exigeant, Giulio n'aurait qu'une petite marge de manoeuvre. Paradoxalement, ce sont ces auteurs qui, en définitive, rendent justice à l'artiste en lui accordant d'ingénieuses solutions formelles face à une situation concrète lui laissant peu de moyens. (Ce biais n'est-il pas plus efficace, en supposant que le but de l'auteur est de susciter l'admiration du lecteur pour l'artiste, que celui de la projection de l'image d'un artiste ingénieux, laissant libre cours à une expression inexplicable et somme toute bien passive?) Les auteurs qui traitent du commanditaire accordent peu d'importance au style maniériste et apportent des explications rationnelles à ce que les auteurs s'intéressant à l'artiste considèrent comme des manifestations stylistiques bizarres, sans fonction et indices de perturbation psychique<sup>11</sup>. Prenons pour exemple les éléments considérés comme maniéristes dans l'architecture, comme les triglyphes tombants, les colonnes rustiquées ou la bosselure des pierres massives. Pour Gombrich ou Hartt, partisans de Giulio Romano, la seule explication possible est celle du dépassement et de la violence de l'expression. Verheyen ou Forster et Tuttle, qui traitent du palais et du commanditaire, y voient un moyen concret pour régulariser la structure architecturale par l'opposition de pôles contraires qui, lorsqu'ils sont confrontés, contribuent à constituer un concept d'unité au palais<sup>12</sup>.

Les auteurs "Giulio" et ceux "Federico" s'opposent admirablement bien. Nous nous servons donc de ce tandem pour équilibrer notre

position vis-à-vis de ceux qui considèrent les rapports entre les deux hommes comme harmonieux. Nous espérons, pour notre part, être en mesure de mettre à jour les divergences entre commanditaire et artiste que nous mettrons en opposition [Schéma 1].

Giulio ← → Federico  
Harmonie ← → Opposition

Schéma 1

## 1.2 LES AUTEURS: PRESENTATION CHRONOLOGIQUE

**Vasari (1550 et 1568):** Il visite Mantoue en 1541<sup>13</sup>. Moyennement intéressé par le palais et l'iconographie<sup>14</sup>, il s'applique surtout à mettre en valeur le génie de Giulio<sup>15</sup>. Son critère est celui de l'imitation de la nature; son but, l'accession à un degré de perfection dans la ressemblance et la beauté. Il utilise des mots tels que bellissimo, grazia; les chevaux de la Sala dei Cavalli sont "ritratti di naturale"<sup>16</sup> et les dieux vus di sotto in su "oltre al parer vive ... Ingannano con piacevole veduta l'occhio umano"<sup>17</sup>. Quant aux couleurs: "paiono di vero argento e d'oro ... mostrano l'ingegno, la virtù e l'arte di Giulio, il quale in questa parte mostrò essere vario, ricco e copioso d'invenzione e d'artificio"<sup>18</sup>.

Deux moyens semblent mener à l'heureux résultat d'une nature artistique. Pour les petits bleus au service de Giulio, seule l'imitation du grand Maître est permise sans quoi ils se retrouveraient "comme des aveugles dans un océan d'erreurs nombreuses"<sup>19</sup>. (Le culte du prestige du maestro a évidemment pour résultat que l'oeuvre est "come fusse tutta

stata fatta di lui"<sup>20</sup>). Quant à Giulio, c'est son imagination qui est prisée par Vasari. C'est par la voie de l'artifice que l'artiste atteint une perfection de nature. Vasari, emporté cependant par sa propre imagination, voit le soleil brûler les ailes d'Icare ainsi que douleur et passion sur le visage de Dédale<sup>21</sup>, alors que la fresque qu'il décrit représente la Chute de Phaeton. L'utilisation du présent narratif lui fait sentir la chaleur qui brûle Dédale, lui fait entendre les "rumor de' fulmini"<sup>22</sup>, et lui fait voir que "ciascuna Deita si mette con i suoi carri in fuga"<sup>23</sup>, alors que les personnages peints sont singulièrement figés<sup>24</sup>.

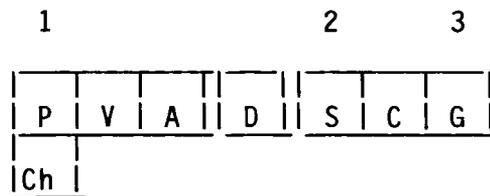
**Strada (1577, publié en 1899 dans Davari)<sup>25</sup>**: Intéressé par le palais lui-même, il entreprend, à partir de plans, une description méthodique<sup>26</sup> dans le contexte d'une "nuova descrizione de tutta l'Italia"<sup>27</sup> que lui commande l'Empereur autrichien Ferdinand-Charles à Vienne, vers 1550<sup>28</sup>. Il est intéressant de noter que pour Mantoue, devaient être répertoriés: le Castello, Sta Barbara, San Andrea, San Sebastiano, San Pietro, Marmirolo et le Palazzo Te. Il n'est pas question du Palazzo Ducale constitué pourtant de 500 pièces et mis en valeur dans les guides touristiques alors que le Te apparaît habituellement vers la fin, en troisième ou quatrième itinéraire.

Strada effectue sa description à partir d'un plan assez différent de celui de Vasari dont il ne semble pas avoir eu connaissance.<sup>29</sup> Sa description reste assez "scientifique" et n'apporte pas d'interprétation, quoique l'on retrouve de temps en temps des bello, meraviglioso et di sua

propria mano. Mais on y chercherait en vain l'éloge ou la condamnation du style dit maniériste.

**Félibien (1685):** Il fait l'éloge de Romano sur un ton didactique et admiratif. La thèse de l'harmonie entre le commanditaire et l'artiste lui permet de faire ressortir la fantaisie et l'imagination de ce dernier: "Il est certain que ce fut un grand bonheur au Marquis de Gonzague d'avoir rencontré Jules Romain: mais ce ne fut pas moins un avantage à Jules de trouver un prince amateur des beaux arts qui lui donne lieu de faire connaître la force de son esprit ..." <sup>30</sup>. Et un peu plus loin: "L'on voit combien celui dont je parle était fécond dans l'invention ...". Même s'il classe les individus hiérarchiquement et qu'il pense "que l'ignorance est en quelque sorte nécessaire pour faire connaître les savants" <sup>31</sup> (c'est-à-dire Giulio Romano), Félibien signale le travail qu'accomplissent les peintres - ou les assistants - au service de Romano.

Sa description du palais n'est pas très rigoureuse et ne porte que sur trois salles. Il passe directement de celle des Stucs à celle de Psyché pour finir avec la Salle des géants [Schéma 2]. Il y voit, comme Vasari, un mouvement théâtral d'épouvante avec au plafond les Dieux, les Grâces et les Heures. Parmi les Géants sur les murs, il reconnaît - et c'est le seul qu'il mentionne - "Briarrée presque tout couvert de morceaux de roche" <sup>32</sup>. (La légende veut que Briarrée ait secouru Jupiter lorsqu'une conspiration entre Junon, Neptune et Minerve visait à le détrôner) <sup>33</sup>.



Légende:

- Ch= Sala dei Cavalli (Salle des chevaux)  
P = Sala di Psychè (Salle de Psyché)  
V = Sala dei Venti (Salle des vents)  
A = Sala delle Aquile (Salle des aigles)  
D = Loggia di Davide (Loggia de David)  
S = Sala dei Stucchi (Salle des stucs)  
C = Sala di Cesare (Salle de César)  
G = Sala dei Giganti (Salle des géants)

Schéma 2: Parcours de Félibien

Toujours dans la Salle des géants où "il n'y a nulle séparation" et où "toute la chambre n'est qu'une seule peinture", Félibien voit, au-dessus de la cheminée, "des Géants qui paroissent brûler au milieu des flâmes" et Pluton et les furies "se précipiter du fond des enfers"<sup>34</sup>.

Il est surtout admiratif de l'élément de surprise que provoque le peintre chez le spectateur ainsi que du traitement de la perspective et de l'échelle des éléments: "que les choses proches semblent d'une grandeur prodigieuse; que celles qui doivent paraître éloignées se perdent et diminuent de telle manière que cette salle paroît une campagne et un païs fort spacieux"<sup>35</sup>.

Au sujet de la venue de Giulio à Mantoue, il nous apprend qu'il fallut à Gonzaga et à Castiglione de la persévérance pour convaincre le peintre de quitter Rome: "Le Comte en sollicita si instamment, qu'enfin

par prières et par promesses, il s'engagea d'aller avec lui, pourvu qu'il en eût la permission du pape"<sup>36</sup>.

Même quelque dix ans plus tard, lorsque mourut Federico Gonzaga, Giulio tenait encore à retourner à Rome malgré femme et enfants qui le retenaient à Mantoue, cependant "le cardinal de Gonzague (le frère de Federico) ne voulut jamais permettre qu'il s'en allât"<sup>37</sup>.

**Cadioli (1763):** Comme celles de Strada et de Bottani plus tard, sa description du palais fait partie d'un répertoire, ici d'oeuvres architecturales mantouanes, publiques et semi-publiques<sup>38</sup>. Comme les historiens de son temps (toujours Strada et Bottani), sa description est commanditée et est dédiée à un Comte et Seigneur (de Firmian) qu'il affuble dans sa préface d'une élogieuse dédicace. Son ouvrage, sujet à fierté nationaliste, est aussi dédié à sa patrie, à ses amis et concitoyens<sup>39</sup>, et le texte sur le Te se termine par les mots "notre patrie"<sup>40</sup>.

Le style est assez vasarien; quelques phrases restent similaires et l'erreur à propos de la Chute de Phaeton est reprise à nouveau. Cadioli ne mentionne pas de dates, ni ne s'intéresse à l'iconographie des fresques. Sa description est plutôt élogieuse et fait ressortir quelques-uns des critères en vogue à la deuxième moitié du XVIIIe siècle: "Bellissime rovine", "nobilissima rusticità, nuova maniera", "bizzarramente ... raro ... nobilissima ... simmetria, proporzion, grandiosità ...", "capricciosa invenzione", "graziosissima ... superbi", "più bella fantasia"<sup>41</sup>. Ces termes élogieux réfèrent généralement plus au palais

qu'à l'artiste (quoiqu'il ne soit pas certain que Cadioli ait visité le palais). On retrouve cependant une référence à "la mano che la dipinse"<sup>42</sup>.

Mentionnons en passant qu'entre les années 1580 et les années 1680 apparaissent plusieurs descriptions du palais, dans le cadre d'historiques généraux<sup>43</sup>.

**Bottani (1783):** Son texte est un hommage (rémunéré?) à l'Archiduc autrichien Ferdinando Carlo<sup>44</sup> qui fait entreprendre d'importants travaux de restauration au palais<sup>45</sup>.

Bottani présente une description intéressante parce que basée sur la comparaison entre les planches gravées<sup>46</sup> d'après les dessins de Giulio et les fresques. Il mentionne l'étymologie du mot Te, ainsi que la promotion qu'accorde Charles Quint à Federico lorsqu'il le fait passer du rang de marquis à celui de duc, en 1530. L'intérêt de Bottani est cependant essentiellement voué à l'artiste (une fois le commanditaire de l'ouvrage suffisamment flatté). Son introduction présente un aperçu de l'histoire de Giulio (plutôt que celle de Federico, ou celle du palais). L'architecture ne l'émeut cependant pas outre mesure: la "terra cotta" est selon lui attribuable au manque de pierres dans la région<sup>47</sup>; quant à l'entrée de la Loggia et ses colonnes bugnate (bosselées), il leur trouve simplement un "style rustique"<sup>48</sup>.

**Faccioli (1833):** Il se préoccupe essentiellement d'attribuer les fresques de la Salle des géants à Rinaldo Mantovano, artiste local,

plutôt qu'à Giulio, quoiqu'il admette que les dessins soient de ce dernier. Il porte deux accusations contre Vasari: "La prima d'aver neglette di troppo le notizie sugli artefici lombardi" et "la seconda, d'essere stato amorevole di Giulio più che il giusto non comportasse"<sup>49</sup>. Faccioli désapprouve le culte du grand Maître que l'on fait venir d'une grande ville et qui déloge l'artiste local. Ce sectarisme est intéressant pour nous puisqu'il fait dire à l'auteur que si Giulio est venu à Mantoue le 5 septembre 1524, c'est par besoin d'argent ou par crainte de la prison<sup>50</sup>.

**D'Arco (1835 et 1838):** Il désapprouve Faccioli qu'il trouve "bien téméraire"<sup>51</sup>. " ... Per animo retto e per amore del vero e della patria stessa". Il rend la Salle des géants à Giulio qui, selon lui, "se doit d'être applaudi, car l'honneur de son art aura servi à l'Italie en présence de nations étrangères"<sup>52</sup>. Le sentiment s'avoue déjà plus nationaliste une génération avant l'unification italienne.

D'Arco, avec sa biographie de Giulio Romano, est notre premier auteur à se soucier de Federico. Il s'intéresse au Te, érigé dans sa forme première, pour Francesco Gonzaga<sup>53</sup> et ses chevaux. "Dovesse essere tanto della grandessa del principe quanto del proprio valore"<sup>54</sup>. Selon lui, "la fantasia dell'architetto era limitata da alcune essenziali condizioni dipendenti della volontà del Signore, e dalle circostanze del luogo: fra le quali è da annoverarsi la necessità di usare mura esistenti"<sup>55</sup>.

Cela ne l'empêche pas d'admirer les solutions qu'adopte Romano. Il est le premier à parler d'"unité" et de "symétrie"<sup>56</sup>. Il s'étonne un peu

des "pesante bugne" et des triglyphes tombants qu'il considère cependant comme "difetti di poco scema"<sup>57</sup>. Il est possible cependant que D'Arco n'ait pas vu le palais<sup>58</sup>; il reprend l'erreur de Vasari qui confond deux ou trois salles<sup>59</sup> mais, ayant sans doute lu Faccioli, il est en mesure de relever l'erreur sur la Chute de Phaeton. Dans la Salle des stucs, il décrit les fresques comme relatant l'histoire de l'Empereur Sigismondo qui en 1433 nommait Gianfrancesco Gonzaga capitaine: le thème aura servi de modèle à Federico qui se voit accorder le titre de duc par l'Empereur espagnol<sup>60</sup>. Dans la Salle des géants, la voûte rustiquée correspond pour l'auteur à une imitation de ruine. (Pour Vasari, elle répond également à une fonction plus pratique: il fallait une fondation solide dans ce terrain marécageux<sup>61</sup>.)

D'Arco soutient la thèse de l'harmonie: selon lui, Giulio est bien traité par Gonzaga "che non sapeva vivere senza di lui"<sup>62</sup>; ce n'est cependant pas le palais en soi qui l'intéresse mais l'occasion de mettre le Duc en valeur<sup>63</sup>.

**Intra (1887):** Un peu à la manière de D'Arco, il s'intéresse au palais et au commanditaire. Federico qui fait mander Giulio de Rome en 1524 "trovò in lui l'uomo atto à realizzare una grande sua idea. Egli voleva mandare alla posterità il suo nome immortalato ..." <sup>64</sup>. Selon lui, ils sont tous deux, à 24 et 25 ans, "assoiffés de gloire"<sup>65</sup> et oeuvrent donc pour les mêmes intérêts. Giulio aurait été libre dans ses interventions<sup>66</sup> et aurait réussi à revaloriser son mécène. Partout domine "la potenza militare, l'arte, la poesia, l'amore"<sup>67</sup>. Le palais, pas loin

de la ville, aurait servi aux affaires d'Etat et aux retrouvailles intimes<sup>68</sup>. Le Pape aurait même décidé d'y tenir le concile oecuménique<sup>69</sup>. Intra dit que le Duc de Mantoue entretenait des rapports amicaux avec le sultan turque Da Bajazet<sup>70</sup> et qu'il était également de mèche avec Charles Quint "alquale il Gonzaga aveva legato le sue sorti"<sup>71</sup>. La Salle des stucs serait donc un hommage indirect à l'Empereur qui l'en récompensa avant même qu'elle ne fut terminée. La Salle de Psyché représente pour Intra la synthèse du palais, et celle des Géants les envies que suscite Federico, et dont il ne se soucie guère<sup>72</sup>. Il voit dans la Salle des aigles les "géants punis". Pour l'auteur, Federico Gonzaga se fixe pour objet de convoitise le Monferrato<sup>73</sup>. Le côté Est du palais se rapporterait à sa politique alors que le jardin et les autres salles auraient moins d'importance, "le cycle étant terminé"<sup>74</sup>.

Intra a-t-il vu le palais? Alors que Vasari puis D'Arco confondent quelques salles, lui les présente sans aucun ordre apparent [Schéma 3].

Intra apporte quelques informations nouvelles comme par exemple le fait que des batailles navales étaient organisées dans les bassins<sup>75</sup>. A la Grotta, il trouve un niveau différent qui correspondait à la réalité<sup>76</sup>. Selon lui, Federico serait décédé en 1537 (il est mort en 1540), fatigué de la guerre et des plaisirs de l'amour (sic). Il termine, comme Faccioli, sur une revendication en faveur de Leonbruno délogé à l'arrivée de Giulio<sup>77</sup>.

**Davari (1899-1904):** Il est le premier à publier Strada dont la description fut jusque-là ignorée, "per colpa di ignoranti archivisti",

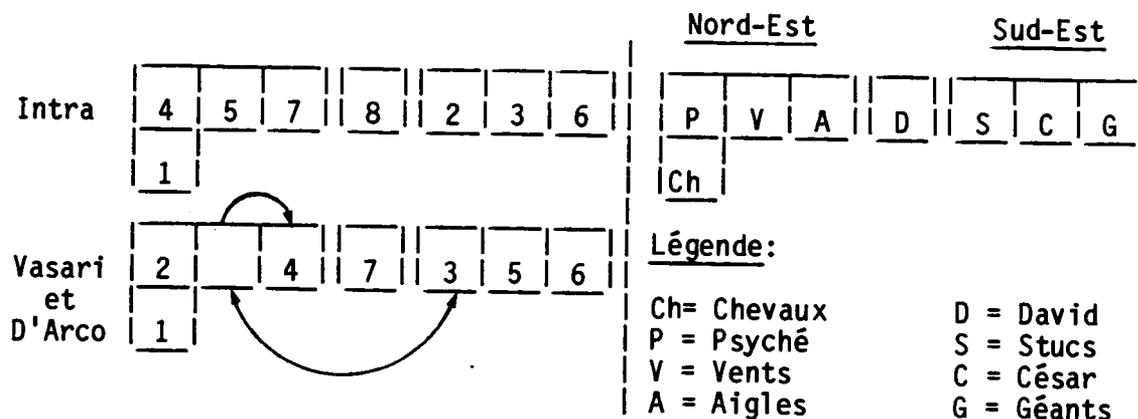


Schéma 3: Parcours d'Intra, Vasari et D'Arco

dira Luzio en 1906<sup>78</sup>, et suit son ordre pour la présentation des salles. Contrairement à Intra, il donne ses références.

Davari semble concevoir l'histoire de l'art comme une science cumulative d'informations objectives, il n'apporte donc pas d'interprétation nouvelle et ne semble pas avoir une idée précise sur le palais en tant qu'unité. Il s'occupe par exemple de faire la part des attributions aux différents peintres, sans pour autant se servir de ces informations pour argumenter un point quelconque<sup>79</sup>. Pour ce qui est de sa contribution aux aspects qui nous préoccupent, il nous apprend que des peintures de la Loggia de David<sup>80</sup> ont été changées à trois reprises, avant la seconde visite de l'Empereur. A propos de la Salle des stucs, il s'étonne du silence de Vasari et de celui de Strada "qui pourtant connaissait l'histoire de sa ville"<sup>81</sup> quant aux références à l'Empereur<sup>82</sup>.

**Luzio (1906):** Nous l'avons classé dans une catégorie à part parce qu'il est l'un des seuls à réunir dans son ouvrage les trois thèmes qui

nous intéressent (artiste, palais, commanditaire). Luzio ne s'attarde cependant pas sur les intérêts différents qui ont pu opposer Romano et Gonzaga.

L'article commence par un bref aperçu de la situation de l'artiste et des efforts de Castiglione et de Gonzaga pour le convaincre de quitter Rome dès 1524, "subito dopo la morte di Leone X"<sup>83</sup>. Ce n'est que le 5 septembre 1524, sous Clément VII, et après avoir peint la Sala di Costantino (Salle de Constantin) au Vatican que Giulio "s'era finalmente deciso a lasciare la natale città, per entrare a' servigi de' Gonzaga"<sup>84</sup>. Toujours à propos de l'artiste, Luzio reprend une citation de Vasari disant que Giulio aura transformé la ville: "non più Mantova ma nuova Roma"<sup>85</sup>. Romano accomplit également "nella sua patria d'adozione" sa "creazione più grandiosa e personale"<sup>86</sup>. Il cite les collaborateurs et assistants de Giulio (Penni qui l'a suivi à Mantoue, Mantovano et Da Caravaggio)<sup>87</sup>.

Pour ce qui est du palais, Luzio commence avec l'étymologie du nom Te. Son article, qui contrairement aux écrits précédents n'est pas une description, ne traite pas de l'iconographie (sauf pour la Salle des aigles où il reprend une mention de Strada<sup>88</sup>). Il mentionne également les restaurations de Pozzo et Bottani commandées par l'Archiduc autrichien<sup>89</sup>.

Luzio situe le palais dans son contexte historique (il mentionne des gens comme Castiglione, Cellini et Aretino). Pour l'historiographie, il cite quelques références comme Vasari, Strada et Davari mais pas Intra.

Pour ce qui est des questions qui nous intéressent plus particulièrement, Luzio mentionne le fait que certaines fresques de la Salle des géants peintes par Fermo Da Caravaggio ont été reprises par Rinaldo Mantovano pour la venue de Charles Quint en 1532<sup>90</sup>. Il est également le premier à mentionner le fait que Gonzaga menace Romano, dans une lettre de 1528, de le renvoyer s'il ne termine pas la Salle de Psyché dans les plus brefs délais (il publie l'extrait de la lettre de Gonzaga<sup>91</sup>). On apprend aussi que le Marquis vit dans un luxe au-dessus de ses moyens, et a recours à des procédés qui "aujourd'hui nous feraient rougir"<sup>92</sup> et qu'il ne paie pas toujours ses ouvriers à temps. Enfin, qu'en 1527, il réclame en cadeau à Alfonso Lombardo des butins du Sac de Rome<sup>93</sup> pour orner son palais<sup>94</sup>. Luzio énumère quelques-uns des nombreux objets de valeur que contenait, par exemple, la Salle des géants<sup>95</sup>.

**Carpì (1920):** Elle considère le palais d'un point de vue uniquement formel. Ses attributions sont basées sur un système épatant qui consiste à reconnaître "la mano del maestro" à la couleur<sup>96</sup>, quatre siècles et quelques restaurations plus tard. A propos de la Salle des géants, elle s'appuie sur Félibien et sur D'Arco qui aurait dit que Giulio est supérieur à Michelangelo. Elle approuve cette affirmation, mais considère que cette salle est une "erreur" de la part de Giulio qui, alors qu'il avait été parfait jusque-là, s'abandonne à son "cattivo genio, all'amore dell'enorme e del mostruoso"<sup>97</sup>.

**Loukomski (1932):** Sa description est très romancée et ses sources ne sont pas signalées, ni mises entre guillemets. De tous les écrits sur

le Te, c'est sans doute le moins fiable. L'auteur ne s'intéresse ni à l'artiste ni au palais (et certainement pas au commanditaire). Il semble plutôt vouloir mettre en valeur sa propre érudition et illustre une caricature parfaite de l'historien d'art "connoisseur".

Dans son introduction, Loukanski attire l'attention sur la découverte qu'il aurait faite d'un manuscrit de Giulio Romano sur la perspective<sup>98</sup>, qui lui permettrait d'affirmer que ce dernier était non seulement un artiste, mais aussi un théoricien de la trempe d'Alberti, Serlio et autres.

Son ouvrage est consacré essentiellement aux attributions. Alors que Carpi, qu'il choisit comme référence<sup>99</sup>, se fiait aux couleurs, lui se contente de son "bon jugement" pour décider du nom du peintre<sup>100</sup>. Les thèmes des fresques sont complètement négligés et le seul intérêt qu'il y porte consiste à trouver si "elles présentent des possibilités d'être de notre maître"<sup>101</sup>.

Loukanski va jusqu'à s'approprier la découverte de l'erreur de Vasari (entre la Chute de Phaeton et d'Icare) alors qu'il mentionne plus tôt des auteurs qui l'avaient relevée avant lui. Il dit à propos du document de Strada: "Nous avons eu la possibilité de l'examiner, le loisir de le lire en entier (il doit faire quatre pages) et ce labeur (sic) nous a même permis de rectifier quelques inexactitudes qui s'étaient glissées chez Vasari ..."<sup>102</sup>.

Gombrich (1934-1935, 1950, 1972 & 1978, 1981, 1984)<sup>103</sup>: Il entreprend une étude du Palazzo dans le cadre de son laurea. Le thème lui en est suggéré par Julius von Schlosser qui dirige sa thèse au Département de philosophie de l'Université de Vienne. Le texte de Gombrich a répercuté chez plus d'un historien d'art des traits de l'Ecole allemande et a ainsi créé un impact considérable sur l'historiographie du Palazzo Te au XXe siècle. C'est pourquoi nous avons cru utile de lui consacrer une place importante.

Pour le jeune Gombrich, les deux aspects fondamentaux de l'histoire de l'art sont: le style de l'époque, mais surtout, l'artiste lui-même. L'explication sociologique voulant qu'une oeuvre de l'époque reflète la crise de la Contre-réforme lui paraît insuffisante<sup>104</sup>. Par conséquent, il se désintéresse du contexte social et historique, mais garde cependant l'idée de "crise" qu'il applique à la personnalité de l'artiste à qui sont accordées toutes les composantes de l'oeuvre. Il dit par exemple, au sujet de la Salle des chevaux: "Un tema così singolare appartiene soltanto ed esclusivamente al suo linguaggio"<sup>105</sup>. Pour que soit plausible l'attribution de toutes les caractéristiques stylistiques de l'époque à un seul artiste, il semble logique de mettre en valeur son originalité et son imagination: "Il duca sembra dar più libero gioco all'inesauribile fertilità e ricchezza fantastica delle idee del suo artista di corte"<sup>106</sup>. Du commanditaire, il est très peu question<sup>107</sup>. Il est sous-entendu que c'est à Giulio et à sa "facoltà immaginativa mai vista" que reviennent toutes les initiatives au palais<sup>108</sup>. L'exécution du palais est décrite comme une extension naturelle de l'artiste, aussi passive et spontanée

que peut l'être la sueur exprimée par ses pores. Le palais est l'expression, "le reflet de la personnalité" de Giulio: de ses angoisses, de ses fantasmes, de ses obsessions, de ses oppressions<sup>109</sup>. Les choix formels qu'il pose sont vus comme le résultat fatal et involontaire de la constitution psychologique de l'homo sapiens. C'est la rustication de la pierre, dans la Salle des géants ou dans la Chute de Phaeton que Gombrich trouve l'expression de la tension psychique entre sensibilité et volonté; entre émotion et résistance<sup>110</sup>.

Ce schéma psychologique, appliqué à l'artiste et à son oeuvre, est comparable à la position d'un historien d'art opposant un modèle scientifique rationnel à celui de mimésis, comme Gombrich oppose l'homme à la Nature dans sa lecture du palais. Selon lui, le Palazzo représente une dualité entre deux pôles qu'il retrouve dans la Salle des stucs et celle des Géants, l'une représentant le contrôle, l'harmonie, le rationnel, comme chez Raphaël; l'autre, le chaos, la confusion, l'angoisse, l'expression non contrôlée, la dissonance tourmentée<sup>111</sup>. "Le manque d'harmonie est porté jusqu'à la plus stridente dissonance, le conflit tragique jusqu'à l'inéluctable catastrophe et jusqu'au cauchemar le plus angoissant"<sup>112</sup>.

Cette opposition empruntée à un modèle psychologique, sans doute à la mode viennoise de l'époque, qui réduit l'artiste aussi bien que l'oeuvre à un schéma positif/négatif, est ensuite extrapolé à des dimensions stylistique et historique. Les oppositions forme/non-forme, architecture/non-architecture qu'il attribuait à la dualité homme/

Nature, ou art/Nature, sont portées à une échelle plus vaste et sont sensées représenter les deux courants "classique et anti-classique" ou "rationnel et irrationnel", de la Renaissance et du Maniérisme. Abordé par un aspect uniquement négatif, celui de crise, le modèle de Gombrich peut difficilement servir à une quelconque analyse<sup>113</sup>. Aux deux branches qui, pour lui, constituent l'histoire de l'art<sup>114</sup>, il ne laisse aucune ouverture: à l'artiste, il enlève toute possibilité d'une intervention intelligente et réfléchie, et dans son histoire stylistique, il n'y a que Giulio et une toute petite place pour la Chute des damnés de Michelange. Quant au contexte social, il est totalement négligé.

L'interprétation de Gombrich s'inspire des écrits de Sebastiano Serlio pour qui, en 1584, le Palazzo Te est "parte opera di natura e parte opera di artefice"<sup>115</sup>. A partir de la question métaphysique de la dualité homme/Nature qui nous paraît bien séduisante lorsqu'elle est abordée par un biais philosophique, Gombrich a pour objet d'analyse une non moins séduisante opposition entre l'espace fictif et l'espace réel. Desservi cependant par le déterminisme de son double héritage hégélien et psychologique, il se retrouve avec un modèle historique déterminé où s'agitent des êtres impuissants en proie aux fatales fluctuations qui animent le genre humain. L'artiste qui est sensé, dès le départ, symboliser son époque, positive ou négative, est présenté comme un être inintelligent dont les choix formels dépassent la volonté.

Cette analyse qui semble porter sur le genre humain en général, ne nous apprend rien sur l'artiste en question alors qu'entre les trois

thèmes - artiste, oeuvre, commanditaire -, c'est de Romano que choisit de parler Gombrich. Le style de l'époque, son intérêt second, est réduit aux manifestations d'inquiétude et d'angoisse qu'illustre un seul artiste pour un siècle entier.

En 1950, Gombrich publie un article intitulé "The Sala dei Venti in the Palazzo Te" qu'il consacre à l'étude de l'iconographie des médaillons peints. Alors que dans sa première analyse Gombrich utilisait le palais pour illustrer une théorie psychologique, il fonde ici son analyse sur des textes et des images. Son approche iconographique du programme astrologique que des humanistes ont adapté à Federico Gonzaga contraste singulièrement avec son premier texte ne mentionnant que l'artiste. Ici, il n'est question que du commanditaire et d'ailleurs aucune référence ne nous renvoie à l'article de 1934-1935.

En 1981, paraît dans un catalogue d'exposition, Splendours of the Gonzaga, un court texte de Gombrich intitulé "That rare italian master, Giulio Romano, court architect, painter and impresario" où la mise en contexte, un peu plus réaliste, tient compte des différents personnages ayant joué un rôle important au palais<sup>116</sup>. Ici, le ton vise essentiellement l'éloge de Romano, et la mise en évidence de ses qualités artistiques, comme le titre pompeux l'indique. La thèse de l'harmonie<sup>117</sup> artiste/commanditaire est utilisée à l'avantage de l'artiste, et le commanditaire, pourtant difficile, est présenté ici comme un bon gars bourru: "But this large team, although kept at work continuously, never satisfied the Marchese's impatience. The way he urged and pressed the

painter to complete the work testifies to his interest". Il est encore question "d'imagination fertile", mais le ton est plus crédible puisque sont mentionnées les difficultés que Giulio doit surmonter. A propos des tractations pour faire venir l'artiste à Mantoue, Gombrich remonte jusqu'à 1521 et ajoute: "It is unlikely, however, that the further delay in making the move to Mantua was to Giulio's detriment. He must have used his time to good purpose (A Rome)"<sup>118</sup>. Cet "ajournement" n'était-il pas plutôt un refus puisque Giulio ne quitte Rome que trois ans plus tard, dans des conditions bien différentes?

Dans ce même catalogue de 1981, **Charles Hope** présente un article qui pourrait faire pendant à celui de Gombrich puisqu'il est question du commanditaire: "Federico II Gonzaga as a patron of painting".

Une fois les éloges d'usage distribués ici aux deux hommes, nous apprenons que:

"Attempts have recently been made to find subtle allusions to Federico and his political ambitions even in the mythological frescoes of the Palazzo del Te, but these are surely misguided. It was his rôle as patron that was emphasized here, and made explicit by means of inscriptions and personal devices".

Quant à la délimitation du terrain d'entente entre les deux hommes (thèse de l'harmonie), elle prend ici une nouvelle forme et c'est l'artiste qui semble avoir le beau rôle: "Federico's fame was thus to be assured by the fact that he employed an artist of the stature of Giulio and provided him with an unparalleled opportunity to display his

genius"<sup>119</sup>. A propos de Giulio, il déplore les connotations négatives qui accompagnent le concept de maniérisme<sup>120</sup>.

La dernière manifestation de Gombrich date de 1984. Dans le premier numéro des Quaderni di Palazzo Te paraît un ouvrage sous le titre de: "Il Palazzo del Te. Riflessioni su mezzo secolo di fortuna critica: 1932-1982. L'opera di Giulio Romano". Ce texte n'est en fait que la traduction de celui de 1934-1935 avec, en guise de fortune critique, quatre pages d'introduction et quelques notes renvoyant à peu d'auteurs. L'initiative de cette tricherie vient-elle de "l'illustre" Gombrich sur la fin de son existence<sup>121</sup>? ou est-elle encouragée par les administrateurs du palais en mal de touristes<sup>122</sup>?

Si l'on analyse le contenu des quatre pages d'introduction<sup>123</sup>, on se rend bien vite compte que, malgré l'article de 1950 sur la Salle des vents, cinquante ans plus tard, les positions de Gombrich sont identiques<sup>124</sup>: 1. il continue à considérer cette oeuvre comme "bizzara"; 2. c'est toujours l'aspect psychique de "violenza e terrore", "caractéristique du maniérisme" qui l'intéresse; 3. l'exemple de Giulio est projeté de la même manière dans une généralisation stylistique où le XVIe siècle est le négatif du XVe siècle. Mais plus fâcheux, ce principe est étendu à des dimensions plus vastes encore et Gombrich applique "sa théorie" à une opposition entre art classique et ... Picasso<sup>125</sup>. (Encore là, c'est un seul artiste qui résume l'époque. Selon Gombrich, le XVIe siècle et le XIXe siècle ont en commun la perte de l'innocence ...)

Gombrich se sent quand même dépassé par les événements et est désolé de constater que seul Hartt a suivi ses traces. Il avoue s'être confessé publiquement auprès de Verheyen<sup>126</sup> pour avoir "fantasmé" au sujet de Giulio<sup>127</sup>. Il dit refuser la position hégélienne du Geistesgeschichte, à la mode de son temps: "che ogni periodo doveva essere l'espressione del proprio tempo"<sup>128</sup>.

Le maniérisme est, selon lui, le symptôme d'un malaise spirituel et relève du psychique de l'artiste. Il cite Freud, Ernst Kris, et parle du principe d'inhibition. Il tente enfin de s'appuyer sur Wittkover qui travaillait sur la Biblioteca Laurenziana de Michelangelo "dans le même sens que lui, sans en avoir connaissance". Un gouffre cependant sépare leurs deux approches, l'une psychologique, et l'autre philosophique, ce qui fait toute la différence au monde.

**Mullaly (1958)**<sup>129</sup>: Il commence avec une mise en contexte historique, politique et artistique par rapport à Giulio et ses antécédents à Rome. Au sujet des Gonzaga, il pense que leur seul avantage consiste en cette alliance avec l'Empereur. La thèse de l'harmonie est une fois de plus soutenue avec ici un intérêt plus prononcé pour l'architecte-peintre. Mullaly entreprend une description concise et intéressante du palais, parce qu'il mentionne les éléments essentiels, mais il rapporte rarement ses sources.

**Hartt (1958), Verheyen (1977)**: Hartt suit l'exemple de Gombrich dans sa biographie sur Giulio Romano<sup>130</sup> et cherche dans les fresques l'expression de la violence et de la perturbation de l'artiste. Sa présentation

au palais est intéressante parce qu'elle est tout à fait contraire à celle de Verheyen. Pour Hartt, c'est indiscutablement Giulio qui est l'auteur du Te. Il y réalise "his ideas on architecture, interior decoration and pictorial composition", et rien ne vient entraver la libre expression de son art: "He did not have to convert an old structure, adapt someone else's interior to his own requirements, or tack his own building into a larger and pre-existent complex"<sup>131</sup>.

Ces propos sont à l'opposé de ceux que soutiennent les partisans du commanditaire ou de l'oeuvre: Verheyen, Belluzzi et Capezzali ainsi que Forster et Tuttle. Verheyen<sup>132</sup> mentionne les édifices pré-existants auxquels doit s'adapter Giulio: "To find an acceptable solution and to satisfy this very ambitious patron must have seemed almost impossible." A Hartt qui dit: "He was not even hampered by competition ... few artists of the Renaissance enjoyed any such freedom ..."<sup>133</sup>, Verheyen semble répondre: "Rather than enjoying unlimited artistic freedom, he was limited in almost every way"<sup>134</sup>.

Verheyen tente de démystifier l'image de l'artiste maniériste et génial que Gombrich et Hartt ont répandue. Il essaie donc de trouver une explication rationnelle aux "mannerist tricks" en estompant les dualités sur lesquelles misent ses deux prédécesseurs pour allouer tout le pouvoir à Romano. Il explique, par exemple, l'aspect "non-finito" du palais par la vitesse à laquelle se sont déroulés les travaux. Selon lui, Giulio travaillait quelques parties traitées comme modèles représentatifs pour donner une idée du restant qu'il laissait inachevé<sup>135</sup>. Il est plus

convaincant lorsqu'il dit que les interventions de Giulio sur l'architecture ont pour fonction de régulariser les asymétries de la structure initiale:

"Giulio attempted to eliminate avoidable irregularities as much as possible and was by no means eager to create what have been called manneristic tricks ... the triglyphlike spacing of the three bays was the only meaningful regular solution ... Giulio subdivided the frieze above the pilasters in such a way that 4 metopes always corresponded to one bay. The eye, however, never measures but rather counts the metopes, assumes that they do not vary in size, and concludes that the distance between the pilasters is consistent. Obviously Giulio took advantage of this defect in our way of seeing architecture, as he had done at the eastern end of the façade, where the double pilasters marked the end of the façade, and the remaining wall appeared as an addition."<sup>136</sup>

Alors qu'on retrouve chez Hartt, comme chez Gombrich et tous les formalistes, l'inévitable "abundance and fertility of his imagination", pour Verheyen l'artiste n'était qu'un exécutant de la commande du Marquis.

**Fasola (1960):** Il s'intéresse à l'aspect formel du concept d'opposition Homme/Nature et se réfère naturellement à Gombrich et à Hartt que la même question intéresse. (Il est amusant, à ce propos, de constater comment les auteurs se citent "en famille" dans leurs intérêts respectifs.) Comme eux, Fasola parle du Maniérisme dont il retrouve l'expression dans la Salle des géants où il voit un "disfacimento di una cultura e del mondo classico"<sup>137</sup>.

Pour ce qui nous intéresse, Fasola traite l'aspect parodique de cette salle; il fait également allusion à la question politique à propos de Charles Quint.

**Marani et Perina (1961):** Leur approche, via le palais, les mène à une appréciable description iconographique avec quelques petites suggestions d'application de concepts néo-platoniciens. Pour la Salle des géants, ils proposent trois interprétations. La première, d'ordre formel, veut que cette salle représente la bi-polarité de Giulio. Cette position est la même que celle de Verheyen pour qui le thème de la Chute des géants ne ferait pas partie du programme iconographique et serait représenté seulement au niveau formel<sup>138</sup>. Marani et Perina proposent pour seconde interprétation le Jeu de Paume auquel se serait livré Charles Quint pendant quatre heures lors de sa première visite en 1530. La troisième hypothèse est celle d'un hommage à l'Empereur: "... un atto di omaggio e di sottomissione a Carlo V che in quel periodo si adoperava a restaurare l'ordine (sic) e a domare la ribellione nell'Italia sconvolta dal sacco di Roma e da altri eventi"<sup>139</sup>. C'est aussi l'avis de Hartt et d'autres qui voient en l'Empereur le "sauveur" de l'Italie. (Ce sont ses troupes qui ont saccagé Rome en mai 1527!)

**Shearman (1967):** Son court article, écrit en italien, se rapporte à l'architecture du palais. Il mentionne l'édifice initial et le rôle de régularisation auquel s'adonne Giulio, mais ne trouve pourtant pas d'unité au palais. Shearman semble accorder aussi peu d'importance au commanditaire qu'à l'artiste. Son approche du Maniérisme est assez différente de celle de son ouvrage sur le sujet, parue la même année<sup>140</sup>.

**Tibaldi (1967):** Réédité trois fois en 1974, 1978 et 1981, son ouvrage format guide touristique présente des aspects pratiques comme

un plan du palais, une bibliographie, un petit lexique historique, ainsi qu'une liste des artistes oeuvrant pour Romano. Il est également question des commandes auxquelles travaille Giulio, avant, pendant et après le Te. Tibaldi conçoit le palais comme une unité et fait partie des historiens pour qui il représente le reflet de la personnalité de l'artiste dont ils parlent avec admiration: "lavoratore instancabile ... ingegno ... feconda fantasia ..."<sup>141</sup>.

Historiquement, le style du palais lui sert de pont entre la Renaissance et le Baroque. Heureuse initiative (même si une approche stylistique reste bien partielle) puisqu'elle permet d'aborder la tranche historique "maniériste" de façon moins négative<sup>142</sup>. Le palais lui paraît homogène dans cette harmonie des deux époques<sup>143</sup>.

**Forster et Tuttle (1971):** C'est l'architecture qui les intéresse. Ils s'en servent comme base pour une récapitulation historique des différentes phases de construction<sup>144</sup>. Le Te est conçu comme un ensemble unifié<sup>145</sup> qui, par l'utilisation typologique de citations architecturales, correspondrait à des concepts symboliques et politiques. Ce n'est pas l'avis de tous les auteurs et Forster et Tuttle déplorent que "the ideological functions of the building and its decorations remain amazingly vague"<sup>146</sup>. Ils accordent plus d'importance au commanditaire pour qui le Palazzo servirait de moyen symbolique pour affirmer son pouvoir:

"By the use of iconography, Federico becomes a God ruling on Mantova. ... He would recognise himself in the Sala dei Giganti fulminating and crushing the Giants who stood for all his

adverseries past, present and future: Italian princes, the Turk, heretic reformers."<sup>147</sup>

Ce qui ne les empêche pas d'accorder à Romano pas mal de crédit: "... Under such shifting conditions the architect must have learned to be flexible without losing the identity of his ideas."<sup>148</sup>

**Carpeggiani (1972 et 1975):** Son introduction au texte de 1972, sur la situation économique, socio-politique et artistique de l'Italie ne laisse nullement présager ce qu'il nous réserve par la suite: la tension du mouvement, la dissolution de la forme classique par opposition à l'équilibre et à l'harmonie de la Renaissance<sup>149</sup>. Giulio est doté d'une liberté absolue d'intervention, et le Te "non nasce come idea e progetto unitario" mais serait plutôt "l'autografo" de Giulio.

Le texte de 1975 fait partie d'une description des arts mantouans. On y retrouve à nouveau la mention de la liberté de l'artiste. Carpeggiani reprend ici l'idée de Forster et Tuttle de la typologie symbolique sans la mener bien loin puisqu'il s'intéresse surtout à Giulio. La contribution de nos auteurs intéressés par le commanditaire semble porter peu de fruits chez les styliciens pour qui l'aspect politique demeure comme une toile de fond abstraite. Carpeggiani dit, par exemple, à propos de la Salle des géants: "Il tema iconologico che intende in realtà celebrare la sonante vittoria di Carlo V sulla lega di Cognac ..."<sup>150</sup>. Cette phrase tombe au milieu de considérations formelles avec lesquelles elle n'a aucun rapport et est représentative de la manière dont la plupart des auteurs traitent de la Salle des géants.

Un autre texte de Carpeggiani consacré à la fortune critique de Giulio Romano paraît en 1975<sup>151</sup>. Il traite surtout du langage architectonique de l'artiste et ne répond pas aux questions qui nous préoccupent.

**Belluzzi et Capezzali (1976):** Ils s'intéressent d'abord au palais: à l'architecture initiale à laquelle s'adapte Giulio Romano, à la fonction sociale de l'édifice, privé ou public, ainsi qu'aux différentes symboliques qui y sont associées dans le contexte d'une situation historique et politique assez mouvante.

C'est dans ce même esprit que Forster, qui a signé l'introduction de l'ouvrage, pense que le palais, plutôt que d'être le résultat d'un plan préétabli, serait: "the product of a virtually continuous series of changes and modifications"<sup>152</sup>.

Pour Belluzzi et Capezzali, comme pour Forster et Tuttle (1971) et pour Verheyen (1977), les éléments dits maniéristes ont une fonction formelle de régularisation.

Dans cet ouvrage, artiste et commanditaire sont présentés comme des cas dont le comportement serait représentatif du statut de chacun d'eux dans les temps et lieux donnés. Alors que les historiens partisans de la thèse maniériste s'attachent au culte de la personnalité (de l'artiste surtout) Belluzzi et Capezzali évitent de romancer le caractère des deux hommes.

Du palais, ils donnent une interprétation sociologique fondée sur une analyse iconographique, typologique et sémantique. Le Te, disent-ils, serait un des premiers édifices à plan central ayant les composantes de la villa renaissante résidentielle destinée au divertissement et qui, située en retrait du milieu urbain, aurait cependant l'apparence d'une "pubblica piazza"<sup>153</sup>.

Selon eux, le palais serait l'expression d'un modèle de comportement général illustré par l'image du Duc entre labeur et divertissement: "Il palazzo dei divertimenti di Federico Gonzaga è invece parte integrante di un modello generale di comportamento che fa derivare dagli stessi principi l'attività di governo e il riposo"<sup>154</sup>. Ainsi, interprètent-ils la banderole dans la Salle de Psyché: "honesto ocio post labares ad reparandam virt. quieti". Tout en se donnant bonne conscience, et en s'octroyant un divertissement bien mérité, le Marquis mantouan serait en position de contrôle de l'espace dans son édifice, bas et centralisé, situé sur une île sauvage à proximité de la ville<sup>155</sup>. L'interprétation d'une dichotomie rural/urbain que Belluzzi et Capezzali font du palais rejoint l'idée de Gombrich<sup>156</sup> d'une dualité Homme/Nature, sauf que l'analyse formelle s'appuie ici par une explication sociologique.

Quant à l'artiste, il n'est pas perçu comme totalement dénué de pouvoir. Romano nous est même présenté comme un maestro intransigeant qui, contrairement à Raphaël qui laissait à ses assistants une certaine marge de manoeuvre, traite les siens comme de simples "coloristes"<sup>157</sup>.

Pour Belluzzi et Capezzali, Giulio Romano aurait joué sur des emprunts typologiques aux langages architectoniques antiques et renaissants<sup>158</sup> en brouillant ces deux sources tantôt par la négation et l'absurde, tantôt par la superposition des deux phases historiques<sup>159</sup>.

Parce qu'ils traitent des trois aspects qui nous intéressent (palais, commanditaire, artiste) en les abordant par l'historiographie<sup>160</sup> et l'iconographie (symboliques et typologies), l'essai de Belluzzi et Capezzali constitue pour nous un modèle appréciable. Alors que les deux auteurs s'attardent plus particulièrement à l'espace architectonique et au climat social, nous nous attacherons à mettre en opposition artiste et commanditaire et à trouver des divergences à leurs lucidi inganni (lucides tromperies).

**Castagna (1979, 1985) et Vantaggi (1982) [guides touristiques]:** Elles signent les guides de Mantoue les plus récents. Castagna présente le palais dans son contexte historique et politique alors que Vantaggi s'intéresse plutôt à l'artiste, ainsi qu'au mouvement stylistique dans lequel il s'inscrit.

**Erbesato (1981):** Son ouvrage pour touristes, publié aux Documenti d'Arte, contient beaucoup de photos couleur - il n'y a que dans ce petit livre, Hartt mis à part, que l'on peut, avec beaucoup d'imagination, se faire une idée des fresques - mais pas de table des matières, de notes ou de bibliographie. Le texte traite brièvement des divers aspects importants concernant l'artiste, le commanditaire, le palais et l'iconographie: de manière à joindre le plus grand nombre possible de lecteurs.

**Allies (1983):** Comme Shearman, Forster et Tuttle, Belluzzi et Capezzali, il s'intéresse à l'architecture et aux éléments dits maniéristes qu'il voit comme des "irregularities, unorthodoxies and inconsistencies that should no longer provoke shock, or amusement but, rather, more detailed examination"<sup>161</sup>. Ces éléments sont, d'après lui, dus au fait que Romano a dû s'adapter à une structure initiale. Il reprend plusieurs aspects que traite Verheyen sans pour autant le mentionner. La question importante pour lui est celle de l'utilisation d'un langage architectural classique, mais non vitruvien. Il concrétise la situation et trouve des raisons pratiques aux choix formels posés par Giulio "because of the false nature of the materials that he was obliged to use". Il trouve des explications plus valables "than so called 'truthfull' expression"<sup>162</sup> (à la Gombrich). Selon lui, Giulio joue sur la surface accidentée de l'architecture, la rustication, les clefs de voûte géantes, les triglyphes tombants, etc.

Ces arguments d'Allies sont tout à fait crédibles, mais on pourrait lui reprocher d'abord de ne pas citer ses sources et ensuite de négliger complètement l'iconographie. Son interprétation des choix formels se limite à l'aspect pratique et n'est jamais associée aux thèmes mythologiques ou historiques.

**Boudon (1983) et Arasse (1985):** Ces deux articles, l'un sur l'iconographie des fresques de la Salle de Psyché, l'autre sur l'architecture du palais, représentent (à part le texte prétentieux de Loukomski et le petit texte de Félibien) la totalité des écrits en langue française

sur le Palazzo Te, inaccessible cependant puisque tous les deux sont inédits. Boudon s'intéresse à Giulio par une approche phénoménologique du palais: espaces, circuits et niveaux; ce sont les mêmes outils d'analyse qu'utilise Arasse pour les fresques. Tous deux s'intéressent au maniérisme dans son aspect rationnel, relatif à l'approche sémiologique. Arasse confronte les deux hypothèses de Hartt et Verheyen quant aux sources<sup>163</sup> et aux adaptations iconographiques de Giulio<sup>164</sup>. Selon lui, l'incompatibilité de leurs deux interprétations correspond à un désir de la part de l'artiste de juxtaposer deux niveaux de lecture différents<sup>165</sup>.

**Vie italienne (1983)**: Nous terminerons cet exposé historiographique par l'article anonyme<sup>166</sup> publié dans Vie italienne. L'auteur fait la synthèse de plusieurs écrits dont il ne cite que quelques-uns dans sa bibliographie. Le texte quelque peu romancé comporte néanmoins d'intéressantes informations concernant l'aspect historique et la situation de la famille Gonzaga avant, pendant et après le Te. De Giulio, par contre, il n'est pas souvent question, sans doute parce que cette revue, publiée par le milieu gouvernemental italien, cherche à joindre ses touristes par le biais "commanditaire".

### 1.3 CONCLUSION

Le Palazzo Te apparaît comme un mirage au profil changeant. Par quelle unité peut-on concevoir un édifice que chaque siècle altère et que chaque historien dote de caractéristiques différentes? Il attire différents intérêts et se voit traité sous des angles aussi divers que le style, l'histoire, la politique ou la psychologie.

Erigé tout d'abord au milieu d'une île, pour abriter les chevaux de race du Marquis Francesco Gonzaga, le palais atteint du temps de Frédérique des dimensions plus sophistiquées, lui servant de lieu de rencontres amoureuses et de symbole de puissance politique. Après avoir logé quelques descendants du capricieux Duc de Mantoue, saccagé puis restauré, il devient caserne militaire. Plus tard, l'Etat cherche à en tirer des revenus en le louant à des particuliers. Bref, il passe sous plusieurs régimes où il est tour à tour privé, semi-privé puis public.

Ne pourrait-on pas trouver en parallèle de l'historique du palais une histoire des thèmes qui motivent les différents auteurs? Le palais est motif de fierté pour Vasari qui s'y reconnaît. Il est objet de revendication locale pour Faccioli et Intra, et prétexte à l'expression de sentiment nationaliste chez D'Arco. S'y intéressent les âmes sensibles éprises d'art et de beauté, ainsi que les esprits tortueux friands d'ambiguïtés. Ceux qui y cherchent les désordres psychiques s'y reconnaissent aussi facilement que les fêrus de revendications politiques. Y trouvent même leur compte "les petits vicieux" pour qui le palais se résume aux déploiements érotiques<sup>167</sup> de la Salle de Psyché.

De ce palais dont les images auront souvent servi de moyen de valorisation, ainsi que de bannière à la force politique du jour, si nous avons à réunir en un seul concept les composantes telles que perçues par cinq siècles de littérature, nous dirions que pour tous, commanditaire, artiste et écrivains, le palais est reflet de prestige et que chacun y entend l'écho de sa cause, chacun y voit les images qu'il

recherche. Dans cet imbroglio de thèmes divers chacun choisit et arbore celui qui lui convient. N'est-ce d'ailleurs pas la qualité essentielle d'une oeuvre d'art que de transcender la simple et pauvre réalité concrète où elle a vu le jour pour briller de mille facettes mystérieuses, inépuisables, et traverser ainsi siècles et millénaires<sup>168</sup>?

Quant à la Salle des géants<sup>169</sup>, nous constatons qu'elle se voit accorder un statut formel par les "politisés" et un statut politique par les styliciens, ce qui permet à tout le monde de la reléguer aux coulisses. Ce sont les ouvrages généraux, comme les guides touristiques qui, proportionnellement, lui réservent le plus d'attention dans le sens politique qui nous intéresse. Cet intérêt, ne devant rien à une quelconque soif de vérité ou de justice, relève plutôt d'un souci publicitaire où l'information est équilibrée dans le but essentiel d'attirer de nombreux touristes. Les références à l'Empereur, par exemple, y sont assez brèves pour donner une impression de prestige, mais pas assez explicites pour y reconstituer une plus triste réalité. Ceux qui s'aventurent plus loin<sup>170</sup> donnent d'ailleurs une information erronée lorsqu'ils décrivent Charles Quint comme "l'homme ayant ramené la paix dans une Italie cahotique", puisque ses troupes ont saccagé Rome et que, d'après nous, c'est justement cet aspect négatif que souligne le Duc de Mantoue. Quant à ceux qui font silence, ils ont sans doute différentes raisons. Souvenons-nous de l'étonnement de Davari devant le silence de Vasari et Strada quant à l'aspect historique concernant l'Empereur dans la Salle des stucs<sup>171</sup>. Pour que Vasari se taise, il faut soit qu'il considère que cet aspect relève du commanditaire et pas de l'artiste,

soit qu'il omette sciemment de mentionner un sujet délicat. Que dire des autres auteurs? Nous pouvons avancer prudemment l'hypothèse que les Italiens, pour qui l'oeuvre suscite une fierté locale ou nationale, se doivent de protéger d'une mauvaise publicité une source de revenus touristiques. Quant aux non-Italiens s'intéressant à la question politique, comme Verheyen et Forster et Tuttle de qui l'on attendrait plus d'intérêt pour la Salle des géants, peut-être restent-ils sur leurs gardes. Les initiatives de Frederick Hartt semblent bien prisées à Mantoue, Gombrich semble presque forcé de revenir sur un sujet traité un demi-siècle auparavant alors que Verheyen, pour qui ce thème est plus récent, fait peu parler de lui. Il est compréhensible d'ailleurs que soient encouragés les styliens connaisseurs et amoureux de l'art qui présentent l'image d'un artiste génial aux dépens de revendicateurs qui viennent ternir le prestige du palais par l'image d'un Duc tordu qui a vendu son pays.

**NOTES**

## CHAPITRE I

1. Au cours du XIXe siècle un sectarisme régional motive quelques historiens et finit par se préciser à une échelle nationale, peu avant que ne se fasse l'unité italienne.
2. Cet intérêt tardif est sans doute dû d'abord au fait que l'imprimerie, toute jeune au XVIIe siècle, ne permettait pas encore la profusion d'écrits monographiques, mais surtout au fait que le concept d'art maniériste (dont l'architecture du Te serait l'exemple type), qui est l'aspect le plus attrayant du palais, ne semble susciter d'intérêt qu'à partir du début du XXe siècle.
3. Les historiens appartenant à cette tendance s'attachent plus particulièrement à l'étude de l'architecture du palais.
4. Et à la Renaissance italienne nous semble-t-il.
5. Nous aimerions remercier Pierre Boudon de nous avoir généreusement communiqué son texte ainsi qu'Ivano Ferrari pour le texte de Daniel Arasse.
6. Ou plus tôt. Peut-être s'agit-il d'une thèse sur le Palazzo qui n'a jamais été publiée?
7. Ils sont écrits par des gens assez spécialisés (Castagna, Tibaldi, etc.).
8. Ce qui est toujours le cas lorsque l'on insère des éléments dans des compartiments servant à illustrer des classifications arbitraires.
9. A un an près; Romano est né en 1499 et Gonzaga en 1500.
10. C'était cela ou la prison, après le scandale provoqué par les dessins érotiques produits pour Aretino. Nous reviendrons sur cette question au chapitre II.
11. Comme c'est la cas de Gombrich.
12. Cette notion apparaît tout d'abord chez Gombrich qui, hélas, ne l'applique qu'à la personnalité intime de Giulio avec des concepts de pulsion et d'inhibition.
13. Carpeggiani (1975), "La fortuna critica di Giulio Romano architetto", p. 17.

14. N'a-t-il pas pourtant représenté lui aussi des allégories complexes à plusieurs niveaux de lecture? (Attribuables au peintre ou au commanditaire?)
15. Et le sien aussi par ricochet. Il considère Giulio comme "lo migliore artefice d'Italia" après la mort de Raphaël [Vasari (1568), p. 582] et son style reste très proche du sien.
16. Vasari (1568), p. 583.
17. Vasari (1568), p. 584.
18. "Ils sont merveilleusement imités grâce à une simple teinte de jaune" dit la traduction de Chastel [Chastel (1984), p. 180 et Vasari (1984), p. 585]. Nous aimerions ajouter à ce propos que le texte de Chastel accentue le principe d'imitation et estompe celui d'artifice.
19. Chastel (1984), p. 180. ("... sebbene alcuni si persuadono essere da più di chi gli fa operare ... si trovano come ciechi in un mare d'infiniti errori" [Vasari (1568), (1984), p. 585]).
20. La traduction de Chastel (1984), p. 585 dit: "c'est comme si elle avait été tout entière de sa main".
21. Vasari (1568), p. 586: "... la quale invenzione fu tanto bene considerata e immaginata da Giulio, ch'ella par proprio verra; perciocchè vi si vede il calore del sole friggendo abbruciar l'ali del misero giovane, il fuoco acceso far fumo, e quasi si sente lo scoppiare delle penne che abbruciano (sic) mentre si vede scolpita la morte nel volto d'Icaro, e in Dedale, la passione ed il dolore vivissimo ..."
22. Il n'a cependant pas tout à fait tort, l'effet acoustique étant peut-être prévu dans ce but.
23. Vasari (1568), p. 587 (Salle des géants).
24. Même si l'on tient compte des restaurations.
25. (1899-1904). Pour plus d'informations, voir: Verheyen (1967).
26. Les façades et entrées, les différents moyens de représentation (architecture, stucs, fresques), puis les salles une à une avec les thèmes des décorations.
27. Qui, selon Verheyen, n'a jamais vu le jour.
28. Davari (1904), p. 11.

29. Selon Verheyen, Vasari aurait vu les écrits de Strada avant la publication de la seconde édition. Cela nous semble peu probable, Strada n'ayant pas été publié et Vasari reportant une erreur d'emplacement de la Salle des vents qu'il aurait vite repérée à l'aide du plan de Strada.
30. Félibien (1685), p. 171.
31. Félibien (1685), p. 174.
32. Félibien (1685), p. 181.
33. Commelin (1960), p. 25.
34. Félibien (1685), p. 181.
35. Félibien (1685), p. 181-182.
36. Félibien (1685), p. 170.
37. Félibien (1685), p. 192.
38. Il délaisse les édifices privés pour des raisons pratiques, Cadioli (1763), p. 8. (Mais le Te en 1763, n'est-il pas privé?)
39. Dans sa première phrase "au lecteur", Cadioli (1763), p. 7.
40. Cadioli (1763), p. 106.
41. Cadioli (1763), p. 92-98.
42. Cadioli (1763), p. 101.
43. Toscano (1586), Armenini (1591), Richardson (1722) et Bertinelli (1774). Ces descriptions se résument à quelques pages.
44. Entre autres "Capitane Generale della Lombardia", et à sa femme Maria Beatrice d'Este.
45. Tactique politique qui sert probablement à rehausser son prestige.
46. En 1575 par Diana Mantovana.
47. C'est aussi ce que dit Vasari, Bottani (1783), p. 25.
48. Bottani (1783), p. 29.
49. Faccioli (1833), p. 6. (Mais c'est toujours l'artiste qui l'intéresse.)

50. Faccioli (1833), p.21.
51. D'Arco (1838), p. 80.
52. " ... è pur debite plaudire a Giulio che l'onore delle arti serbava all'Italia in cospetto delle straniere nazioni.", D'Arco (1838), p. 81.
53. Père de Federico.
54. D'Arco (1838), p. 43.
55. Du temps de Federico.
56. D'Arco (1838), p. 44.
57. D'Arco (1838), p. 46. Vasari déjà s'étonnait de ces aspects là; son ton admiratif recelait le culte du mystère. C'est cet aspect qui sera exagéré pour devenir plus tard le "maniérisme". Voilà ce que dit Vasari: "Passata quella loggia grande lavorata di stucchi e con molte armi e altri vari ornamenti bizzari, s'arriva in certe stanze piene di tante varie fantasie, che si s'abbaglia l'intelletto; perché Giulio che era capricciosissimo ed ingegno ..." [Vasari (1942), p. 586]. Notons qu'ici l'étonnement est signe d'admiration.
58. Les auteurs n'ayant pas vu le palais semblent s'interroger plus facilement sur son concept en tant qu'ensemble ainsi que sur sa fonction initiale.
59. Il place la Salle des stucs là où se trouve la Salle des vents et confond cette dernière avec celle des Aigles qu'il ne mentionne pas.
60. Les thèses plus "modernes" soutiennent que la salle fait référence directe à Charles Quint.
61. D'Arco (1838), p. 76; Vasari (1568), p. 587.
62. D'Arco (1838), p. 46.
63. Il adopte donc la même tactique que Federico qui se sert du palais pour les mêmes buts.
64. Intra (1887), p. 66.
65. Giulio aurait été, contrairement à Raphaël, intransigeant avec ses assistants, ne leur laissant pas de marge de manoeuvre.
66. Mais l'ambition ne sous-entend pas la liberté; Federico surtout était exigeant et était prêt, par exemple, à renvoyer Giulio en 1528 lorsque le travail n'allait pas assez vite à son goût.

67. Intra (1887), p. 76.
68. Intra (1887), p. 66.
69. La Cour de Mantoue, dit Intra (1887), est la première d'Italie.
70. Intra (1887), p. 67-68.
71. Intra (1887), p. 68-69.
72. Intra (1887), p. 75.
73. Nous pensons qu'il plaçait ses ambitions bien au-delà.
74. Intra (1887), p. 76.
75. Intra (1887), p. 77.
76. C'est l'avis de plusieurs auteurs après lui.
77. Il n'avait pourtant pas été au service de Federico longtemps avant Giulio.
78. Luzio (1906), p. 139.
79. Plusieurs auteurs s'attardent inutilement sur cette question d'attribution qui ne serait intéressante que comme argumentation spécifique, puisque nous savons que c'est toujours Giulio qui fait les dessins, prend les décisions et dirige les travaux.
80. Peintes par Lucca de Faentia a Fermo da Caravaggio, p. 36.
81. Davari (1904), p. 40.
82. Que ce soit Sigismondo ou Charles Quint, la question se pose de la même manière.
83. Luzio (1906), p. 137.
84. Luzio (1906), p. 137.
85. Luzio (1906), p. 137.
86. Luzio (1906), p. 138.
87. Luzio (1906), p. 140.
88. Qui se résume à "Moglie di Tito, Settimio, Severo et Eliogabaldo".
89. Voir Bottani, p. 19.

90. Luzio (1906), p. 140
91. Luzio (1906), p. 141
92. Luzio (1906), p. 141
93. Luzio (1906), p. 142-143
94. Il publie un extrait de la lettre de Gonzaga en pages 142-143.
95. Nous présumons que comme pour les quatre encoignures du plafond, seuls les coins du plancher ont été arrondis et que, par conséquent, des objets pouvaient tenir à plat sur un plancher dit en creux.
96. Carpi (1920), p. 57.
97. Carpi (1920), p. 59. Nous passerons le texte allemand de Vogel pour passer directement à Loukowski.
98. Aucun indice ne vient confirmer cette hypothèse chez les auteurs ultérieurs.
99. Parmi Strada, Luzio, Bottani, Davari et Intra qu'il mentionne, Loukowski (1932), p. 59.
100. Il dit par exemple au sujet de la Chute de Phaeton: "Les renseignements très sérieux que nous apporte Strada ... les opinions des différents savants à ce sujet sont diamétralement opposées ... Pour nous, faisant une juste part des choses ..." Loukowski (1932), p. 59.
101. Il dit aussi, de manière plutôt incohérente, à propos de la Salle de Psyché que "si toutes les peintures y ont été, sans aucun doute, brossées de la main même de Jules Romain, il n'est pas moins fort probable qu'on l'a aidé à remplir ces grands espaces de murs [Loukowski (1932), p. 94]." On sait que les interventions de Romano ont été minimales et qu'il a à peine touché au pinceau.
102. Loukowski (1932), p. 65.
103. Au total trois textes et une introduction. Nous commencerons par le texte de 1934-1935.
104. Gombrich (1984), p. 68 (la pagination est celle de la version italienne).
105. Gombrich (1934-1935), p. 35.
106. Gombrich (1934-1935), p. 49.

107. Gombrich (1934-1935), p. 51. Un seul paragraphe mentionne Federico.
108. Gombrich (1934-1935). "Initiatives", car pour Gombrich qui se soucie peu des questions pratiques, comme des questions sociales, les solutions adoptées au palais relèvent du domaine de l'inconscient de Romano.
109. Gombrich (1934-1935), p. 33, p. 53 et autres.
110. Gombrich (1934-1935), pp. 54-55.
111. "... catastrofa della forma", "forme disturbate", et d'autres.
112. Notre traduction, p. 19.
113. Hartt dans son article a tout de même suivi ce modèle.
114. "Questa indagine sull'edificio cerca di dare riposta alle due fondamentali questioni che stanno alla base della ricerca storico-artistica: sia cioè del punto di vista monografico (...) ma sia anche dal punto di vista della storia dello stile ... [Gombrich (1934-1935), p. 23]".
115. Gombrich (1984), p. 29.
116. Gombrich (1981), p. 75.
117. Elle peut être utilisée par les auteurs de chacune des catégories pour faire ressortir n'importe lequel des trois thèmes (artiste, palais, commanditaire).
118. Gombrich (1981), p. 73 et p. 75.
119. Hope (1981), p. 75.
120. Cette constatation qui aurait pu être une critique adressée à Gombrich n'a pas dû être voulue.
121. " ... non pensavo di poter dare un contributo valido, giacchè i miei interessi mi avevano portato verso problemi completamente diversi nella storia e nella teoria dell'arte. Ma poiché essi insistevano, ho riflettuto che forse i miei ricordi avrebbero potuto offrire un certo interesse ai giovani colleghi [Gombrich (1984), p. 17]".
122. On a même vu un avion exposé dans le jardin, il n'y a pas si longtemps, et puis cette Galerie d'art moderne qui doit faire frémir dans sa tombe le méchant Frédérique! Le Quaderno en question n'est pas donné, il se vend à 18.000 liras, et se révèle décevant pour quelqu'un qui ne se doute pas que la "fortune critique" datée de 1984 remonte en fait à cinquante ans plus tôt.

123. Gombrich (1984), pp. 17-21.
124. Mais peut-être s'est-il laissé convaincre de revenir à ses anciennes positions?
125. Gombrich (1984), p. 19.
126. En 1980. Il dit que c'est aussi l'avis de Shearman, Carpeggiani et Forster et Tuttle.
127. Mais il ajoute que c'est une question subjective.
128. Gombrich (1984), p. 18.
129. Nous reprenons la présentation chronologique à la suite du premier texte de Gombrich.
130. Nous ne nous attarderons donc pas sur son ouvrage qui a pourtant représenté pour nous une source importante pour l'analyse iconographique.
131. Hartt (1958), p. 91.
132. Verheyen (1977), p. 8.
133. Hartt (1958), p. 91.
134. Verheyen (1977), p. 8.
135. Verheyen (1977), p. 11.
136. Verheyen (1977), p. 12.
137. Fasola (1960), p. 69. Interprétation au plan stylistique.
138. Cette opinion est assez répandue; la Salle des géants, dont l'interprétation requiert une prise de position embarrassante, est souvent reléguée aux oubliettes.
139. Marani et Perina (1961), p. 456.
140. Car elle est traitée de manière plus positive. John Shearman, Mannerism. Style and Civilisation, U.S.A.: Penguin, 1967.
141. Tibaldi (1967), p. 23.
142. Le fait de mentionner le Baroque donne un concept de continuité plus intéressant que celui d'une opposition réactionnaire du Maniérisme à l'époque précédente.

143. Cela nous change un peu des "tensions de la pierre" et des "forma disturbata" ... "non forma", etc.
144. Ils posent aussi le problème de la restauration de l'architecture.
145. Forster et Tuttle (1971), p. 272: "The Palazzo is not fragmentary nor eclectic, but totally unified and modern" (par rapport aux emprunts typologiques à l'Antiquité).
146. Forster et Tuttle (1971), p. 267.
147. Forster et Tuttle (1971), p. 280.
148. Forster et Tuttle (1971), p. 287.
149. Carpeggiani (1972), pp. 7-9.
150. Carpeggiani (1975), p. 78.
151. Au sujet du Palazzo Te, il mentionne Strada, Volta, Intra, Davari, Shearman, Forster et Tuttle, Verheyen, Belluzzi et Capezzali et Tibaldi dont il trouve le "libretto inutile" (parce qu'ils s'attardent plus aux fresques qu'à l'architecture?).
152. Belluzzi et Capezzali (1976), p. 10.
153. Belluzzi et Capezzali (1976), p. 46.
154. Belluzzi et Capezzali (1976), pp. 54-55.
155. "Negli edifici suburbani e nel paesaggio ad essi collegato si realizza quel controllo prospettivo sullo spazio che non può essere applicato alla struttura urbana".
156. Inspirée sans doute des écrits Cinquecentesques.
157. Belluzzi et Capezzali (1976), p. 71.
158. Du Cinquenceto: Raphaël et Bramante.
159. Belluzzi et Capezzali (1976), p. 64.
160. Belluzzi et Capezzali (1976). En dernier chapitre.
161. Allies (1983), p. 60.
162. Allies (1983), p. 63.
163. L'Ane d'Or d'Apuleus (1956, 1963 et 1984) pour Hartt et l'Hypnerotomachia Polifili de Colonna (1971) pour Verheyen.

164. Néoplatonicienne pour Hartt et sociale pour Verheyen, Arasse (1985), pp. 2-3.
165. Au sujet de la juxtaposition de plusieurs niveaux de lecture, voir Sandström (1963).
166. Probablement traduit de l'italien.
167. Et qui n'ont pourtant rien d'affolant, mais "c'est une question subjective" aurait peut-être dit Gombrich. Les fresques érotiques de la Salle de Psyché auront attiré plus d'un auteur et c'est probablement celle qui est la plus souvent mentionnée.
168. Miroir: soit fidèle et muet, lisse et brillant afin que jamais ne soit troublée l'image que me renvoie ta transparence.
169. Qui nous sert d'étendard pour une inutile et illusoire revendication de justice.
170. Comme Hartt, Marani et Perina et d'autres.
171. Il constate également qu'aucune des deux ne mentionne la Grotta (où sont peintes des scènes cruelles se rapportant à la vie d'Attilius Regulus).

**CHAPITRE II**

**PRESENTATION HISTORIQUE**

Pourquoi y aurait-il eu divergences entre l'artiste et le commanditaire<sup>1</sup>?

Lorsqu'en 1524, Baldassare Castiglione, l'Ambassadeur de Federico Gonzaga à Rome, propose à Giulio Romano de l'emmener à Mantoue, ce dernier se trouve dans une situation telle qu'il lui est difficile de refuser la proposition du Marquis déclinée trois ans plus tôt. En effet, en 1521, le Marquis de Mantoue [Figure 3] avait tenté de s'attacher l'élève de Raphaël [Figure 2] dans le but de redorer son image par de somptueuses commandes artistiques. Il n'est pas vrai que "la mort subite de Raphaël fit ajourner la conclusion de l'accord"<sup>2</sup>, comme le suggère l'auteur de Vie italienne, puisque le décès du peintre date de 1520. Sans doute Romano n'a-t-il jamais été intéressé par l'idée d'aller à Mantoue; il "partit en toute hâte les derniers jours de novembre 1524"<sup>3</sup>, probablement obligé d'accepter la seconde proposition du Marquis, car comme dit l'article:

"... il eut peut-être renoncé à ses projets, sans un scandale qui mit en danger son avenir romain: des illustrations obscènes dessinées par lui et gravées par Marcantonio Raimondi, pour un petit livre licencieux de l'Arétin, lui valurent une dénonciation aux autorités vaticanes<sup>4</sup>. L'invitation du Marquis de Gonzague lui offrit la possibilité d'échapper aux sanctions de la Curie: la route de Mantoue était la seule voie susceptible de le soustraire à la prison."<sup>5</sup>

Egon Verheyen est en accord avec Frommel<sup>6</sup> pour dire que:

"Giulio had left behind in Rome most of his possessions so that one might ask whether he entertained the thought<sup>7</sup> of returning to Rome if his new position did not satisfy him."<sup>7</sup>

Giulio Romano, parti en catastrophe, ne semble pourtant pas enthousiasmé par la proposition du Marquis. Les premières années, son rôle consiste à travailler à Marmirolo<sup>8</sup> ainsi qu'à modifier l'architecture du Palazzo Te que le Marquis de Mantoue a l'intention de transformer de l'état d'écurie<sup>9</sup> à celui de villa de loisir dont les fresques témoigneraient de sa puissance sexuelle et politique. La villa est un havre de plaisir situé sur les terres sauvages de l'Isola del Te et, selon Verheyen, ne correspond pas à un besoin essentiel pour le Marquis qui possède déjà Marmirolo et le Palazzo Ducale, mais représente pour lui un lieu de loisirs servant ses ambitions politiques auxquelles l'artiste n'est pas forcément heureux de participer :

"The political activities of these years reveal Federigo's unscrupulous opportunism, which was oriented toward only one goal, namely, the increase of his power and territory at all cost."<sup>10</sup>

En 1521, lorsque Federico cherche à faire venir Giulio la première fois, il a déjà adopté une politique favorable à l'Empereur espagnol Charles Quint [Figure 7] puisque lorsqu'il est nommé Capitaine général cette même année, c'est avec "riserva espressa di non essere tenuto di combattere personalmente contro l'Imperatore"<sup>11</sup>. Un an plus tard, sa mère, Isabella d'Este, fait détruire un document contenant une clause secrète que le jeune Gonzaga avait signée et qui l'obligeait à protéger le Pape Leon X contre l'Empereur.

Il est donc clair que bien avant l'arrivée de Romano à Mantoue, les positions du Marquis de Gonzague sont nettement définies<sup>12</sup>. L'Italie

est alors divisée en principautés gouvernées par de grandes familles [Figure 1 et Tableau VII] tiraillées entre le Pontificat et les nouvelles puissances impériales menées par Charles Quint et François Ier. Les empereurs suivent la politique déjà tracée par leurs prédécesseurs (Maximilien et Louis XII) qui consiste à s'allier des souverains italiens pour s'approprier de nouvelles conquêtes dans une Italie dont l'intégrité est menacée. Les Condottieri jonglent avec les alliances. Considérant la guerre comme un art, ils jouent sur des sentiments de fierté et d'honneur des jeux de force et de pouvoir et n'hésitent pas à se vendre et se sacrifier mutuellement. Exemple parfait du prince machiavélique dont la politique autonomiste "is totaly independant of non-political consideration"<sup>13</sup>, Federico s'allie sans scrupules à l'ennemi espagnol, quitte à mettre en danger les Etats italiens voisins. Il a d'ailleurs de qui tenir car son aïeul, en 1433, avait acheté son blason à l'Empereur Sigismond Hohenzolern "qui soutirait de l'argent aux petits seigneurs en mal de noblesse" et pour qui "le versement d'une somme considérable lui permit d'obtenir le titre de Marquis"<sup>14</sup>.

Selon Mazzoldi, en 1520 déjà, Federico est attiré par des alliances avec l'ennemi, ce pourquoi Leon X "pensava di attirare a sé il marchese di Mantova, allontanandolo da Francia e da Spagna"; il lui offre donc d'être "Capitano della Chiesa"<sup>15</sup>. Dès 1522, c'est-à-dire bien avant l'arrivée de Giulio à Mantoue, on trouve trace d'une alliance entre Charles Quint et Federico à qui il envoie des présents par l'entremise des Colonna<sup>16</sup>. Le 22 mai de la même année, Federico reçoit des terres en récompense de la première bataille de Pavie<sup>17</sup>. Isabella d'Este, loin

de s'opposer à la politique de son fils encourage au contraire ses proches à Ferrara à se vouer à la "devotione imperiale"<sup>18</sup>.

Quant à Romano, nous pouvons supposer qu'en 1524, sans doute comme en 1521, il n'est guère motivé à servir de marche-pied à Gonzaga qui est prêt à prendre tous les moyens pour se désolidariser des Etats pontificaux et imposer son propre pouvoir. Verheyen, Belluzzi et Capezzali et d'autres sont d'accord avec l'idée que le Te eût pu être, sinon construit, du moins décoré avec l'idée d'y accueillir l'Empereur.

En 1526, après la bataille de Pavie, nous assistons soudainement à un renforcement des faveurs du Marquis pour l'artiste qui en juin de cette même année se voit accorder une maison, quelques jours après avoir obtenu ses papiers mantouans. A la fin août, il est ennobli et est nommé conseiller à la Cour et superviseur général de toutes les constructions gonzaguesques et en novembre, il est chargé de changer les rues de Mantoue<sup>19</sup>. A cette date (janvier 1525), les troupes impériales sont déjà rassemblées, ce dont Federico a parfaitement connaissance.

"Federico aveva notizie sufficientemente precise sull'arrivo, per la Val d'Adige di un forte contingente di truppe imperiale: si trattava di 1.000 uomini al comando del duca di Borbone ai quali facevano seguito altri 2.000 condotti da Giorgio Frundsberg."<sup>20</sup>

Federico qui a participé aux deux batailles de Pavie et a fait emprisonner François 1er pour le compte de Charles Quint est en contact avec les principaux généraux qui vont mener les troupes impériales aux portes de Rome lors du saccage de la ville en mai 1527 [Appendice I]: Georg Frundsberg en tête des Lutheriens; Ferrante Gonzaga, le frère de

Federico, chargé d'une des factions de l'armée impériale, Pompeo Colonna, membre d'une grande famille romaine ennemie du pape, et enfin Charles de Bourbon, le cousin germain de Federico, avec qui il entretient une correspondance d'alliés.<sup>21</sup>

En novembre 1526, les plans d'attaque semblent bien définis puisque Federico écrit à sa mère pour lui demander de quitter Rome<sup>22</sup>. On peut affirmer qu'il a participé au Sac de Rome puisqu'il a envoyé "food and equipment" à l'armée de Frundsberg ainsi qu'à celle du Bourbon<sup>23</sup> et qu'il a ouvert le passage par Mantoue aux troupes impériales:

"... when Charles V's troops moved south toward Rome, Federico informed the pope that he was not in a position to stop them. He did not even attempt to stop them. Instead, assuming a position of neutrality, he let the troops pass through Mantuan territory on their march on Rome and received for this act the emperor's recognition and benevolence but the scorn of the Italians"<sup>24</sup>.

Même si elle lui fait perdre sa crédibilité vis-à-vis l'Italie, Federico tient à son alliance avec l'Empereur:

"... his mother, Isabella d'Este had expressed clearly ... that the political future of the Mantuan state would be decided by the Emperor. Also Castiglione, who lived in 1528 at the emperor's court, exhorted Federico not to part with Charles V."<sup>25</sup>

Dans un tel contexte, on peut comprendre que Giulio Romano s'il nourrit un tant soi peu, sinon un sentiment nationaliste, du moins un attachement à la ville de Rome, puisse être en désaccord avec le Marquis qui lui demande d'élaborer les images d'un programme iconographique qui vise à concurrencer et évincer la ville sainte.

C'est en 1527, l'année du Sac, un an après que l'artiste fut doté de faveurs et de richesses, que commencent les travaux de décoration au Palazzo Te [Tableau V]. Peu d'informations sur Romano nous sont parvenues mise à part la thèse de l'harmonie qui ne repose pourtant sur aucune information concrète (les deux hommes ont le même âge, tous les deux sont ambitieux, etc.), l'artiste apparaît comme quelqu'un d'assez difficile et ambigu. On sait qu'il n'a supporté aucune concurrence: Léonbruno se fait éloigner de Mantoue à cause de lui, en 1526, alors qu'il touche encore un cachet. Francesco Penni, son collaborateur romain avec qui il a partagé le travail au moment de la mort de Raphaël vient le rejoindre, mais repart aussitôt parce qu'il est traité comme un assistant. Romano, à la différence de Raphaël qui tenait compte de l'avis de ses assistants, a seul le droit de "créer" et garde jalousement ses croquis<sup>26</sup>. Lui seul conçoit les projets qu'il soumet à ses assistants qu'il traite comme de simples coloristes. Sa période mantouane nous apparaît donc comme un exil forcé qui l'oblige à couper tout contact avec d'autres artistes mantouans et autres. Verheyen rapporte les propos de Hartt selon qui il se sent comme un Romain parmi les barbares<sup>27</sup>, tout en se situant dans une position de compétition par rapport à Mantegna dont l'exemple lui servirait de modèle à concurrencer<sup>28</sup>. Ces traits de Romano qui semblent s'être développés au moment où il se trouve coincé et isolé dans une situation difficile recèlent une certaine ambiguïté. Personne ne s'est demandé par exemple pourquoi ce peintre "génial" si actif à Rome s'arrête abruptement de peindre une fois à Mantoue.

En 1528, moins d'un an après le Sac de Rome, alors que la première phase de décoration (1527-1529) n'est pas terminée, les travaux avancent à une lenteur qui désespère le Marquis. Ce dernier est réfugié dans sa résidence de Marmirolo. La peste fait des ravages à Mantoue. Entre les deux hommes a lieu un échange de lettres qui démentit la soi-disant "entente harmonieuse". Le Marquis menace de renvoyer l'artiste si les travaux ne sont pas terminés au plus tôt à la Salle de Psyché<sup>29</sup>. C'est à cette période seulement, lorsqu'il n'a presque plus d'assistants<sup>30</sup>, que Romano est obligé de reprendre ses pinceaux.

Giulio Romano nous apparaît donc comme un personnage ambigu dont le rôle tampon, entre son commanditaire et ses assistants, témoigne d'un double jeu où il est en même temps exécutant des caprices du prince et directeur intransigeant des travaux. On retrouve dans le palais une dualité et une ambiguïté mentionnées par la plupart des historiens. Nous tenterons d'abord de montrer la part de cette dualité qui revient au commanditaire et celle qui revient à l'artiste. Le Marquis, qui se trouve en position de force par rapport à son artiste de Cour, semble tout à fait libre de ses actions. Le fait qu'il puisse menacer Romano de renvoi, ses rapports avec les femmes [Appendice IV], sa ligne politique cruelle et froide qui le pousse jusqu'à participer au Sac de Rome dans le but d'affirmer son pouvoir, et le fait qu'il fasse représenter des scènes de violence (Grotta), tous ces aspects semblent correspondre à un personnage cruel et déterminé auquel ne peuvent être attribués tous les glissements et contradictions que l'on retrouve dans la décoration du palais. La situation de Giulio est différente; tout porte à croire qu'il n'a quitté

Rome que dans la mesure où il sauvait sa peau. En 1540, à la mort du Marquis, il cherche encore à y retourner malgré une femme et des enfants qu'il laisserait à Mantoue<sup>31</sup>.

**NOTES**

## CHAPITRE II

1. Alors que certains documents permettent de retracer l'histoire de Federico Gonzaga, il existe très peu d'informations disponibles sur Giulio Romano.
2. Vie italienne (1983), p. 94.
3. Vie italienne (1983), p. 94.
4. Il n'est pas impossible que le Marquis de Mantoue, dont aucun scrupule ne laissait entraver les ambitions, contribuât à cette dénonciation. Comme il était un ami proche d'Areino, il a pu provoquer lui-même le scandale.
5. Vie italienne (1983), p. 94.
6. Verheyen (1977), p. 20.
7. Verheyen (1977), p. 43.
8. La résidence de Federico Gonzaga maintenant détruite.
9. Elle renfermait les chevaux de race de son père Francesco Gonzaga qui les avaient reçus en cadeaux de sultans turques.
10. Verheyen (1977), p. 16.
11. Davari (1891), p. 23.
12. "What is explicitly proclaimed on the palace walls belies the actual political orientation of the Gonzaga during the late 1520", dit Eisler, Patronage and Diplomacy ..., p. 1 [à paraître].
13. Hauser (1965), p. 82.
14. Castagna (1971), p. 15.
15. Mazzoldi (1958), p. 270.
16. Mazzoldi (1958), p. 336, note 86.
17. Mazzoldi (1958), p. 278.

18. En juillet 1522, Mazzoldi (1958), p. 280.
19. Verheyen (1977), p. 44.
20. Mazzoldi (1958), p. 287.
21. Dont Luzio (1908) publie des extraits en p. 20.
22. Hook (1972), p. 121.
23. Hook (1972), pp. 106-107, p. 123.
24. Verheyen (1977), p. 18.
25. Verheyen (1977), p. 18.
26. Il s'en était d'ailleurs fait voler par un de ses assistants.
27. Verheyen (1977), p. 52.
28. Il s'inspire de la Camera degli sposi pour l'illusionisme de la Salle de Psyché.
29. Hartt (1958), pp. 74-75.
30. L'épidémie de peste avait diminué leur nombre.
31. Ceux-ci parviennent pourtant à l'en dissuader avec l'aide du nouveau Duc de Mantoue, Félibien (1725), p. 191.

CHAPITRE III

CONCEPTS SOUS-JACENTS A L'ICONOGRAPHIE:  
TYPOLOGIE ANTIQUE ET DOCTRINES NEOPLATONICIENNES

Comment faire la part des choses entre les traces que chacun des deux individus imprime sur un même édifice, dans les mêmes fresques? A partir de quelques thèmes communs aux deux hommes, nous tenterons de démêler les intérêts et les tactiques du commanditaire de ceux de l'artiste. Alors que le premier prône le sacrifice et se sert de l'idée de ruines pour prétexter une régénérescence et ainsi justifier ses trahisons par rapport aux Etats de la péninsule; le second joue à figer deux moments séquentiels (mort et renaissance ou "avant et après") en une dualité paradoxale intemporelle qu'il superpose à une autre dualité entre le réel et le fictif.

Dans le but de démontrer au chapitre IV comment, par le choix des moments de représentation et par l'utilisation de moyens formels, Romano arrive à piéger le Marquis et à neutraliser certains aspects de sa commande, nous examinerons deux principes communs abordés différemment par chacun des deux hommes:

- l'utilisation typologique de la symbolique de l'Antiquité romaine;
- et l'adaptation de l'iconographie à des doctrines néoplatoniciennes (antiques de surcroît).

### 3.1 L'UTILISATION TYPOLOGIQUE DE LA SYMBOLIQUE DE L'ANTIQUITE ROMAINE

L'idée initiale du Palazzo Te est celle d'un labyrinthe<sup>1</sup> au milieu de l'eau. Symbole probable de la matière ou du destin, le labyrinthe est situé sur l'Isola del Te<sup>2</sup>, île sauvage dont le double avantage tient à son emplacement à la fois en retrait et à proximité de la ville<sup>3</sup>. Conçu comme un havre de plaisir et de repos<sup>4</sup>, le palais est aussi érigé dans

Le but de glorifier les stratégies politiques pas toujours très honnêtes, de l'ambitieux Marquis de Mantoue aspirant au rang de duc. L'adaptation de thèmes historiques et mythologiques à la situation familiale et amoureuse de Federico Gonzaga concorde avec la double hypothèse de Verheyen (1977) voulant que le Te eût servi d'abord de lieu de retrouvailles amoureuses<sup>5</sup> et ensuite d'instrument à un plan politique d'attache à Charles Quint; plan qui s'est avéré fructueux<sup>6</sup> puisque grâce à l'Empereur espagnol, Federico passe en 1530 du rang de Cinquième Marquis - qu'il occupe depuis 1519 - à celui de Duc de Mantoue.

Nous supposons qu'à partir du concept de régénérescence, l'idée initiale du commanditaire est celle d'un palais qui se défait dans la rustication d'un ordre dorique en ruines<sup>7</sup> [Figures 8 et 9] pour se reconstituer dans un figolement ionique sophistiqué. Si pour le commanditaire le Palais qu'il fait reconstituer à partir des écuries de son père est conçu sur le principe d'une force qui en génère une autre, pour l'artiste, ces deux forces deviennent symbiose. Elle se répondent et se neutralisent mutuellement sur un concept d'idea intellectuelle où le spectateur récapitule de mémoire les différentes dualités. Quatre façades disposées en carré [Schéma 4] se font face deux à deux, se renvoyant des échos d'oppositions telles que: finito/non finito ou lisse et organique<sup>8</sup>; frise régulière et triglyphes tombants; paysage peint et paysage réel<sup>9</sup>. Dans la Loggia de David quatre portes se font face en une symétrie apparente démentie par l'opposition vrai/faux [Schéma 5]. Sans plus être différenciables, fiction et réalité se reflètent mutuellement pour atteindre à l'équilibre absolu dans lequel Romano les fige.

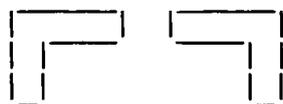


Schéma 4

vraie |            | fausse

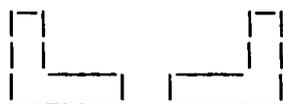


Schéma 5

fausse |            | vraie

C'est à l'Antiquité que mécène et artiste empruntent le vocabulaire iconographique et formel qui leur permet de transposer leurs idées doublées d'une dimension allégorique. Alors qu'elle révèle pour le commanditaire l'aspect somptueux d'une Rome impériale, l'Antiquité (romaine pour les deux) prend pour l'artiste l'aspect plus mystique et métaphysique d'un âge d'or fictif ou révolu.

C'est par le choix des personnages et des lieux que se fait la transposition d'un monde à l'autre. Rome est le théâtre des événements qui se déroulent entre le passé et le présent pour le commanditaire, entre la réalité et la fiction pour l'artiste, et pour tous les deux, elle garde l'importance des villes qui meublent des souvenirs d'enfance. Gonzaga avait séjourné un an au Vatican lorsqu'il était enfant et trois ans à la Cour de François 1er<sup>10</sup>. Une fois de retour à Mantoue, il tente à l'aide de Giulio, romain depuis ses dix ans, d'implanter dans son marquisat l'aspect somptueux de la vie de luxe qu'il a connue à Rome et à Fontainebleau.

Au moment où il célèbre le bicentenaire du règne gonzaguien sur Mantoue, chiffre qu'aucune ville ne peut se targuer d'avoir atteint<sup>11</sup>,

il a besoin pour exhiber sa folie des grandeurs d'un artiste qui le mette en valeur par rapport aux autres princes italiens qui deviennent ses concurrents et ennemis. "Thus when many of the greatest of the Italian states were crumbling, Mantua was at her most brilliant."<sup>12</sup>

Dans les images que Giulio peignait à Rome, on retrouve souvent en arrière-fond des fragments de vieilles cités en ruines [Figure 10] qui, selon Hartt<sup>13</sup>, sont inspirées de Rome. Ce sont probablement ces magnifiques épaves qui auront attiré l'attention de Gonzaga qui, bien qu'ayant déjà un artiste de Cour<sup>14</sup> à qui il continue à verser ses cachets, engage Giulio Romano à son service.

Pour Gonzaga, le fait de faire venir à Mantoue Giulio Pippi, dit "le Romain" (probablement depuis son exil), constitue pour lui une belle opportunité<sup>15</sup> de rivaliser avec les Etats italiens, les Etats pontificaux en particulier<sup>16</sup>. Tout porte à croire qu'il voulait faire de Mantoue une nouvelle Rome<sup>17</sup> lorsqu'il engage Romano à changer le profil de cette ville, à en rénover les bâtiments, les canaux, etc. "Tanti edifici che non più Mantova ma nuova Roma si può dire", dit Vasari<sup>18</sup>. "Your illustrious Lord had made Mantua into a miniature Rome filled with antiques ..." écrira aussi Alfonso Lombardo à Federico Gonzaga en 1536<sup>19</sup>. Il était d'ailleurs de mise à Mantoue de se baser sur le modèle romain comme le faisait Mantegna sous le patronage d'Isabella d'Este.

Le moment est bien choisi pour rivaliser avec Rome, car elle a "perdu sa poigne, son prestige et 'sa virtù'". Associée à Babylone, elle est devenue "la capitale du mal" et "le pays de l'Anté-Christ"<sup>20</sup>. Même

les papes sont moins respectés en ce début du Cinquecento: Adrien VI (1522-1523) est "caricaturé par Aretino dans des termes bouffons et irrespectueux dignes d'un Rabelais" et Vasari se plaint parce que durant son règne "il a brisé tout l'élan culturel"<sup>21</sup>.

Cette détérioration de la situation romaine représente pour Gonzaga une alléchante opportunité pour supplanter ses rivaux et se tailler une place parmi les plus grands. Il est difficile de savoir quelles étaient exactement les ambitions que nourrissaient le Marquis: il est sûr cependant qu'il visait haut, prêt à tout pour arriver à ses fins.

Gonzaga utilise l'image d'une Rome antique plutôt que contemporaine, ce qui lui permet d'inverser les rôles et de comparer à une Rome impériale la vieille cité de Mantoue. Dans ce tableau, la Rome contemporaine, associée à une Carthage décadente, sert de repoussoir au Mantouan qui voit sa ville comme lieu de régénérescence. Giuseppe Gerola<sup>22</sup>, dans une analyse d'une *impresa* de Federico, décrit Mantoue comme surgissant des lacs marécageux, "inviolata e inviolabile" [Figure 25] car dotée d'une force suprême que les personnages légendaires d'Ulysse et de ses compagnons, auraient semée en elle. Le déplacement aux temps impériaux permet à Gonzaga de s'identifier à des empereurs romains dont il serait digne de prendre la relève. On le retrouve dans des représentations glorieuses d'un Scipion ou d'un Atilius Regulus au moment de leur victoire sur les Carthaginois. Une salle entière du palais (dans la Grotta) est consacrée à Regulus que Gonzaga considère sans doute comme

un modèle puisque c'est de son motto, celui de la fides<sup>23</sup> qu'il se fait honorer par Charles Quint<sup>24</sup>.

Dans l'architecture, comme dans les fresques, on retrouve, associée à la Rome impériale, la ville de Mantoue prenant la relève d'une culture en décadence avec, d'un côté du palais, un ordre dorique en ruines (colonnes rustiquées, pierres massives et triglyphes tombants) et de l'autre un ordre ionique impérial, lisse et figolé (façade Est). Dans l'architecture peinte de la Salle des géants, seul un temple ionique échappe au cataclysme que provoque Jupiter.

Gonzaga ne se contente pas de semer son grain de folie dans l'architecture et les fresques, il cherche aussi, "con ingenio cinismo", à orner son palais des butins que lui envoient les saccageurs de Rome<sup>25</sup>. Il les prie de lui procurer gratuitement de la ville dévastée "cose artiche o teste o gambe o busti o statue integre cosi di metallo come di marmo"<sup>26</sup> afin de décorer ses deux palais<sup>27</sup>.

L'idée de reconstituer (de régénérer) des sculptures à partir de fragments antiques n'était d'ailleurs pas nouvelle ("Tu restitues dans son corps Rome déchiquetée"<sup>28</sup>, dit Castiglione à la mémoire de Raphaël) et le Pape Clément VII utilise cette carte de manière très concrète en faisant compléter des fragments de statues et de bas-reliefs antiques<sup>29</sup>. C'est donc sur son propre terrain que Federico tente de défaire Rome; comme dit Verheyen: "He saw that with Giulio he had a better chance to rival, or even outdo Rome"<sup>30</sup>.

Gonzaga, dans ses emprunts typologiques, utilise l'image d'une Rome impériale; Romano, lui, se contente d'une Rome antique, métaphysique et poétique. En transposant sa ville au passé, il se laisse une marge de manoeuvre qui lui permet d'utiliser la carte de l'imagination. L'Antiquité lui offre l'aspect idyllique d'un univers d'harmonie où les monuments en ruines se confondent avec le paysage. L'architecture humaine, qui semble se fondre dans la nature, prend comme elle l'aspect d'esquisse, de "non-finito" et d'irréel<sup>31</sup>. Romano se base sur l'Hypnerotomachia Poliphili de Francesco Colonna<sup>32</sup> lui-même inspiré du Hieroglyphica soi-disant antique<sup>33</sup>. L'histoire de Psyché est empruntée au conte de l'Ane d'or d'Apulée qui remonte effectivement à l'Antiquité. Dans la Salle des stucs, la procession est inspirée des bas-reliefs de la colonne trajane de Rome.

Giulio puise en différentes sources, compressant, aplatissant, entrelaçant ces emprunts typologiques de manière à les unifier pour renouveler leur signification tout en gardant un certain recul:

"La forma antica diventa "vivente" in Giulio Romano o è piuttosto da lui distanziata mentre la assume, non per il sopravvenire di un fatto nuovo, 'di natura' come suggerisce il Gombrich, ma per mancanza di fede vera in essa?"<sup>34</sup>

Cette distance le démarque peut-être de la nature comme dit Fasola, mais elle lui permet également de placer l'histoire du Marquis dans un univers arcadien où l'Antiquité débouche non pas sur le présent mais plutôt sur la fiction.

### 3.2 PRINCIPES NEOPLATONICIENS

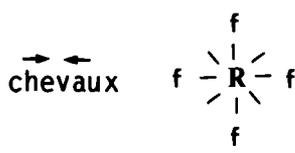
On retrouve partout, associé à l'iconographie des fresques, le thème du mouvement [Tableau IV], représenté à un premier niveau par des déplacements: chutes (de Phaeton, d'Uriah, des Géants ...), apothéoses (d'Hercule, de Psyché, de Jupiter?), rotations (dans les salles du soleil, de Psyché, des stucs et de la Grotta) et processions (de l'armée impériale). Le thème du mouvement est associé à un second niveau à un changement vers un but précis: métamorphoses (dans la salle du même nom) [Figure 57], épreuves (d'Hercule et de Psyché) et remplacement d'une dynastie par une autre (celle des Titans par celle de Saturne puis celle de Jupiter). Le mouvement qui est une des préoccupations des philosophes renaissants<sup>35</sup> représente pour un platonicien "l'action de l'âme du monde"<sup>36</sup>.

On retrouve beaucoup de similitudes entre les thèmes choisis par le commanditaire et les doctrines néoplatoniciennes en vogue aux XVe et XVIe siècles. Les fresques au Palazzo Te peuvent même être perçues comme une version de théories telles celles de Marcilio Ficino (1433-1499), Pomponazzi (1462-1525), Pico della Mirandola (1463-1494) ou Giordano Bruno (1548-1600).

Dans les premières salles comme celle des Chevaux, de Psyché et des Aigles (décorées durant la première phase, entre 1527 et 1529), on peut reconnaître une conception ficinienne d'un univers étagé:

"... as a great hierarchy in which each being occupies its place, and has its degree of perfection, beginning with God at

TABLEAU IV: LES MOUVEMENTS

Sala del Sole		Passage du jour à la nuit
Sala delle Metamorphasi		Métamorphoses
Sala delle Imprese		Aucun mouvement apparent
Sala dei Cavalli		Différents niveaux entre réalité (au centre) et fiction (en irradiation)
Sala di Psyché		Labyrinthe montant et apo-théose
Sala dei Venti		Aucun mouvement apparent
Sala delle Aquile	<p>Chute de Phaeton ↓</p>	Affrontements et fuites 
Loggia di Davide	<p>Chute d'Uriah ↓</p>	
Sala dei Stucchi		Procession des troupes impériales
Sala di Cesare		Aucun mouvement apparent
Sala dei Giganti		Chute des géants
Loggia della Grotta		Il y a probablement plusieurs circuits suivis d'une apo-théose
Sala d'Atilio Regolo		

the top, and descending through the orders of the angels and souls, the celestial and elementary spheres, the various species of animals, plants and minerals, down to shapeless prime matter."<sup>37</sup>

Dans ces salles est représentée toute une panoplie d'êtres différents comme: des animaux (chevaux, éléphants, aigles, chameaux, etc.), des êtres intermédiaires entre l'homme et la bête (centaures, sphinx, harpies, etc.), des hommes, des demi-dieux accédant à l'immortalité (Hercule et Psyché) et enfin des Dieux. Ces différentes formes de vie correspondraient aux quatre niveaux néoplatoniciens<sup>38</sup>.

Pour Ficino, cet univers hiérarchisé, loin d'être statique, est animé par des forces actives, qui donnent à l'univers son "unité dynamique"<sup>39</sup>. L'âme se déplace entre les différents niveaux par l'intermédiaire des quatre éléments. Psyché, dont l'histoire<sup>40</sup> est une adaptation narrative de la philosophie platonicienne, est une personnification de l'âme humaine qui subit des épreuves<sup>41</sup> sur un parcours de labyrinthe ascendant dans une salle où dominent des représentations aquatiques.

Selon Hartt<sup>42</sup>, l'histoire de Psyché est une narration séquentielle, mêlée d'imprese gonzaguiens où les Dieux sont sur terre ou vus di sotto in su, au plafond [Figure 16]. L'âme, fille de Dieu et de la matière, passe par un processus expiatoire pour avoir voulu surpasser la Déesse de l'amour. Elle est sauvée de chaque élément par le suivant, passant de la terre (en un grain) au feu, à l'eau puis à l'air et de nouveau à la terre chez Hadès. Le désir qu'elle avait trahi l'immortalise

et cette interaction engendre Voluptas, le plaisir qui est le thème de la Salle. Hartt propose ensuite<sup>43</sup> une interprétation allégorique sur un autre plan "where the realm of lust enslaves God, man and beasts". Il fait un bilan des différents niveaux néoplatoniciens avec: le labyrinthe, royaume de la matière inerte (d'où renaitra l'Olympe gonzaguien?), puis le monde végétal, suivi de celui des animaux monstrueux, des humains et des dieux, par lesquels passe l'âme avant de se purifier. Viennent ensuite les expiations, le purgatoire et enfin l'union. La dynamique peut être interprétée comme séquentielle entre les salles du Nord-Est et celles du Sud-Est où quelques échelons semblent avoir été gravis puisque l'on retrouve des êtres "supérieurs" en plus grand nombre alors que les êtres plus "bestiaux" ont disparu.

La plupart des humanistes renaissants considèrent l'âme comme immortelle "... it was formely pronounced a dogma of the Catholic Church at the Lateran Council on 1512"<sup>44</sup>. Dans la doctrine averroïste<sup>45</sup>, très influente à l'époque de la Renaissance, l'âme est considérée comme universelle, c'est-à-dire qu'elle représente une unité à laquelle se joignent toutes les âmes humaines au moment de la mort.

"L'âme étant dans cette doctrine (averroïste), entièrement intégrée au cercle des puissances métaphysiques objectives, non seulement le principe de subjectivité est abandonné mais aussi le principe d'individualité: l'intellect comme tel, au lieu d'être réparti entre les individus pensants, constitue désormais une unité absolue."<sup>46</sup>

En exposant les images d'une théorie néoplatonicienne de mouvement ascendant vers l'immortalité, Gonzaga peut prétendre aspirer à la

regénérescence de l'âme universelle et justifier le mouvement moins noble qu'il cache derrière cette philosophie. Si l'on met en parallèle de cette iconographie philosophique une iconographie politique plus concrète, on peut traduire le mouvement néoplatonicien en un désir de changement, c'est-à-dire plus précisément d'évincement d'un pouvoir au profit d'un autre. Par l'utilisation de la carte typologique et l'association de Mantoue à l'Antiquité romaine, Gonzaga s'impose comme l'héritier légitime du nouveau pouvoir. (Nous avons vu comment il reconstitue des oeuvres d'art à partir de fragments provenant du Sac de Rome, simulant ainsi une régénérescence de Rome à Mantoue.)

Contrairement aux philosophes néoplatoniciens pour qui un mouvement ascendant d'un état à l'autre passe par l'amour et la vita contemplativa, Gonzaga prône plutôt le principe de la vita activa, c'est-à-dire le "mouvement" d'agression politique. Pour parer à la réaction prévisible des princes italiens après son alliance avec Charles Quint, Gonzaga exhibe des principes philosophiques prônés par les milieux érudits de l'époque qui lui permettent à la fois de camoufler et de justifier aux yeux d'autrui sa participation au Sac de Rome, tout en la louant pour ses propres fins.

Puisque c'est par la représentation du mouvement que Gonzaga cherche à exalter sa puissance et justifier sa politique, si Romano répugne à servir un tel but, il est en son pouvoir d'équilibrer discrètement les tensions qui illustrent ce mouvement, soit en les déviant de leur trajectoire directionnelle pour les enclencher dans un circuit continu

qui ne mène nulle part, soit en opposant à la force directionnelle une force contraire qui viendrait la neutraliser et la figer dans un équilibre immuable [Schéma 6]. Comme Gonzaga, Romano peut voiler son jeu

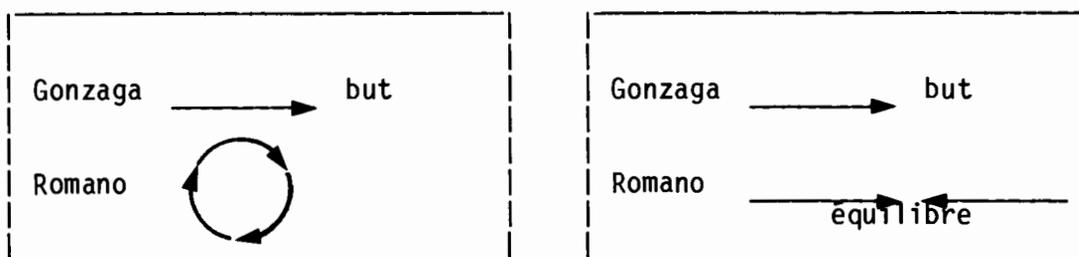


Schéma 6

sous le couvert de théories philosophiques. Celle de l'harmonie des contraires qui lui permet d'équilibrer des forces contraires avait déjà été utilisée par des peintres renaissants:

"The root form of classic art represents a paradoxical concordia discors of the sort Ficino presents, a harmony of opposites in which the opposites remain themselves even as they become a new entity which transcends the opposites. 'Harmonia est discordia concors', a famous Renaissance definition reads, and the much celebrated harmony of classic art is of this sort"<sup>47</sup>.

L'auteur donne en exemple les sourires mystérieux des figures de Leonardo, la tension des corps michelangelesques et la rigidité classique des personnages de Raphaël.

Etienne Gilson, dans son Humanisme et Renaissance<sup>48</sup> mentionne également cette théorie qu'il appelle la doctrine de la "double vérité". Selon lui, c'est à Padoue, l'un des principaux centres d'études philosophiques que se tenaient les débats les plus fructueux sur l'averroïsme

et sur la question de l'immortalité de l'âme<sup>49</sup>. Or, Padoue se trouve à moins d'une heure de Mantoue. Hélène Védrine mentionne aussi cette doctrine qu'elle appelle "la coïncidence des contraires"<sup>50</sup>.

C'est dans ce contexte philosophique qu'il faut considérer le thème de l'Allégorie de l'immortalité de Giulio Romano à laquelle MacAllister Johnson<sup>51</sup> propose pour titre Allégorie de la Providence [Figure 18]. Si l'Allégorie date de 1540<sup>52</sup>, c'est-à-dire de l'année du décès du Marquis, on peut supposer que Romano y a laissé une synthèse des idées qu'il aura disséminées au Palazzo Te. Comme il peignait de plus en plus rarement, on peut supposer qu'il s'est offert cette toile (il n'y a pas trace de commande) dans laquelle on retrouve quelques-uns des thèmes du Palazzo Te<sup>53</sup>. Selon MacAllister Johnson<sup>54</sup>, Giulio Romano utilise dans cette oeuvre des motifs "favorable or unfavorable" de manière à pouvoir s'esquiver sans prendre position. " ... relations of time and space are suspended for the benefit of the viewer." En comparant cette toile à une Allégorie de Mantegna<sup>55</sup>, il arrive à la conclusion que les personnages "relate to the psychomachia of opposed forces ... by Polyphemus' vomiting, which ultimately relate to life and death itself". A la sirène au centre de la composition, il donne un rôle similaire à celui d'Hercule à la croisée des chemins, "between mortal and immortal fame" [Figures 18, 19 et 21]. Il compare cette image à une "unregenerated soul" qu'il reporte au "God and Evil fame" de la Loggia de la Grotta, entre lesquels l'âme est "freshly regenerated"<sup>56</sup>. Au Palazzo Te, on retrouve les mêmes tendances à brouiller les pistes et à pousser les dualités au niveau du paradoxe.

Pour Gonzaga, le mouvement illustre la régénérescence de l'âme humaine; Romano, lui, récupère ce mouvement pour le figer entre la vie et la mort [Schéma 7]. Dans la Salle des chevaux, les représentations d'Hercule peuvent paraître ambiguës parce que l'on ne sait pas si c'est de la mort ou de l'immortalisation du personnage qu'il s'agit. Nous pouvons trouver la même ambiguïté dans la Salle des géants puisque le moment représenté peut être celui de la mort des Géants, tout comme celui d'une naissance: celle de la terre, formée par les corps des Géants qui deviennent montagnes et vallées. Nous pourrions imaginer Romano neutralisant ainsi par la conciliation des contraires une commande que lui aurait faite Gonzaga et qu'il n'aurait point voulu exécuter comme telle. Alors que le Marquis ne cherche qu'à exalter sa puissance, l'artiste semble l'en dépourvoir en représentant un équilibre entre deux pôles entre la vie et la mort, entre la réalité et la fiction.

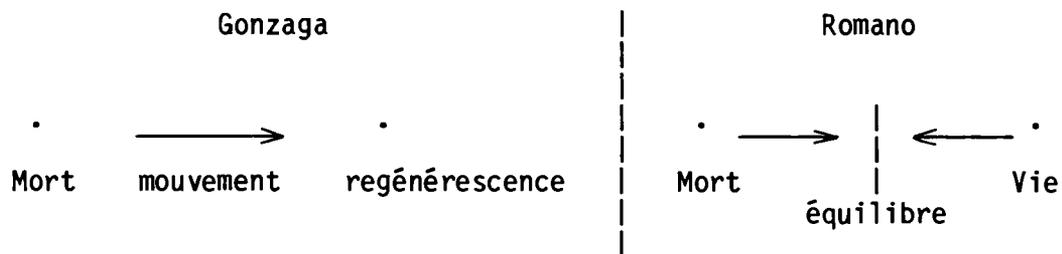


Schéma 7

**NOTES**

### CHAPITRE III

1. Le motif emprunté au Palazzo Ducale sera repris par le successeur de Federico qui en fait son motto.
2. Au XVI<sup>e</sup> siècle, le Te était une île.
3. Le Marquis peut ainsi jouir des plaisirs de la chasse et de l'amour tout en gardant le contrôle de son marquisat.
4. Sur le principe du repos du guerrier: le Marquis vient y retrouver sa maîtresse (mariée à un autre homme) [Chapitre I, p. 40].
5. Nous ne traiterons pas de cet aspect dans le présent ouvrage.
6. Même si les ambitions du Marquis allaient bien au-delà de ce but [Appendice IV].
7. Triglyphes tombants et colonnes rugueuses.
8. Les colonnes de la Grotta à l'Ouest sont recouvertes d'une couche rugueuse de stuc pour simuler la pierre.
9. La façade Est, côté jardin, était décorée de paysages peints faisant face au paysage réel. On pouvait, de plus, d'un seul coup d'oeil voir leur juxtaposition ou superposition à cause du reflet des bassins.
10. En août 1510, Federico Gonzaga âgé de dix ans est réclamé en otage "dall Imperatore e dal Re di Francia", [Luzio (1887), p. 7], peut-être en échange de la libération de son père captif des Vénitiens. Federico mène à Rome une vie de luxe. Il habite les appartements du Pape Jules II qu'il accompagne dans ses voyages. "L'enfant gâté du pape", aux goûts luxueux avait même demandé "rien de moins qu'une réduction du Laocoon" [Luzio (1887), pp. 39-40]; selon certains [Campari et Muntz, cités par Luzio (1887), p. 40], il figure dans l'Ecole d'Athènes [Figure 11] et Raphaël aurait même laissé inachevé un portrait de lui commandé par sa mère Isabella d'Este. En 1513, à la mort de Jules II, Federico retourne à Mantoue où il reste deux ans avant de repartir pour trois ans en otage à la Cour de François 1<sup>er</sup> qui deviendra son principal ennemi.
11. Aretino avait écrit en 1418 que "Mantua had been built 300 years before Rome, 450 years before Milano and 800 years before Cremona

and Piacenza". Equicola, lui, appuie le fait que les Gonzagues ont régné 200 ans d'affilée, alors que les Aragone n'étaient à Naples que pendant 80 ans, les Visconti à Milan, etc. [Verheyen (1977), p. 23].

12. Mullaly (1958), p. 105.
13. Hartt (1958), p. 5.
14. Leonbruno.
15. "Lo Abbadino ne ha ditto che Julio pictor desidera venir ad Noi et Noi ne haveno et mazor desiderio del mondo perche haveno animo de servirne de lo suo nobilissimo inzegno et in la pictura et in la architectura, et perô voleno fati ogni opera per condurlo con vui, et haveno lassato stare de far alcune cose a Marmirolo fina che habbiamo lo parere et consilio suo. Et perô venga senza fallo aciò che quella nostra fabrica no resta imperfetta et pendente - Da Mantoa 29 augusti 1524" [D'Arco (1850), p. 95].
16. Fondés trois siècles après Mantoue [Hartt (1958), p. 110].
17. Sur laquelle il pourrait régner.
18. Forster et Tuttle (1971), p. 280.
19. Clifford Brown (1978), p. 72.
20. Chastel (1984), p. 20 et p. 194.
21. Chastel (1984), pp. 194-195.
22. Giuseppe Gerola (1930), pp. 397-398.
23. Fredouille (1968), p. 206.
24. En 1530, le motto fidès accompagne l'impresa du Mont Olympe (qui existait déjà du temps de Francesco Gonzaga) que Federico transforme en mont pyramidal ascendant, émanant de la végétation [Gerola (1930), pp. 384-385].
25. "A miglior fatto aveva pensato Federico Gonzaga di ornare il suo palazzo nel 1527, sfruttando la barbarie dei saccheggiatori di Roma: e con ingenio cinismo s'era indirizzato al marmaldo e al marchese del Vasto per pregarli di ricordarsi dei suoi favoriti palazzi di marmirolo e del Te." [Luzio (1913), p. 244]
26. Davari (1890), p. 8. Il cite un extrait d'une lettre de Federico Gonzaga publiée par Luzio à Ancona en 1833 ("Maramaldo nuovi doc.", p. 26).

27. Il y en avait particulièrement dans la Salle des aigles et dans la Salle des géants comme en témoignent les ventes d'inventaire des biens de Gonzaga [Luzio (1913), p. 244].
28. Chastel (1984), 202.
29. Hauser (1965), p. 82.
30. Verheyen (1977), p. 41.
31. "Le trésor que nous a transmis l'Antiquité ... marques visibles que Dieu a déposé sur la surface de la terre." [Foucault (1966), p. 48]
32. De 1499. C'est l'histoire d'un jeune homme qui se réveille près d'un palais en ruines. Il part à la recherche de son amour et passe par plusieurs épreuves. L'iconographie du Palazzo Te comporte effectivement beaucoup de similitudes aussi bien narratives que descriptives avec l'ouvrage de Colonna.
33. De Horapollon Nilivac. En 1419, il apparaît entre les mains de Cristoforo de' Buondelmonti qui prétend qu'il date du 2e ou 4e siècle avant Jésus-Christ.
34. Fasola (1960), pp. 68-69.
35. Voir "La nature comme principe de mouvement et de repos", dans Vedrine (1967), pp. 133-136.
36. Vedrine (1967), p. 198.
37. Kristeller (1964), p. 42.
38. Panofsky en dresse le bilan dans son Essai d'iconologie (1967), p. 206, que nous résumons ici:
  1. L'Intellect Cosmique comme Dieu est incorruptible, immuable et multiple.
  2. L'Ame Cosmique est incorruptible, mais non plus immuable, et est identifiée à l'univers céleste.
  3. Le Règne de la Nature est terrestre et corruptible car elle est composée de forme et de matière et ne se meut pas.
  4. Le Règne de la Matière enfin est sans forme et sans vie.

La divine influence descend à travers les éléments et crée un courant ininterrompu d'énergie . Il n'existe pas de beauté parfaite sur terre et tout être humain, animal ou végétal, est influencé par un ou plusieurs corps célestes. La matière est résistance passive. Le règne de la Nature est le théâtre de luttes des éléments périssables et combattifs du monde sublunaire.

L'homme est composé du corps et de l'âme, qui elle est composée de cinq facultés entre l'anima prima et l'anima seconda.

1. L'anima seconda, en contact avec le corps, est déterminée par le destin (reproduction, nutrition, croissance, perception externe, par les cinq sens et perception interne par l'imagination).
  2. L'anima prima comprend: - la raison: discursive et réflexive (expériences, désirs, besoins corporels et libres choix nécessitant la lutte) doit éclairer l'intellect; - l'intellect: intuitif et créateur (incapacité de concevoir l'éternité et l'infini) doit abaisser ses regards à l'agitation des sphères plus basses. Le mouvement est créé par l'amour. L'intellect affranchi, on peut accéder à la vérité et la beauté éternelle par la vie active (Jupiter), et la vie contemplative (Saturne).
39. Kristeller, (1964), p. 43.
  40. Apulée (1956, 1950, 1984 et 1963).
  41. Séparer le grain de l'ivraie; ramasser la laine; chercher l'eau chez Hadès et prendre la beauté de Perséphone pour la donner à Vénus.
  42. Hartt (1958), p. 136.
  43. Hartt (1958), p. 136.
  44. Kristeller (1964), p. 47.
  45. Philosophie arabe du Moyen-Âge.
  46. Ernst Cassirer (1927), p. 165.
  47. Goldberg (1976), p. 155.
  48. Etienne Gilson (1983), p. 165.
  49. Etienne Gilson (1983), p. 192.
  50. Sur cette question voir également O. Kristeller (1979), pp. 181-196.
  51. MacAllister Johnson (1969), p. 321.
  52. MacAllister Johnson (1969), p. 13.
  53. Le char d'Apollon, la chute d'Icare ou de Phaeton, Polyphemus (ici vomissant le mal), etc.
  54. MacAllister Johnson (1969), p. 9.
  55. MacAllister Johnson (1969), p. 14.
  56. MacAllister Johnson (1969), p. 14.

**CHAPITRE IV**

**ANALYSE ICONOGRAPHIQUE**

Après avoir établi les thèmes sous-jacents de l'iconographie, à savoir une "renaissance" formelle et philosophique d'un idéal antique, nous abordons dans ce chapitre une analyse iconographique des associations du Marquis à certains personnages mythologiques, bibliques ou historiques selon un schéma temporel et un schéma opposant fiction et réalité. Alors que Gonzaga, pour mettre en valeur son personnage, superpose l'Histoire à son présent et la mythologie à sa réalité, Romano, lui, inverse cette dichotomie pour associer le passé à la réalité et le présent à la fiction. Nous analyserons leurs procédés en un parcours iconographique de l'aile Est du palais pour tâcher de déterminer le rôle que joue la Salle des géants pour chacun des deux hommes.

#### 4.1 ROLE DE QUELQUES PERSONNAGES DANS UN PARCOURS SEQUENTIEL

Nous avons établi dans la partie précédente la présence dans l'iconographie de Gonzaga d'un mouvement séquentiel. Dans chacune des salles un ou deux personnages dont le rôle consiste à engendrer ce mouvement/changement occupent une position centrale, soit au-dessus de la cheminée, soit au centre du plafond. Chutes, descentes aux enfers puis apothéoses: par le mouvement et le changement qu'ils enclenchent, ces personnages jouent un rôle de catalyseur indispensable à la régénérescence humaine. On les retrouve généralement par paires, jumelant des caractéristiques de gloire et de sacrifice. Ils sont soit comme Hercule ou David dotés d'une force ou d'une intelligence surhumaine et accomplissent des actions héroïques et salvatrices qui débarrassent l'univers d'un intrus ou d'un monstre; soit ils sont comme Vulcain, Phaeton ou les Géants, victimes de

la colère de Dieu qui les précipite et les fracasse du haut de l'Olympe. Les caractéristiques de ces deux personnages-type peuvent quelquefois être confondues (comme dans le cas de Psyché ou d'Hercule qui, bien qu'héroïques, passent par les enfers avant d'accéder à l'immortalité) parce qu'ils se rapportent toujours à un seul individu: le Marquis de Mantoue. Federico Gonzaga, au service d'un Charles Quint-Jupiter s'identifierait à un double personnage: l'aspect de glorification lui permettrait de flatter son égo et celui de sacrifice de justifier sa position lors du Sac de Rome.

A - En suivant le parcours des salles de l'aile Est, du Nord au Sud, nous suivrons l'ordre chronologique de décoration [Figure 56]. Dans cet ordre, le premier personnage "sacrifié" est Vulcain (que Jupiter a estropié en le jetant du haut de l'Olympe) dans la Salle des chevaux [Figure 12]. Il occupe une position centrale sur un socle véritable qui est le dessus de la cheminée. Ce procédé, qui accentue sa présence physique dans la pièce, attire l'attention sur le passage qu'il semble effectuer entre fiction et réalité. En effet, la cheminée peut être vue comme un rappel du rôle que joue Vulcain forgeant la foudre de Jupiter; elle souligne également une superposition entre la fiction de cette mythologie et la réalité du rôle que joue Gonzaga complice de Charles Quint. Dans la Salle des géants, un Titan brûle au-dessus de la cheminée qui est en même temps une représentation de l'Etna [Figures 37 et 39]. Dans les deux salles, le feu sert de passage entre réalité et fiction. Le feu sert aussi de lien thématique entre deux phases séquentielles se

déroulant entre la première et la dernière salle. C'est par le feu forgé par Vulcain que Jupiter punit les Géants qui se fracassent sur la terre pour la régénérer [Figure 49]. Dans l'iconographie de Gonzaga, comme dans les doctrines néoplatoniciennes, c'est par les quatre éléments que s'effectue le mouvement qui va provoquer le changement d'un état à l'autre. C'est aussi dans le feu que meurent Hercule et Phaeton. Le premier s'y jette à cause de la souffrance du poison de Nessus<sup>1</sup>, et le second provoque un incendie que Jupiter éteint en le précipitant dans le Pô<sup>2</sup>. C'est Jupiter qui "dispose du pouvoir sur les éléments ... Souverain de l'ordre cosmique ... il commande à la pluie, aux vents, au tonnerre et à la foudre ..." <sup>3</sup> Dans la Salle de Psyché, celle-ci, qui représente l'âme humaine, passe par un processus expiatoire où elle est ballotée d'un élément à l'autre. Dans cette salle, l'eau entoure la matière qu'est le labyrinthe de l'Isola del Te d'où surgira le Mont Olympe de la Salle des géants<sup>4</sup>. Sur le mur Ouest de la Salle de Psyché, les personnages en arrière plan baignent dans l'élément aquatique [Figure 17] et un Dieu fluvial est représenté sur le mur Nord. Pour que la matière, terre formée par le corps des Géants, surgisse de l'eau, il faut que s'activent les deux autres éléments: Jupiter, aidé des vents qui soufflent aux quatre coins de la salle provoque, par sa foudre, le cataclysme qui purifiera l'univers.

En suivant toujours du Nord au Sud de l'aile Est l'ordre chronologique de décoration, on trouve dans la Salle des aigles Phaeton, le second personnage sacrifié [Figure 22]. Comme Vulcain et les Géants, il est précipité du haut de l'Olympe par Jupiter en colère et entraîne par

sa chute la régénérescence de l'humanité. Pour Verheyen<sup>5</sup>, ce thème mythologique se réfère à l'histoire contemporaine de Mantoue, lieu de régénération après la destruction du monde par Phaeton. Verheyen s'inspire des Métamorphoses d'Ovide<sup>6</sup> et de l'Eneide de Virgile<sup>7</sup> qu'il relie aux écrits contemporains d'Equicola<sup>8</sup> pour proposer une identification de Federico à Phaeton et de Charles Quint à Jupiter "who restored the beauty of Arcadia" par l'entremise de Phaeton "(who) brought peace as the result of war and allowed the world to rejuvenate"<sup>9</sup>.

Les derniers personnages sacrifiés se trouvent en fin de parcours. La légende veut qu'ils soient les vaincus dans la bataille que se livrent les Géants et les Dieux. Les deux groupes s'affrontent ici du regard en adversaires de même force et Romano accorde même plus de place aux Géants alors que les Dieux semblent lointains, inaccessibles et impuissants dans leur voûte. Quelques Géants morts paraissent étrangement grands en premier plan. De la légende d'Ovide (régénérescence de la terre par le corps des Géants), Romano garde dans l'ambiguïté le choix du moment représenté (mort ou renaissance?). Il joue également à accentuer l'aspect de fiction de la victoire des Dieux.

Nous reviendrons à une analyse iconographique plus détaillée de cette salle, mais nous aimerions cependant clarifier auparavant le rôle que jouent les Géants divisés en différentes familles. Ce sont les Géants que Jupiter délivre pour l'aider à se débarrasser des Titans qui "étaient les maîtres du monde avant l'avènement des Dieux de l'Olympe"<sup>10</sup>. Il y a donc deux catégories de Géants au Palazzo Te: les complices de Jupiter,

comme Hercule; et les sacrifiés, comme les Titans et Polyphémus. Gonzaga serait représenté dans une synthèse des deux (Hercule/Polyphémus) pour signifier que jadis sacrifié, il a maintenant droit à la gloire.

A ces personnages mythologiques dont le destin permet au monde de se régénérer font pendant des personnages historiques dans les salles de César et d'Atilius Régulus (Grotta) décorées après la première visite de Charles Quint. Sous le motto de la fidès et des quatre vertus cardinales (Charité, Justice, Innocence et Force) que s'approprie Gonzaga, les scènes se font plus violentes, et les sacrifices plus aigus, surtout dans la Grotta (où tous les invités n'avaient pas accès). Si dans la Salle de César, Scipion et César remettent gentiment leurs atouts aux ennemis<sup>11</sup> [Figures 36 et 64], dans la Grotta, Régulus, Cincinnatus et Seleucus se font respectivement enclouer, brûler et éborgner [Figures 52, 53 et 67]. Peut-être ce déploiement de violence est-il dû au fait qu'à la date où furent décorées ces salles (entre 1532 et 1535), c'est-à-dire après les deux visites de Charles Quint, Federico considérait que l'alliance avec l'ennemi, pas assez fructueuse à son goût, lui avait coûté trop de sacrifices. Il s'était mis à dos la plupart des Etats italiens et avait renoncé à ses amours adultères avec Isabella Boschetto, qu'il aimait probablement encore, pour épouser Margherita Paleologa qui ne lui avait pas encore apporté la dot espérée du Monferrato [Appendice IV].

B - Les autres personnages mythologiques auxquels pourrait s'identifier Gonzaga sont héroïques et ont droit à un destin plus heureux. Hercule et

David ont eu tous deux l'honneur d'avoir débarrassé la terre de monstres ou de Géants indésirables (Antée et Goliath). Polyphémus a également aidé les Dieux à se débarrasser des Titans. Son destin plus malheureux que glorieux est cependant jumelé ici à celui d'Hercule, Géant comme lui. Leur tandem semble particulièrement faire référence au Marquis.

Nous avons mentionné le rôle central que joue Vulcain dans la Salle des chevaux. Hercule, qui serait son pendant glorieux, y est également représenté. Tous deux sont les fils de Jupiter qu'ils ont aidé à se débarrasser des Géants<sup>12</sup>. On les retrouve au plafond de la Salle des géants [Figure 50], Hercule montrant le cataclysme à Vulcain. Dans la Salle des chevaux, les bas-reliefs d'Hercule, peints en trompe-l'oeil, comme la statue de Vulcain sont des représentations au second degré, c'est-à-dire de fausses statues et de faux bas-reliefs [Figures 12, 14 et 58]. Dans cette salle, l'espace peint est organisé selon une série de plans suggérant une superposition de niveaux de lecture s'échelonnant entre l'espace réel du spectateur au coeur de la pièce et la trouée de la perspective illusionniste<sup>13</sup>. Les différents plans comprennent les représentations suivantes:

1. Les chevaux, en premier plan, représentent le thème initial du palais. Ils semblent faire partie de l'espace réel du spectateur et chevauchent des pilastres peints leur servant de repoussoir. Leurs ombres, projetées sur des rebords considérés comme récessifs, contribuent à accentuer leur présence dans la salle.
2. Dans des niches (peintes), des statues représentent: Vulcain debout sur la cheminée; et debout sur des socles peints: Vénus

et Mars à l'Ouest et Jupiter et Junon à l'Est. Contrairement aux Dieux qui sont peints en pied dans des niches entières, les empereurs<sup>14</sup>, simples mortels, sont en buste. Les bas-reliefs, qui représentent quelques-uns des travaux d'Hercule, sont, comme les statues, peints en trompe-l'oeil.

3. Les paysages, enfin, sont placés en arrière plan, en perspective lointaine.

Telle du moins serait la commande du Marquis se faisant bâtir un palais à partir des écuries de son père. La Salle des chevaux peut être considérée comme le point de départ d'un parcours iconographique<sup>15</sup> où les chevaux représentent l'acquis qui sert de tremplin à l'accomplissement du programme politique du Marquis. Derrière les chevaux, par une superposition passé-présent, sont cachées ses ambitions futures représentées par le jumelage d'Hercule et Vulcain (gloire et sacrifice) auxquels les paysages serviraient simplement de décor.

Si Gonzaga conçoit son programme iconographique comme une séquence allant de la Salle des chevaux au cataclysme de la Salle des géants, il suffit à Romano de contredire le Marquis dans ces deux salles, soit en jouant sur les moments de représentation (avant-après), soit en truquant les niveaux de lecture (fiction/réalité). Dans la Salle des chevaux, il établit un ordre formel dans lequel les premier et dernier plans (les chevaux et les paysages) sont réels par rapport aux plans intermédiaires (bas-reliefs et statue d'Hercule et de Vulcain). Les deux personnages auxquels s'identifie le Marquis deviennent fictifs, puisqu'ils ne sont

que des représentations au second degré. Statue et bas-reliefs sont peinture et Vulcain et Hercule fictifs par rapport aux chevaux et aux paysages réels. (Ici peut être rejointe, dans un sens, l'opposition signalée par Gombrich Nature/artifice<sup>16</sup>.) Les dualités passé/présent et fiction/réalité sont inversées par Romano pour former une dichotomie contraire. Le passé devient réel par rapport aux ambitions-fiction du Marquis [Schéma 8].

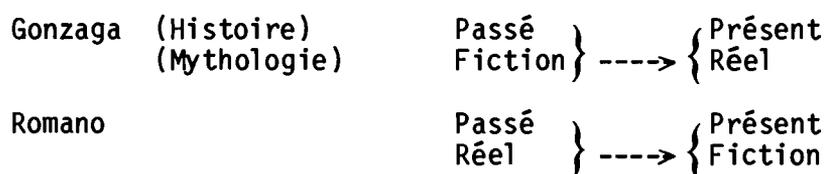


Schéma 8

Hercule, notre premier personnage glorieux, accomplit dans la Salle des chevaux six de ses travaux où les combats corps-à-corps semblent avoir été privilégiés<sup>17</sup>, à l'exception d'Hercule et Nessus le centaure la première image à laquelle on fait face en entrant dans la pièce. Un lien thématique pourrait être fait entre cette représentation d'Hercule à l'Ouest et la dernière au Sud<sup>18</sup>, soit celle d'Hercule et Cerbère [Figure 12]. Dans la première se trouve Nessus, mi-homme, mi-animal, par le sang duquel est empoisonné Hercule, mi-homme, mi-Dieu. La dernière représentation d'Hercule avec Cerbère a aussi pour thème la mort mais régénératrice cette fois, puisque la descente aux enfers sera suivie de l'immortalisation d'Hercule. On pourrait cependant, en regardant les fresques dans le sens contraire plus souvent utilisé au palais (de droite

à gauche), inverser le processus et terminer le cycle d'Hercule par les enfers, c'est-à-dire non pas par la régénérescence mais par la mort.

Après Hercule dans la Salle des chevaux, le second personnage glorieux que l'on rencontre sur notre parcours est Polyphémus qui trône au-dessus de la cheminée dans la Salle de Psyché [Figures 15, 19 et 59]. Il occupe donc la même place que Vulcain qu'il semble relayer pour diriger l'attention du spectateur vers les salles Sud de l'aile Est. Lorsque l'on est debout en face de Vulcain, on peut en effet le voir encadré par la porte séparant la Salle des chevaux de celle de Psyché [Schéma 9]. Le

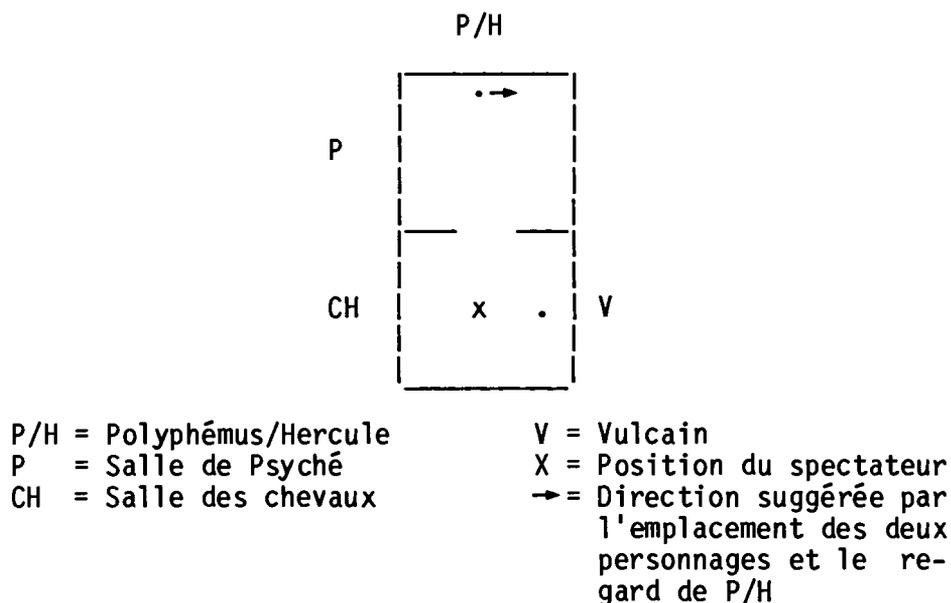


Schéma 9

personnage massif, qui tient de la main droite la flûte de pan, attribut de Polyphémus, tient de la main gauche une massue, attribut d'Hercule. La tête résolument tournée vers le côté, il arbore ses doubles attributs dans un équilibre parfait de vita activa michelangelesque<sup>19</sup> [Figure 20], accentué par les angles optus ou droits du pli de ses mem-

bres diamétralement opposés [Schéma 10]. Cette représentation très néo-platonicienne d'un Polyphémus victime, cachant un Hercule dont la vie active mène à la gloire et l'immortalité, semble par cette superposition particulièrement pointer le Marquis de Mantoue dont le nom apparaît juste au-dessus. Le personnage qui a deux sourcils et un seul oeil au milieu du front est, comme l'a remarqué Daniel Arasse<sup>20</sup>, placé de manière à ce

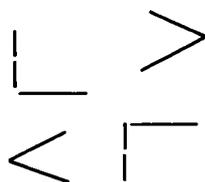


Schéma 10

que l'on puisse voir les deux personnages à la fois. De plus, ce Géant (qui ressemble à un ignudo de l'Ivresse de Noé de Michelange (1508-1512) de la Chapelle Sixtine) a servi de modèle à Annibale Carracci en 1596<sup>21</sup> pour sa représentation d'Hercule à la croisée des chemins [Figure 21]. Alors que l'Hercule de Carracci n'a pas encore arrêté son choix entre Vice et Vertu, celui de Romano regarde résolument vers le Sud<sup>22</sup>. Le fait que Carracci ait utilisé ce modèle confirme l'hypothèse de MacAllister Johnson pour qui la sirène au centre de la composition de l'Allégorie du Detroit Institute joue le rôle d'Hercule à la croisée des chemins (selon lui, Romano ne prend pas position en faveur de l'un ou l'autre pôle, p. 84) et confirme, par conséquent, notre hypothèse voulant que l'Allégorie ait été conçue par Romano comme une synthèse de l'iconographie du Palazzo Te.

L'idée d'un retour à l'Age d'or (c'est-à-dire à la régénérescence) n'est pas étrangère à la Renaissance. Nancy Rash-Fabbri décrit une série de médailles commandées par Jules II où on le voit accompagné d'une allégorie de la Justice inaugurant l'Age d'or. "Julius presents himself as the restorer of justice ... and he shows his pontificate as a new Golden Age"<sup>23</sup>. Gonzaga utilise au Palazzo Te un procédé similaire. Selon Nancy Rash-Fabbri<sup>24</sup>, Vulcain est un symbole de l'Age de Fer. Polyphème/Hercule délaisse le passé pour opter pour l'Age d'or qui suivra, celui régénéré et purifié par la foudre de Jupiter (forgée par Vulcain). Ce choix correspondrait à celui que fait Gonzaga-Hercule entre la politique de son père, qui fut un échec lamentable à cause de son alliance avec les Français, et sa propre politique de soutien à Charles Quint-Jupiter<sup>25</sup>. Le fait que la salamandre, impresa de François 1er, qui se trouve dans les premières salles, soit remplacée par l'aigle de Charles Quint<sup>26</sup> renforce cette hypothèse [Tableau VI].

Selon la théorie de Forster et Tuttle et de Verheyen, l'iconographie du palais change en cours de route à mesure que Gonzaga s'engage envers l'Empereur. Nous aurions plutôt tendance à croire que le but de l'iconographie est précisément d'illustrer ce changement. Telle l'utilisation typologique de l'Ancien Testament pour légitimer le Nouveau, l'histoire du Marquis Francesco Gonzaga marque le point de départ de la nouvelle dynastie des ducs. Ca n'est peut-être pas une coïncidence si l'histoire de celui qui transformera le marquisat gonzaguien en duché commence comme celle du Christ dans une étable. L'allégorie de la Loggia della Grotta pourrait être interprétée dans cet esprit. Plutôt que de se rapporter à

une vie humaine comme le suggère Hartt<sup>27</sup>, l'Allégorie pourrait se référer aux différentes étapes de la vie de Jupiter. On pourrait relier les scènes de moisson à la terre, Cybèle, mère de Jupiter. La "faute rachetée avec un manteau et de l'argent"<sup>28</sup> pourrait représenter l'histoire de Jupiter achetant à son frère Titan le droit de régner à sa place. Suivraient la bataille que livre Jupiter aux Titans et l'ascension de l'âme entre Vice et Vertu [Figures 54, 55 et 66]. L'histoire de Jupiter et des Titans, qui trouve son dénouement dans la Salle des géants, rappelle une fois de plus la situation de Federico par rapport à son père: Saturne, qui avait détrôné son père Uranus et obtenu de son frère Titan de régner à sa place à condition de faire périr sa progéniture, est à son tour détrôné par son propre fils Jupiter que Rhea avait arraché aux griffes de la mort. La dynastie saturnienne avait donc repris le pouvoir au profit de celle des Titans. (D'autre part, on sait que Saturne symbolise la vie contemplative, alors que Jupiter est associé à la vie active.) Une fois Saturne détrôné, les trois frères, Jupiter, Neptune et Pluton, se partagent le monde - c'est le thème que l'on retrouve à la Salle des aigles - avant que soit livrée la bataille contre les Titans<sup>29</sup> dans la Salle des géants. Nous en concluons donc que l'iconographie vise Gonzaga à partir de Polyphème/Hercule faisant son choix dans la Salle de Psyché [Figure 19] (après la Salle des chevaux qui symboliserait la dynastie de son père). La Salle des vents [Figure 60] qu'il regarde représente son destin, et celle des aigles [Figures 23 et 61] (sa chambre à coucher) le début de sa carrière politique ou de sa "vie active". La Loggia de David [Figure 62] vanterait ses prouesses et sa

victoire sur l'ennemi français, celle des stucs [Figure 63] représenterait son alliance avec Charles Quint et la marche sur Rome. La Salle de César [Figure 64] justifierait ses trahisons par les exploits héroïques et les sacrifices des grands hommes et enfin la Salle des géants symboliserait l'aboutissement et l'attaque finale contre Rome [Figure 65].

Les recoupements que l'on peut faire entre l'histoire de Jupiter et le rôle politique que joue Federico suggère de la part de ce dernier une identification secrète au Dieu de l'Olympe au profit de Charles Quint [Figure 49]. Davari (1831) mentionne clairement l'hypocrisie des salamalecs de Gonzaga envers l'Empereur au cours des années 1530 [Appendice IV]. Si les Géants représentent les concurrents de Gonzaga comme "les princes italiens" ou "les colosses impies de Rome" tel que suggéré par Forster et Tuttle ou Arasse [p. 114], Gonzaga étant lui aussi un prince italien, on devrait pouvoir le retrouver sous les traits d'un Géant. Vêtus de costumes à bandelettes, les Géants correspondent à une description que fait Félibien<sup>30</sup> de l'armée romaine telle qu'elle est représentée par les peintres de l'époque. Dans une gravure de l'époque<sup>31</sup>, on retrouve Vulcain dans le même costume [Figure 13], ce qui confirme l'association des Géants à une ancienne dynastie, comme Vulcain est associé à l'Age de fer. D'autre part, un des Géants du mur Nord porte sur la tête un casque romain [Figure 51]. La Salle des géants pourrait donc représenter le Sac de Rome sans que le nombre de massacres n'eût embarrassé ou empêché le Marquis de louer sa victoire. S'il est aussi un Géant, Gonzaga a pu se faire représenter par Typhon qui,

regénéré par le feu serait le pendant sacrifié du glorieux Jupiter<sup>32</sup> [Figures 37 et 39]. Non loin de lui se trouve un petit singe dont la présence auprès d'une forme humaine symboliserait "le voyage de l'âme entre la mort et la réincarnation"<sup>33</sup>. Hercule, au plafond [Figure 50], pourrait également représenter le Marquis, du moins à un premier niveau, pour camoufler son identification à Jupiter.

La Grotta, le lieu le plus secret du palais, finalise, poussé à son zénith, le jumelage gonzaguien entre gloire et sacrifice. Dans la Loggia [Figure 54], l'apothéose finale de Jupiter fait pendant aux violents sacrifices de la Salle d'Atilius Régulus.

Revenons à la politique de Federico qui se démarque des choix de son père. Il s'allie à Charles Quint, et François 1er est son principal ennemi. Il fait peindre par Tintoretto ses victoires à Pavie contre les Français [Figures 4, 5 et 6]. Il y a sur le mur Est, au-dessus d'une fenêtre de la Salle des vents (la Salle du destin), une fresque en forme de lunette, alors que toutes les autres sont en médaillons [Figures 24, 25, 27, 28 et 60]. Placée à côté d'un médaillon où est peint en avant-plan l'impresa gonzaguesque du Mont Olympe, l'image de la lunette a pour titre La prison. Son format différent peut suggérer un autre niveau de signification: il rappelle La délivrance de St Pierre de Raphaël (Vatican) [Figure 26]. Selon Hartt, la symbolique que suggère la fresque de Raphaël en forme de lunette est celle de la délivrance du joug français en 1512: "under the guise of this miracle, the deliverance of the papacy from the french invader is represented"<sup>34</sup>. Il se peut que

Romano reprenne cette citation concernant Jules II, pour son commanditaire que Saint Pierre délivrerait de la prison française (où il était tenu captif pendant trois ans). Gonzaga aurait voulu montrer dans la Salle des vents le cours de son destin, par la juxtaposition du Mont Olympe et de la prison dont le délivrerait Charles Quint. Il est également probable que la lunette soit due à une initiative de Romano seul. Il aurait voulu marquer, par un format différent, son propre destin vis-à-vis de celui de son commanditaire. On y lirait, à un premier niveau, que Gonzaga, son Saint Pierre, l'a délivré de la prison à Rome, et à un second niveau, que cette image représente la seule alternative pire que la situation dans laquelle il se trouve à Mantoue. L'image pourrait également satisfaire chacun d'eux. Romano a pu concevoir une double iconographie conciliable à leurs deux cas. Le Marquis, très imbu de lui-même, n'y aura même pas songé.

David, le troisième personnage héroïque et glorieux, et le seul qui soit biblique, est dans la Loggia. Son pendant "sacrifié", Uriah<sup>35</sup>, est représenté ici en chute [Figure 29]. David, le "sauveur de son peuple", s'apprête à tuer le géant Goliath (François 1er?) au-dessus de l'entrée des salles Nord (de Phaeton, des vents, de Psyché et des chevaux). On le retrouve, son labeur accompli, en face, au-dessus de l'entrée menant aux autres salles (des stucs, de César et des géants) construites durant la seconde phase. La tête de Goliath gît à ses côtés; il joue de la harpe [Figures 30 et 31]. (Il a comme Polyphémus un instrument de guerre et un de musique.) L'histoire de David, "avant et après avoir tué Goliath" illustre une fois de plus l'iconographie séquentielle du Marquis. Selon

Verheyen, Gonzaga, qui serait le David de François 1er, "had commissioned from Caradosso (en 1522) a medal showing the defeat of Goliath to indicate that he had ruined the king of France"<sup>36</sup>. Il en conclut que les scènes de David seraient une célébration de sa victoire sur François 1er à Pavie, ce qui confirme l'hypothèse d'une iconographie séquentielle illustrant le changement des stratégies des Gonzaga, qui d'une génération et l'autre se retournent contre les Français et s'allient aux Espagnols.

A partir de la Loggia, Romano double les passages de ces deux trajets temporels par de fausses portes pour brouiller les parcours [Schéma 11 + Figures 32 et 33].



Schéma 11

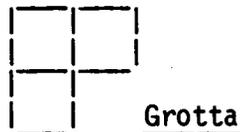
Dans la Salle de César, les Empereurs sont tous des hommes de gloire même si quelques-uns font de petits sacrifices (qui ne font d'ailleurs que mettre leurs vertus en valeur). Scipion, César, Alexandre et Auguste peuvent tous représenter le Marquis [Figure 64].

Dans la Salle des stucs, le thème n'est pas caché sous le couvert de la mythologie ou de la bible et l'allégorie est remplacée par une représentation directe (de l'avancée?) des troupes impériales de Charles Quint<sup>37</sup>. La procession (bas-reliefs inspirés de la colonne trajane) s'étend sur deux étages. Elle franchit un petit pont pour arriver à une "single arched gate"<sup>38</sup>, qui pourrait être celle de la ville de Rome que les troupes impériales saccagèrent en 1527 [Figures 34, 35 et 63].

#### 4.2 LA SALLE DES GEANTS

Si les deux parties Nord et Sud de l'aile Est du palais représentent bien deux phases successives symbolisant un épisode séquentiel de la vie politique de Gonzaga cherchant à transformer son héritage de marquisat en duché, la Salle des géants qui se trouve au bout du parcours devrait logiquement représenter l'aboutissement de ce programme iconographique. Située au bout de la partie Sud de l'aile Est, elle fait partie des salles ayant été décorées durant la seconde phase, entre 1530 et 1535, c'est-à-dire après la première visite de Charles Quint<sup>39</sup> [Schéma 12]. Si pour Gonzaga la Salle des géants représente les fruits de son

2ème phase



1ère phase

2ième phase

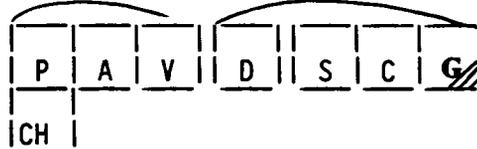


Schéma 12

alliance avec l'Empereur, on peut lui attribuer le choix du thème (formation de la terre par le corps des Géants) ainsi que son association au modèle vitruvien de la relation parfaitement harmonieuse entre microcosme et macrocosme. Dans cette salle, l'architecture, comme la peinture, contribuent à constituer une unité microcosmique identique à

l'unité macrocosmique qui régit l'univers. La salle elle-même est construite sur le modèle vitruvien du cercle inscrit dans un carré [Schéma 13] avec un motif de cyclone pour les dalles<sup>40</sup> [Figure 38], et au plafond, l'utilisation de la formule encore neuve à cette époque des peintures de la voûte vue di sotto in su. Les parois internes de cet univers en modèle réduit sont entièrement couvertes de fresques, y compris la porte [Figure 41] et l'iconographie s'accorde parfaitement aux moyens formels utilisés.

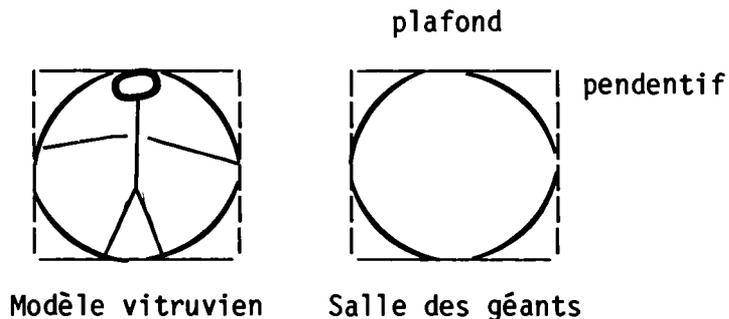


Schéma 13

Les Dieux occupent la voûte céleste du plafond et les Géants sont victimes de l'effervescence qui anime les quatre éléments: la foudre de Jupiter en rejoint quelques-uns sur le mur Sud [Figure 47] alors qu'au mur Est Typhon crache le feu de l'Etna<sup>41</sup> [Figures 37 et 39]. Les quatre vents, postés aux quatre pendentifs, contribuent au cataclysme [Figures 40 et 41]; dans la rivière, les corps des Géants en mutation se mêlent à la terre [Figures 47 et 48].

Un appel au sens ajoute au mouvement cosmique du thème utilisé, et l'écho dans la salle se rapporte peut-être à une version du mythe où les

Géants sont "mis en déroute par des bruits qui leur sont inconnus: les braiements des ânes montés par Vulcain et les Satyres, ou le son étrange de conque de Triton"<sup>42</sup>.

"La Salle des géants n'a ni début ni fin", dit Vasari<sup>43</sup>. Il décrit la salle comme un lieu effrayant au centre duquel le spectateur se retrouve piégé. Pourtant, malgré le mouvement qui régit les éléments, la représentation reste singulièrement figée par le recul que se donne Romano. Il ne trompe pas son spectateur qui, malgré sa position au centre du cataclysme, n'est pas menacé par l'écroulement. Les décalages que laisse Giulio entre ses premiers et troisièmes plans<sup>44</sup>, entre d'énormes Géants et une lointaine perspective de décor, bloquent la peinture sur les parois de la pièce. Giulio déconnecte les rapports de référence du spectateur à l'image; il décentralise, déstabilise et déconstruit l'unité des éléments en utilisant plusieurs échelles incompatibles et arrive ainsi à détruire l'unité du thème et à figer la peinture en fiction [Figures 45 et 46]. Par le décalage de l'ironie (les Géants sont-ils effrayants ou comiques?), Giulio omet de prendre position par rapport au sujet qu'il traite. Il souligne l'aspect fictif de cet univers de peinture qui, contrairement au principe d'Alberti, s'étend partout, sauf dans la fenêtre où à présent c'est la réalité qui est encadrée<sup>45</sup> [Figure 37].

L'univers unifié de la commande du Marquis est ramené par Romano au paradoxe par l'intercalation de différents plans, le spectateur est balloté entre deux niveaux de lecture interchangeables mais jamais

compatibles. De plus, la régularité des dérapages entre ces plans ne permet pas au spectateur de s'impliquer totalement dans l'image [Figures 43 et 44 pour la différence avec un emprunt probable à Michelange]. L'ambiguïté formelle de Romano brouille l'iconographie. Assistons-nous à la destruction du monde ou à ses origines? Le passage se fait-il de la vie à la mort, ou vice-versa? Voilà ce que dit Ovide dans Les métamorphoses:

" ... et pour que l'ether, pourtant presque inaccessible, n'offrît pas plus de sécurité que la terre, les Géants, dit-on, prétendirent à la conquête du royaume céleste, entassant montagnes sur montagnes, jusqu'à la hauteur des astres. Alors, le maître tout puissant, lançant la foudre, fracassa l'Olympe et renversa Pelion du sommet d'Ossa qui lui servait de piedestal. Et comme ces corps monstrueux gisaient écrasés sous la masse entassée par leurs propres mains, la terre, baignée dans les flots du sang de ses fils, en fut imprégnée, dit-on, et insuffla la vie à ce sang encore chaud; et pour qu'il restât quelque trace de ceux dont elle avait fait souche, elle donna à ces êtres face humaine. Mais cette lignée, elle aussi, se montra pleine de mépris pour les dieux, passionnée de cruauté et de meurtre; nul n'aurait pu ignorer qu'elle était née dans le sang."<sup>46</sup>

Alors que le Marquis se base sur le principe de régénérescence, la mort des uns pour la renaissance des autres, Romano projette la séquentialité de ce principe à une intemporalité où vie et mort s'engendrent mutuellement. Le fait de ne pas préciser le moment dépeint annule le sens temporel du mouvement pour le fixer dans un équilibre immuable ou éternellement continu. Le jeu de Romano sur l'espace et sur le temps annule le mouvement et sépare le spectateur de la peinture qu'il dote d'un équilibre propre. Les plans qui se chevauchent tressent une trame aux éléments qui s'imbriquent et se soutiennent comme dans un puzzle<sup>47</sup>.

On sait que Giulio n'a presque pas touché à un pinceau sauf dans la Salle de Psyché, mais Hartt et Verheyen soutiennent qu'il était un maître intransigeant, exigeant que ses directives fussent suivies à la lettre. Le modello d'un des Géants [Figures 41 et 42], très proche de son exécution en couleurs, confirme cette hypothèse. Nous pouvons donc présumer que ce n'est point par maladresse si membres humains, branches d'arbres et pavés semblent constitués de la même matière. Tous ces éléments coincés, entremêlés, s'équilibrent par leur densité comme par leur fonction. Une tête semble plus lourde que les deux pavés entre lesquels elle est imbriquée; des branches d'arbres semblent plus animées que les membres inertes émanant d'entre les pierres. Pavés de chair et muscles de bois, Giulio fige le transitoire et égalise les forces hiérarchiques pour les ramener au niveau du paradoxe. Il équilibre les symbioses d'éléments inversement proportionnels en accentuant la fragilité et la légèreté des figures gigantesques et en dotant de force et de poids celles plus menues. Un immense Géant semble léger et fragile à côté du petit temple résistant au cataclysme. Fragilité et solidité deviennent interchangeable à l'infini. Romano neutralise des forces opposées en représentant le thème du mouvement de manière très figée le basculant ainsi dans le domaine de la fiction.

#### 4.3 CONCLUSION

Jupiter qui jette la foudre sur les Géants dans la dernière salle représente à un premier niveau de lecture Charles Quint imposant son pouvoir sur l'Italie. L'Empereur considèrerait de bonne foi sa politique comme

légitime et les Italiens eux-mêmes le voyaient souvent comme le sauveur de leur patrie. Si les portes lui furent facilement ouvertes, c'est parce qu'il était perçu comme l'homme fort, le vainqueur à qui s'allier pour apporter un indispensable changement et dompter ce pays cahotique de plus en plus divisé. C'est sans doute pour ne pas ébranler ce point de vue optimiste que le Sac de Rome fut considéré comme une simple bavure et que bien peu d'ouvrages furent consacrés à un "incident" qui occasionna des milliers de morts [Appendices I et II]. C'est sans doute pour la même raison que fut camouflée l'iconographie qui avait fleuri le long de l'itinéraire de Charles Quint dans des villes qui pour l'Italie constituaient des points vulnérables. Dans un article sur les résidences italiennes de l'Empereur Charles Quint, William Eisler<sup>48</sup> note pour les trois villes de Gênes, Mantoue et Trente, par où est passé Charles Quint, la présence d'une iconographie pro-impériale, avec l'idée, donc, que le Te fût en partie aménagé pour l'Empereur.

"The external decorations, the internal division of space, and the iconography of the rooms clearly reflect a preoccupation with the creation of an appropriate environment for the imperial guest, representing in visual terms the obligation of fealty to the new overlord of north Italy."<sup>49</sup>

Pietro Aretino dans ses Lettere sull'arte<sup>50</sup> mentionne plusieurs représentations allégoriques de Charles Quint, médailles ou sculptures, faites par des artistes italiens.

"This political iconography attended the emperor throughout Italy it can be found in triumphal decorations in his honor at Bologna and Napoli and in Perino del Vaga's Frescoes in the Palazzo Doria at Genoa."<sup>51</sup>

Au Palazzo Doria, où avait séjourné l'Empereur en 1533, on retrouve le même thème de la destruction des Géants par Jupiter ainsi que de discrètes représentations allégoriques d'Andréa Doria et de Charles Quint à qui il s'était allié<sup>52</sup>.

Forster et Tuttle qualifient le Te de propriété symbolique de l'Empereur.

"We recognise his personification in Jove fulminating and crushing the Giants who stood for his adverseries, past, present and future; Italian princes, the Turk, heretic reformers."<sup>53</sup>

Daniel Arasse voit également les Géants comme des princes italiens et même romains lorsqu'il dit: "Zeus mettant à bas les Géants est sans doute une transposition de Charles Quint, venu châtier les colosses impies de Rome, selon l'optique du Gonzague d'alors."<sup>54</sup> (Cette phrase n'est malheureusement appuyée sur aucun argument, mais vu le peu d'intérêt que l'on porte généralement à la question, elle peut paraître explicite par rapport au silence habituel observé sur ce sujet.)

Belluzzi et Capezzali ou Tibaldi font partie des rares auteurs prêts à interpréter la Salle des géants sous un angle politique. Voici ce que dit Tibaldi:

"La mitologia dei giganti era un richiamo di cortigia infedeli. Non tentare la salita all'olimpo, era l'avvertimento. E l'olimpo era un'impresa di casa Gonzaga."<sup>55</sup>

Verheyen (1977), qui pourtant analyse tout le palais en fonction du commanditaire, à cette salle seule attribue des solutions uniquement

artistiques<sup>56</sup>. Hartt en fait autant<sup>57</sup>. Alors qu'il avait commencé à faire une analyse iconographique, il dévie tout à coup pour avancer l'interprétation contestable de la partie de jeu de paume à laquelle s'était livré Charles Quint lors de sa première visite en 1530. Il note pourtant que les échafaudages sont enlevés lors de la grande visite alors que les fresques ne sont pas terminées<sup>58</sup>. Il ajoute quand même:

"The thundering Jupiter should be understood as a symbol of the imperial power with which the Gonzaga house identifies its fortune." "The sala dei Giganti is not an isolated instance of this kind of desperate search of punishment around the time of the Sack of Rome."<sup>59</sup>

La plupart des auteurs admettent l'atout politique que représente le Palazzo Te pour le Marquis de Mantoue. Il est également clair que la famille Gonzaga est alliée à l'ennemi espagnol. Ferrante, le frère de Federico qui "trempe dans tous les trafics"<sup>60</sup>, dirigeait une faction de l'armée impériale qui avait saccagé Rome; quant à Isabella d'Este, la mère des deux hommes, elle s'était réfugiée durant les batailles chez les Colonna, les principaux ennemis du Pape, qui eux aussi avaient participé aux massacres [Appendice III]. Federico, quant à lui, s'était laissé acheter par l'Empereur plusieurs années avant le Sac, et ce probablement à cause de la position stratégique de Mantoue. Nous avons vu dans le Chapitre II que le Sac de Rome avait été planifié d'avance même si particulièrement sanglant (d'ailleurs, prévoit-on des invasions sans massacres?). Federico Gonzaga savait très bien à quoi s'en tenir. Ses choix étaient nets bien avant qu'il ne fasse rebâtir et décorer le Palazzo Te. Non seulement a-t-il tout fait pour profiter au maximum de sa situation<sup>61</sup>, mais encore chercha-t-il à exalter sa cruauté. Si le Palazzo

correspondait au départ à une commande impériale, il a très vite pris goût à y déployer des images auto-référentielles, en ornant des butins du Sac<sup>62</sup> son palais qu'il considérait comme une sorte d'Arche de Noé.

Si l'on admet que l'Empereur s'est servi du Marquis pour assurer son expansion territoriale en Italie, on ne peut omettre le fait que Federico Gonzaga, lui, aura tout fait pour faire fructifier cette alliance à son profit. Il fut d'ailleurs particulièrement prévoyant et calculateur pour ne jamais signaler explicitement la présence de l'Empereur dans l'iconographie du Te contrairement au commanditaire du Palazzo Doria. William Eisler donne une bonne raison à cela:

"Perhaps Federico feared a sudden reversal of Charles' political fortunes, which would transform an explicit apotheosis of the emperor into an embarrassing reminder of a past mistake."<sup>63</sup>

Ce n'est sans doute pas pour rien que la villa de l'Isola del Te fut nommée Il Palazzo dei lucidi inganni: le palais des lucides tromperies (et non "des brillantes illusions" tel que traduit par l'auteur de Vie italienne<sup>64</sup>.) "Il arrivait que l'artiste ne pût ou ne voulût traduire, sur le plan pictural, les inventions livresques et savantes de l'humaniste qui travaillait en faveur d'un mécène", dit Catherine Dumont<sup>65</sup>. Belluzzi et Capezzali ne croient pas si bien dire lorsqu'ils écrivent: "E un lucido inganno, di cui sono consapevoli sia il committente che il progettista"<sup>66</sup>. Les "lucides tromperies" sont cependant plurielles et différentes pour le commanditaire et pour l'artiste. Le fait que celles de Romano soient plus discrètes ne diminue pas forcément leur crédi-

bilité, car pour tromper son commanditaire érudit, il lui fallait jouer serré entre la flatterie et les paradoxes insérés subtilement dans l'iconographie.

**NOTES**

#### CHAPITRE IV

1. Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine (1962), p. 103.
2. Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine (1962), p. 255.
3. Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine (1962), p. 187.
4. Il est représenté symboliquement au plafond de la Salle des chevaux et de la Salle des géants.
5. (1977), p. 28.
6. (1966), pp. 63-70.
7. (1965).
8. Réédité en 1607.
9. Verheyen (1977), p. 125.
10. Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine (1962), p. 143 et p. 145.
11. Scipion restitue la femme qu'il a enlevée et César rend les lettres et brûle la carte qui lui aurait permis d'attaquer Pompey. Philippe de Macédoine fait partie du volet coeur de l'iconographie sur lequel nous ne nous sommes pas attardée.
12. Vulcain: "Les cyclopes, assistant le Dieu Hephaistos (Vulcain) dans le travail des métaux, ont forgé la foudre de Zeus." [Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine (1962), p. 96.] Hercule: "Les géants ne pouvaient mourir de la main d'un Dieu; aussi Zeus sachant que les Dieux ne pourraient les vaincre sans l'aide d'un héros mortel, s'unit à une mortelle et engendra un héros puissant et d'une force sans égale, Héraclès, ... Chaque géant fut achevé par les flèches d'Hercule." [Grant & Hazel (1973), pp. 181-182.] On en conclut donc qu'Hercule fut conçu dans ce but.
13. A ce sujet, voir l'excellent ouvrage de Sven Sandström (1963).
14. Au Nord et au Sud: Marc-Antoine, Hadrien, Cléopâtre, Antinous et un cinquième personnage non identifié.

15. Les quatre petites salles au Nord ont été décorées durant une phase antérieure.
16. On pourrait aussi relier les représentations au deuxième degré que sont les statues et les reliefs peints au Paragone, c'est-à-dire la dispute qui animait les artistes de l'époque à savoir lequel des trois arts majeurs pouvait par un phénomène artificiel reproduire le plus efficacement un objet naturel ou artistique.
17. Les autres travaux ayant pour thème: la biche au pied d'airain, le sanglier d'Erymanthe, les étables d'Augias, les oiseaux de Stymphale, les juments de Diomède, la ceinture d'Hyppolite, les boeufs de Geryon et le jardin des Hesperides.
18. Entre les deux, il y a au Nord, Hercule et l'hydre de Lerne et Hercule et Antée; à l'Est, Hercule et le lion de Némée; et au Sud, Le sanglier d'Erymanthe.
19. Comme la statue de Giulio Medeci à Florence, ou celle de Moïse et les Tables de la loi.
20. Arasse (1980), p. 20.
21. Art Index, volume 3, p. 138.
22. Du côté qui représente le Vice chez Carracci.
23. Nancy Rash-Fabbri (1979), p. 103.
24. Nancy Rash-Fabbri (1979), p. 103.
25. Francesco Gonzaga avait été soupçonné d'avoir encouragé l'invasion française dans le but d'affaiblir ses proches voisins Vénitiens. [Praz (1983), p. 66] Son alliance avec Charles VIII pendant les dernières années du Quattrocento lui fait perdre la protection vénitienne [Mazzoldi (1958), pp. 149-153]. Il participe en 1508 à la ligue de Cambrai contre les Français et les Vénitiens et se fait capturer par ses derniers. Il restera longtemps emprisonné sans qu'Isabella d'Este, sa femme, puisse le faire libérer. L'Empereur espagnol Maximilien obtient enfin qu'il soit échangé contre d'autres prisonniers, mais Federico qui a dix ans est réclamé en otage et passera quatre ans entre Rome et Paris [pour plus de détails, voir Cessi (1913), pp. 160-177]. Francesco avait bien tenté de diriger son fils sur la même voie que lui. Lorsqu'en 1517 le Roi français qui le détient en otage légalise son mariage avec la Paléologa, Gonzaga père fait savoir à son fils: "tutta l'importanza politica che per tale unione sarebbe derivata alla casa Gonzaga" [Davari (1891), p. 7].

26. Au XVII<sup>e</sup> siècle, on fait souvent référence aux deux Empereurs par les sobriquets de "l'aigle" et de "la salamandre" comme on peut le voir dans un poème de Charles Quint transcrit dans son journal publié par Madariaga (1969), p. 449.
27. (1958), p. 144.
28. Hartt (1958), p. 144.
29. Commelin (1960), p. 9.
30. (1725), pp. 160-161.
31. D'Aneas Vico d'après Parmigiannino. Elle a paru dans un article de Jean Clair sur Balthus dans la Revue d'art (1984), no 63, p. 88.
32. Au même personnage que l'on retrouve au Palais Sacchetti où les thèmes sont inspirés de ceux du Te, Catherine Dumont (1973) attribue le symbole "de feu et de vie". "Tout porte à croire qu'il n'est pas destiné à se consumer dans ce brasier", ajoute-t-elle, p. 221.
33. Chevalier et Gheerbrant (1982), p. 885.
34. Hartt, Italian Renaissance Art, New York: Harry Abrams, 1983, p. 518.
35. Uriah, mari de Bethsabée, se fera tuer par David.
36. Verheyen (1977), p. 32.
37. Selon l'avis de plusieurs auteurs dont Hartt (1958).
38. Hartt (1958), p. 147.
39. Verheyen voit cela comme deux séquences, l'une portant sur la vie amoureuse du Marquis, et l'autre comme un changement de cap sur sa vie politique.
40. Selon Forster & Tuttle (1971), p. 285, le plancher initial, changé en 1780, donnait un effet plus total: "there was no immediately visible brake between the pavements" et la séparation entre murs et planchers était moins nette. Ils présentent en outre une seconde version de Pozzo avec un cratère au centre du plancher.
41. Ce pourrait être aussi le Géant Encelade dont l'"haleine sort de l'Etna" [Grant & Hazel (1975), p. 180].
42. Grant & Hazel (1975), p. 181.
43. Hartt (1958), p. 14.

44. Les éléments projetés au premier plan sont déconnectés de la profondeur. "They have the appearance of being composed of separate blocks paralled to picture plane." [Hartt, (1944), p. 70.] Selon Hartt, Romano coince ses éléments en les disposant en zig-zag et en les aplatissant sur un seul plan.
45. Selon Procaccini (1981), p. 134, c'est le cadre qui sépare la réalité de la fiction.
46. Ovide (1966), Tome I, pp. 127-161, p. 45.
47. "... e al tempo stesso si sviluppa il senso 'antiquario', cioè la raccolta e moltiplicazione, di pezzi che rimangono inerti" dit à ce propos Fasola (1960), p. 69.
48. Eisler, "Patronage and Diplomacy: The North Italian Residences of the Emperor Charles V" (à paraître), p. 1.
49. Eisler (à paraître).
50. Aretino (1526), Tome II.
51. Forster et Tuttle (1971), p. 280.
52. Eisler (à paraître).
53. Forster et Tuttle (1971), p. 280.
54. Arasse (1980), p. 199.
55. Tibaldi (1967), p. 53.
56. Les choix formels n'ont-ils donc pas de significations?
57. Hartt (1958), p. 152.
58. Le sujet devait donc être plus important qu'un jeu de paume semble-t-il.
59. Hartt (1958), p. 158-159. Fermons les yeux sur l'aspect masochiste et escathologique qu'attribue Hartt au Maniérisme.
60. Chastel (1984), p. 134.
61. Il est décrit par les chroniqueurs italiens comme un être cynique et sans scrupule.

62. D'ailleurs sa mère Isabella avait demandé à son autre fils, Ferrante, de racheter clandestinement les tapisseries de Raphaël qui avaient été volées (peut-être par ses hommes) pour les faire expédier à Mantoue (mais elles furent volées à nouveau, ainsi que les malles d'Isabella, dans le bateau qui les transportait) [Chastel (1984), p. 134].
63. Eisler (à paraître), p. 10.
64. Vie italienne (1983), p. 105.
65. Dumont (1973), p. 228.
66. Beluzzi et Capezzali (1976), p. 74.

## **CONCLUSION**

Nous avons tenté par ce travail de montrer que la relation entre Federico Gonzaga et Giulio Romano, plutôt que d'être harmonieuse comme le prétendent la plupart des auteurs, présente des divergences notables qui se manifestent dans l'iconographie du Palazzo Te. La conception qu'a le commanditaire du palais repose sur l'idée d'une régénérescence de l'âme humaine passant par un processus expiatoire de purification où sont nécessaires souffrance et sacrifice. L'artiste se base sur le principe de l'harmonie des contraires pour opposer à la force directionnelle que le Marquis pointe vers la mort une force contraire qui rétablit un équilibre entre vie et mort. Alors que tous deux jouent sur des oppositions passé/présent et réalité/fiction, l'artiste brouille les circuits temporels du commanditaire pour en adoucir le despotisme. Pour Gonzaga, le labyrinthe, itinéraire d'errance souterraine, symbolise la chute et la mort nécessaires à la régénérescence d'une âme purifiée. Alors que Gonzaga adapte cette fable à la réalité du Sac de Rome qu'il considère comme un sacrifice nécessaire à la résurgence d'un monde nouveau incarné par l'Empereur dont il est le messenger, Romano, lui, se détourne de ce jeu en glissant dans l'iconographie des éléments qui contredisent la commande initiale du Marquis.

A cause du peu d'informations concernant le Duc et surtout l'artiste, ce travail a été bâti sur des raisonnements qui faute de preuves irréfutables pourraient paraître quelquefois vagues. Paradoxalement, cette lacune de documents historiques concernant l'artiste va dans

le sens de notre argument qui veut que les interventions de Giulio Romano aient été assez discrètes pour à la fois contredire le Marquis et ne point éveiller sa méfiance.

Parce que l'expression cinquecentesque est voilée par de nombreux rebus et secrets, le Palazzo Te restera toujours sujet à de nouvelles interprétations; nous espérons que celle-ci aura permis l'accès à d'autres voies.

**TABLEAUX**

TABLEAU V: CHRONOLOGIE DES EVENEMENTS

Au Palazzo Te

En Italie

Date

- 1328 . Renversement des Buonacolsi par les Gonzaga.
- 1433 . L'Empereur Sigismond nomme Gianfrancesco Gonzaga Marquis de Mantoue.
- 1500 . Naissance de Charles Quint.  
 . Naissance de Federico Gonzaga.
- 1501 . Louis XII et Ferdinand d'Aragon se partagent le Royaume de Naples.  
 . L'armée française quitte le Milanais.  
 . Mariage d'Alfonso d'Este et Lucrezia Borgia (à la désolation d'Isabella d'Este, mère de Federico).
- 1503 . Mort d'Alexandre VI Borgia, Jules II devient pape.  
 . Naples passe des Français aux Espagnols.  
 . Francesco Gonzaga guerroyait au Royaume de Naples.
- 1506 . Ouverture des prétendus Etats généraux.
- 1508 . Traité de Cambrai: Maximilien, Louis XII, Ferdinand d'Agon, Jules II et quelques princes (de Savoie, Ferrara, Mantoue avec Francesco Gonzaga, etc.) contre Venise.
- 1509 . Louis XII déclare la guerre à la République de Venise.  
 . Bataille d'Agnadel: victoire française et défaite vénitienne.  
 . Emprisonnement de Francesco Gonzaga.

TABLEAU V: CHRONOLOGIE DES EVENEMENTS

Au Palazzo Te

En Italie

Date

- 1510 . Francesco Gonzaga relâché, son fils Federico est envoyé à Rome en otage.
- 1511 . Jules II forme la Ste Ligue avec l'Espagne et Venise contre la France.  
 . Jules II organise le mariage de Federico avec Maria Paleologa, princesse du Monferrato.
- 1512 . Les Français prennent Ravenne du territoire pontifical.  
 . Les Espagnols chassent les Français.
- 1513 . Mort de Jules II; Léon X de Medici élu pape.  
 . Traité entre la France et Venise: Venise garde les terres impériales vénitienes et les Français prennent le Milanais.  
 . Federico rentre à Mantoue.
- 1514 . Mort de Louis XII, avènement de François 1er.
- 1515 . Charles de Bourbon nommé connétable.  
 . Bataille de Marignano.  
 . François 1er est roi. Ambitions sur le Milanais.  
 . Léon X fait la paix avec François 1er.
- 1516 . Traité de Noyon, les Français gardent Milan et renoncent à Naples au profit des Espagnols (François 1er "cède" sa fille à Charles Quint).  
 . Federico rentre à Paris avec François 1er.

TABLEAU V: CHRONOLOGIE DES EVENEMENTS

Au Palazzo Te

En Italie

Date

- 1516 . Le Bourbon assure sa protection à Urbino contre les Medici, et à Federico au cas où François 1er le soupçonnerait de trahison.
- 1517 . Traité de Cambrai.  
 . Légalisation du pacte de mariage de Federico avec Maria Paleologa.
- 1518 . Federico quitte la Cour française pour réintégrer Mantoue.
- 1519 . Maximilien meurt, Charles Quint devient Empereur.  
 . Francesco Gonzaga meurt, Federico devient Marquis.
- 1520 . Federico a un fils de sa maîtresse, la Boschetto; il le nomme Alessandro.  
 . Il signe une clause secrète en faveur de l'Eglise.
- 1521 . Léon X, Henri VIII et Charles Quint signent un traité contre François 1er.  
 . Prosper Colonna mène l'armée de la Ligue.  
 . Federico défend Pavie.  
 . Défaite des Français, le Milanais est rendu aux Sforza.  
 . Début des tractations pour faire venir Giulio Pippi à Mantoue.
- 1522 . Adrien VI, ancien précepteur de Charles Quint, devient Pape.  
 . Les Français essaient de reprendre Milan.

TABLEAU V: CHRONOLOGIE DES EVENEMENTS

Au Palazzo Te

En Italie

Date

- 1522
- Rencontre des Français et des Espagnols (toujours menés par Colonna).
  - Août: Isabella fait détruire la clause secrète de 1520.
- 1523
- Le Bourbon abandonne François 1er pour passer dans le clan de Charles Quint.
  - Giuliano Medici devient Pape sous le nom de Clément VII.
  - Ligue entre Charles V, Ferdinand d'Autriche, Henri VIII, Clément VII et le Bourbon contre François 1er.
  - Août: Federico nommé Capitane generale della chiesa et de Florence.
- 1524
- Baldassare Castiglione fait venir Giulio à Mantoue.
- 1525
- François 1er est fait prisonnier à Pavie.
  - Entrevue avec Charles Quint et signature du traité de Madrid que François désavouera par la suite.
  - Echange de correspondance entre le Bourbon et Federico.
  - Le Bourbon à Mantoue.
- 1526
- Ligue de Cognac: Clément VII, François 1er, Florence (Giovanni Medici), Venise, Milan, Mantoue (Federico qui s'est battu à Parma, Pavia, et Crémone demande à mener la Ligue).
  - L'Angleterre et les Turcs sont favorables à la Ligue.
  - Rassemblement des troupes espagnoles par Don Ugo di Monaca, Pompeo Colonna et Georg Frundsberg.
  - Stabilisation de la situation de Romano à Mantoue.
- 5 juin: Romano devient Mantouan.
  - 13 juin: Gonzaga lui donne une maison.
  - 31 août: Romano nommé Superviseur général des constructions gonzaguiennes devient également noble et conseiller à la Cour.
  - 20 novembre: Chargé de changer les rues de Mantoue.

TABLEAU V: CHRONOLOGIE DES EVENEMENTS

<u>Date</u>	<u>En Italie</u>	<u>Au Palazzo Te</u>
1527	<ul style="list-style-type: none"> <li>• 6 mai: Sac de Rome.</li> <li>• Mort du Bourbon.</li> <li>• Echange de lettres entre Federico et Frundsberg.</li> <li>• François 1er reconquiert le Milanais et Naples.</li> <li>• Inondations du Pô, désastres et maladies à Mantoue.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Structure architecturale terminée (sauf pour la <u>Sala del Giganti</u>).</li> <li>• Début de la première phase de décoration jusqu'à 1529.</li> <li>• <u>Sala del Cavalli</u> (juin ...).</li> <li>• <u>Sala del Venti</u> (septembre ...).</li> <li>• <u>Sala delle Aquile</u> (décembre ...).</li> </ul>
1528	<ul style="list-style-type: none"> <li>• François perd l'appui de la flotte génoise: Andrea Doria passe au camp de Charles Quint.</li> <li>• Federico annule son mariage avec la Paleologa pour tenter de faire légaliser son union avec la Boschetto qui vient d'échapper à un attentat.</li> <li>• Assassinat du mari d'Isabelle Boschetto.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <u>Sala di Psyché</u> (début ...).</li> <li>• Echange de lettres entre Gonzaga et Romano. (Ralentissement des travaux à cause de la peste. Romano risque le renvoi. Gonzaga installé à Marmirolo).</li> <li>• Penni, le collaborateur de Giulio à Rome, va rejoindre ce dernier à Mantoue.</li> <li>• <u>Sala delle Aquile</u>, décoration terminée (février).</li> <li>• <u>Sala del Venti</u>, décoration terminée (mars).</li> <li>• <u>Sala del Cavalli</u>, décoration terminée (mai).</li> </ul>
1529	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Paix de Cambrai, ou Paix des Dames entre Louise de Savoie, mère de François 1er, et Marguerite d'Autriche, tante de Charles Quint.</li> <li>• Paix des Vénitiens.</li> <li>• Federico reçoit de l'Empereur de l'argent, des biens et en septembre la nomination de Capitaine général des troupes Impériales.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Fin de la première phase (Salles du Nord: <u>Ovidio</u>, <u>Imprese</u>, <u>Sole et Loggia delle Muse</u>).</li> <li>• <u>Salle des stucs</u> (fin 1529)).</li> </ul>
1530	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Clément VII couronne Charles Quint comme Empereur de la Lombardie.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <u>Salle des stucs</u> (fin).</li> <li>• Arrêt des travaux pour l'arrivée de Charles Quint.</li> </ul>

TABLEAU V: CHRONOLOGIE DES EVENEMENTS

<u>Date</u>	<u>En Italie</u>	<u>Au Palazzo Te</u>
1530	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Délivrance des fils de François 1er de la captivité espagnole.</li> <li>• Décès de Guglielmo Paleologa, Marquis de Monferrato.</li> <li>• Première visite de Charles Quint au Palazzo Te. Il nomme Federico Duc de Mantoue.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Phase ralentie des travaux entre les deux visites de l'Empereur (1530-1532).</li> <li>• <u>Loggia di Davide</u>.</li> </ul>
1531	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Federico épouse Margherita Paleologa (l'aînée qui lui était promise est passée à trépas à quelques jours de l'accord unanime pour leurs noces).</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Arrêt des travaux pour la construction d'une <u>Palazzina</u> pour La Paleologa au Palazzo Ducale.</li> <li>• Primaticcio passe au service de François 1er.</li> <li>• <u>Loggia di Davide</u> (février-septembre).</li> </ul>
1532	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Frederique Palatin, Général de l'Armée Impériale repousse les Turcs.</li> <li>• Federico participe à la Ste Ligue à Bologne.</li> <li>• Seconde visite de Charles Quint à Mantoue.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Changement dans les fresques de la <u>Loggia di Davide</u> avant l'arrivée de Charles Quint.</li> <li>• Sala del Giganti (mars ...).</li> <li>• Visite de Charles Quint.</li> </ul>
1533		<ul style="list-style-type: none"> <li>• <u>Loggia di Davide</u> (octobre ...).</li> <li>• <u>Sala dei Giganti</u>.</li> <li>• <u>Grotta</u>.</li> </ul>
1534		<ul style="list-style-type: none"> <li>• <u>Loggia di Davide</u> (... septembre).</li> </ul>
1535		<ul style="list-style-type: none"> <li>• <u>Grotta</u>.</li> <li>• Fin des travaux au Palazzo Te.</li> </ul>
1536	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Federico devient Duc du Monferrato.</li> </ul>	
1540	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Décès du Duc Federico Gonzaga.</li> </ul>	
1629	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Sac de Mantoue.</li> </ul>	
1630		



TABLEAU VII: PERSONNAGES IMPORTANTS DE L'EPOQUE

ITALIE

LES FAMILLES PRINCIERES

Milan : Sforza  
Mantoue : Gonzaga  
Venise : Borgia  
Ferrara : D'Este  
Florence: Medici  
Urbino : Montefeltro  
Rome : Borgia  
Della Rovere  
Medici  
Colonna

LES PAPES

Alexandre VI Borgia: 1492-1503  
Pie III : 1503  
Jules II : 1503-1513  
Léon X de Médici : 1513-1521  
Adrien VI D'Utrecht: 1522-1523  
Clément VII : 1523-1534

ALLEMAGNE

LES EMPEREURS

Maximilien 1er : 1493-1519  
Charles V,  
dit Charles Quint: 1519-1536  
Ferdinand 1er : 1556-1564  
Maximilien II : 1564-1576

FRANCE

LES ROIS OU EMPEREURS

Charles VIII: 1483-1498  
Louis XII : 1498-1515  
François 1er: 1515-1547

**FIGURES**



Position stratégique de Mantoue dont les domaines sont centrés entre les duchés de Venise, Milan, Modena, Ferrara et les Etats pontificaux; également tout près de la République de Florence.

FIGURE I: CARTE D'ITALIE CIRCA 1490 [tiré de De Hibbert (1983)]



FIGURE 2: GIULIO ROMANO, AUTO PORTRAIT (ETUDE), FLORENCE, UFFIZI [tiré de Hartt (1958)]



FIGURE 3: TIZIANO, FEDERICO GONZAGA, MADRID, PRADO [tiré du catalogue Splendours of the Gonzaga (1981)]



FIGURE 4: TINTORETTO, FEDERICO GONZAGA ALLA PRESA DI PARMA [tiré de Luzio (1913)]



FIGURE 5: TINTORETTO, FEDERICO GONZAGA ALLA PRESA DI MILANO (1521) [tiré de Luzio (1913)]



FIGURE 6: TINTORETTO, FEDERICO GONZAGA ALLA PRESA DI PAVIA (1522) [tiré de Luzio (1913)]



FIGURE 7: TIZIANO, CHARLES QUINT, MADRID, PRADO [tiré de De Madariaga (1969)]



FIGURE 8: COLONNE RUSTIQUÉE DANS LA LOGGIA OUEST



FIGURE 9: TRIGLYPHES TOMBANTS, FAÇADE INTÉRIEURE A L'OUEST



FIGURE 10: GIULIO ROMANO, LA LAPIDATION DE ST STÉPHANE (DETAIL) [tiré de Hartt (1958)]



FIGURE 11: RAPHAEL, L'ÉCOLE D'ATHÈNES, VATICAN [tiré de Wolfflin, Classic Art]



FIGURE 12: VULCAIN AU-DESSUS DE LA CHEMINÉE DANS LA SALLE DES CHEVAUX ENTRE HERCULE ET LE SANGLIER D'ERYMANTHE ET HERCULE ET CERBERE



FIGURE 13: AENAS VICO, D'APRÈS PARMIGIANNINO, VÉNUS ET VULCAIN [tiré de la Revue de l'art (1984), p. 88]

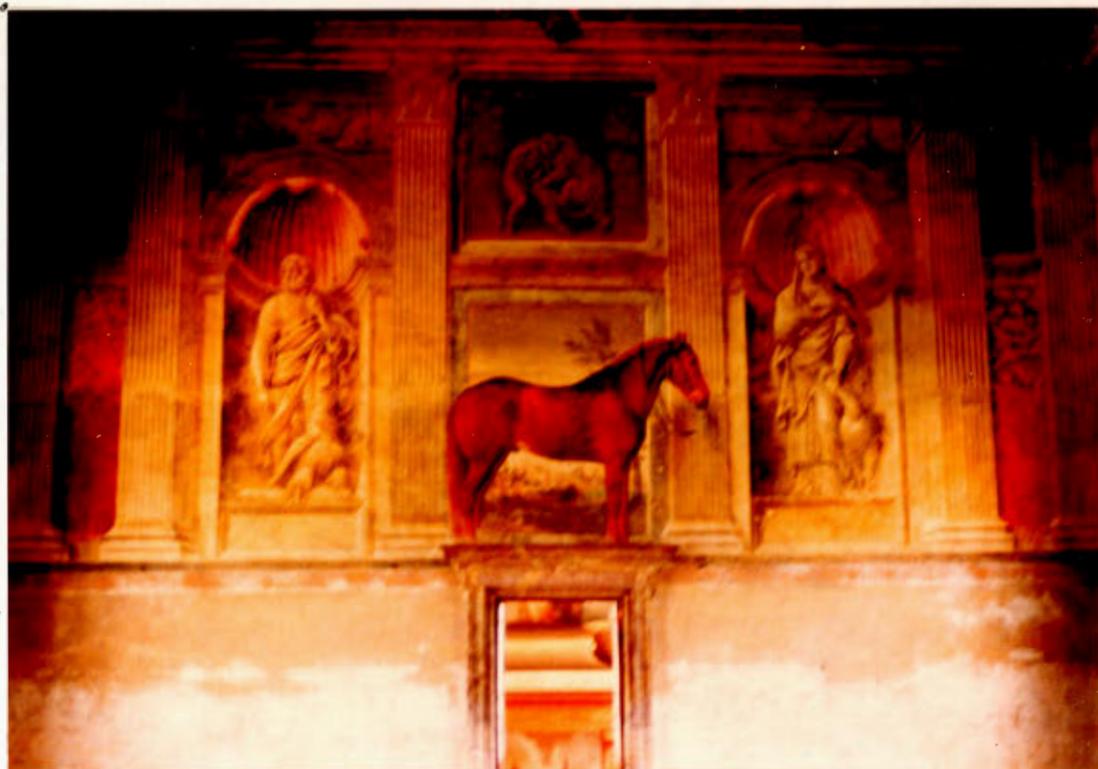


FIGURE 14:•  
SALLE DES CHEVAUX, MUR  
EST: HERCULE ET ANTEE  
ENTRE JUPITER ET JUNON

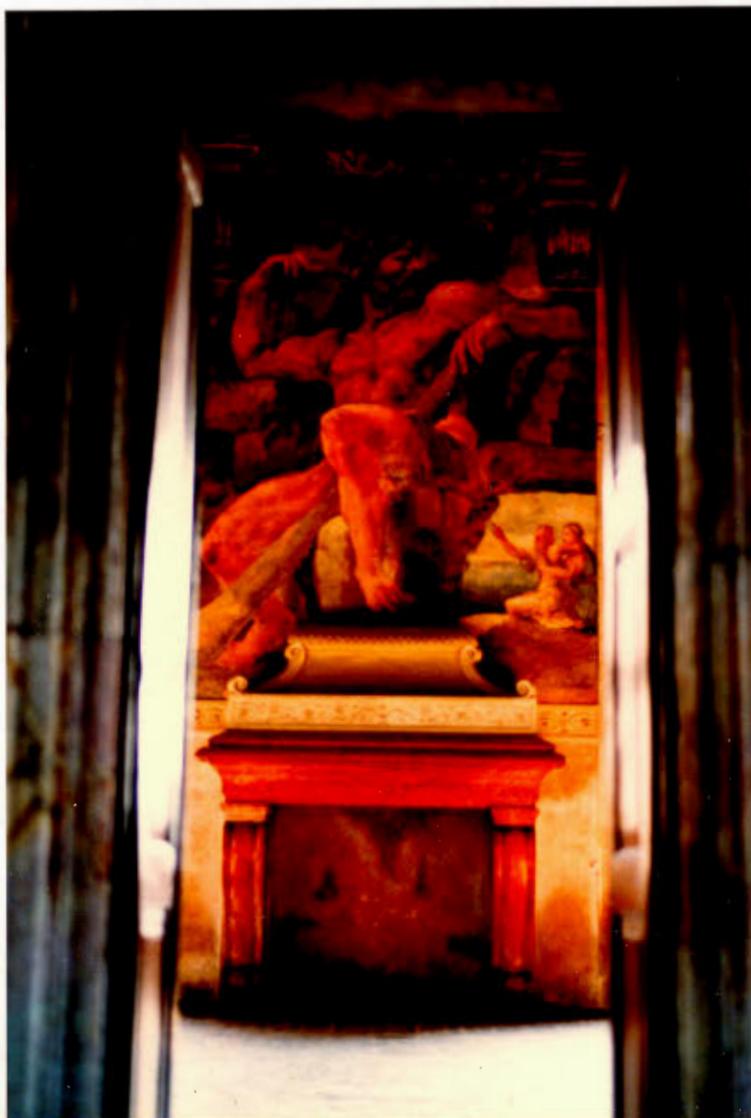


FIGURE 15:  
POLYPHEMUS/HERCULE EN-  
CADRE PAR LA PORTE  
SEPARANT LA SALLE DES  
CHEVAUX DE CELLE DE  
PSYCHE



FIGURE 16: SALLE DE PSYCHE, PLAFOND



FIGURE 17: SALLE DE PSYCHE, MUR OUEST, UNIVERS AQUATIQUE



FIGURE 18: GIULIO ROMANO, ALLEGORIE DE L'IMMORTALITE OU DE LA PROVIDENCE, CHICAGO, DETROIT INSTITUTE, V. 1540



FIGURE 19: POLYPHEMUS/HERCULE AU-DESSUS DE LA CHEMINEE (SALLE DE PSYCHE)  
[tiré de Hartt (1958).]

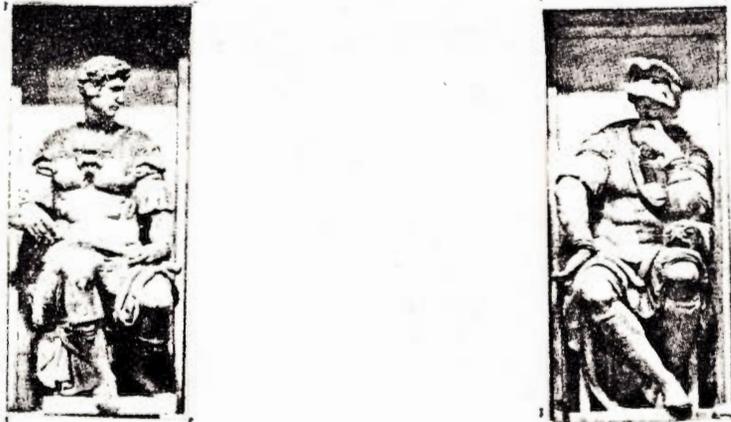


FIGURE 20: MICHELANGELO, GIULIANO ET LORENZO MEDICI, FLORENCE, SAN LORENZO [tiré de Wolfflin, Classic Art]



FIGURE 21: CARRACCI, LE CHOIX D'HERCULE, V. 1596 [tiré de Martin, Baroque]



FIGURE 22: LA CHUTE DE PHAETON, PLAFOND DE LA SALLE DES AIGLES



FIGURE 23: SALLE DES AIGLES, MUR

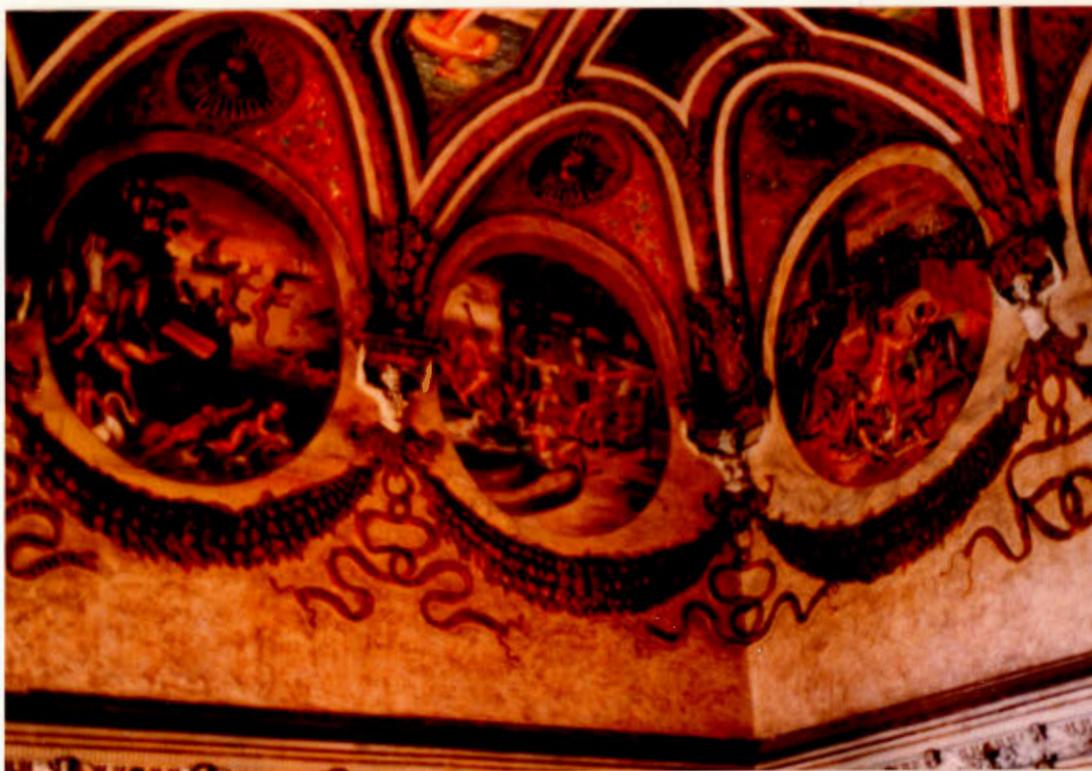


FIGURE 24: SALLE DES VENTS, MÉDAILLONS ET PLAFOND

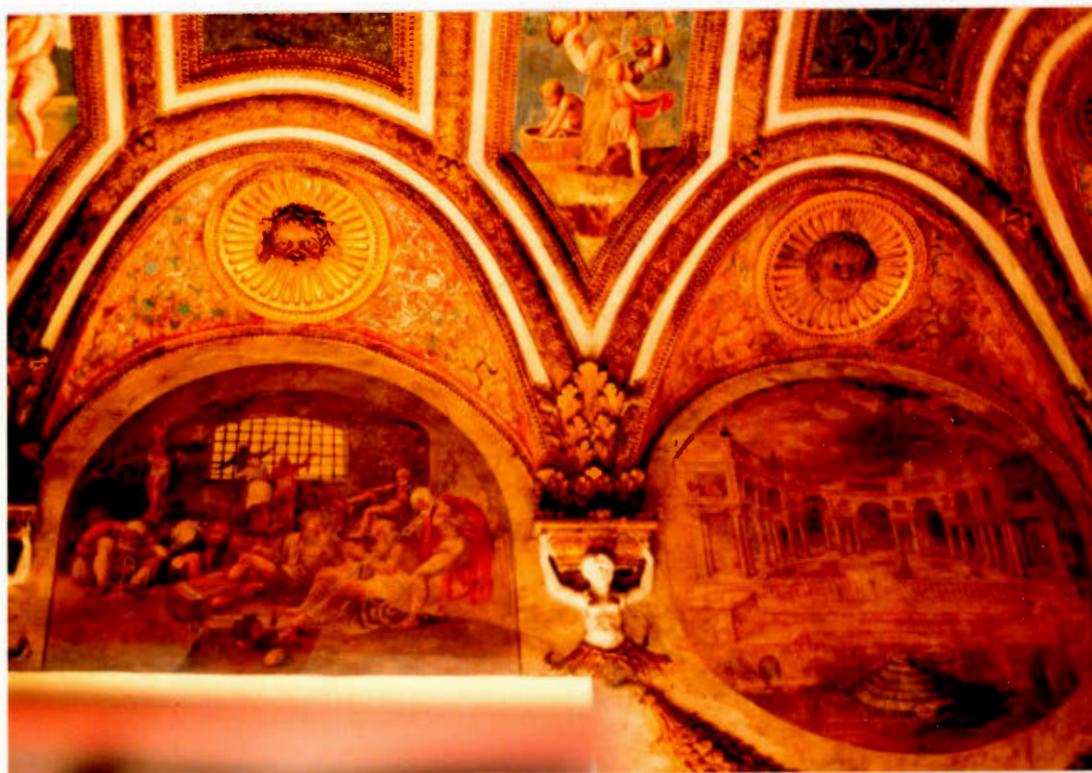


FIGURE 25: SALLE DES VENTS, LA PRISON ET LE MONT OLYMPE

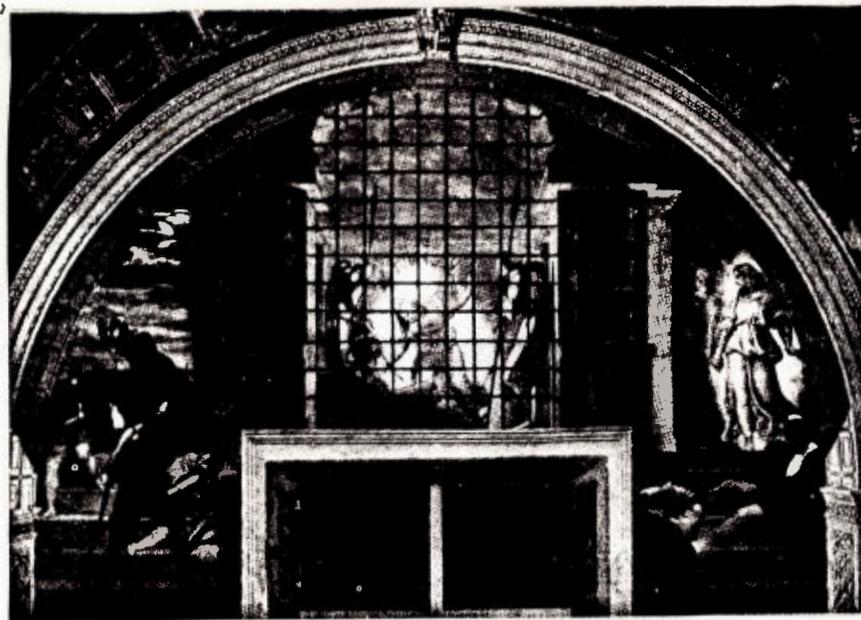


FIGURE 26: RAPHAEL, LA DÉLIVRANCE DE ST PIERRE, VATICAN [tiré de Wolfflin, Classic Art]



FIGURE 27: GRAVURE D'APRES GIULIO ROMANO, LA PRISON [tiré de Gombrich (1984)]



FIGURE 28: SALLE DES VENTS, LA PRISON, FRESQUE



FIGURE 29: PLAFOND DE LA LOGGIA DE DAVID, LA CHUTE D'URIAH

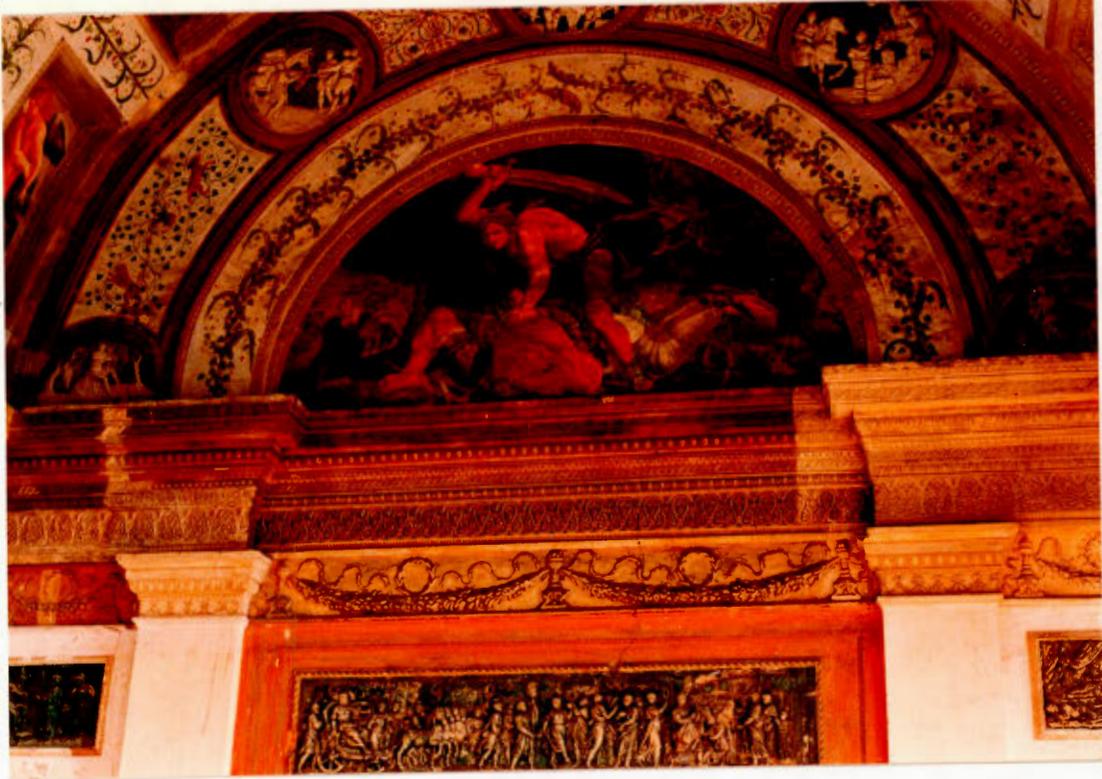


FIGURE 30: LOGGIA DE DAVID AU NORD-EST, DAVID S'APPRETANT A COUPER LA TÊTE A GOLIATH

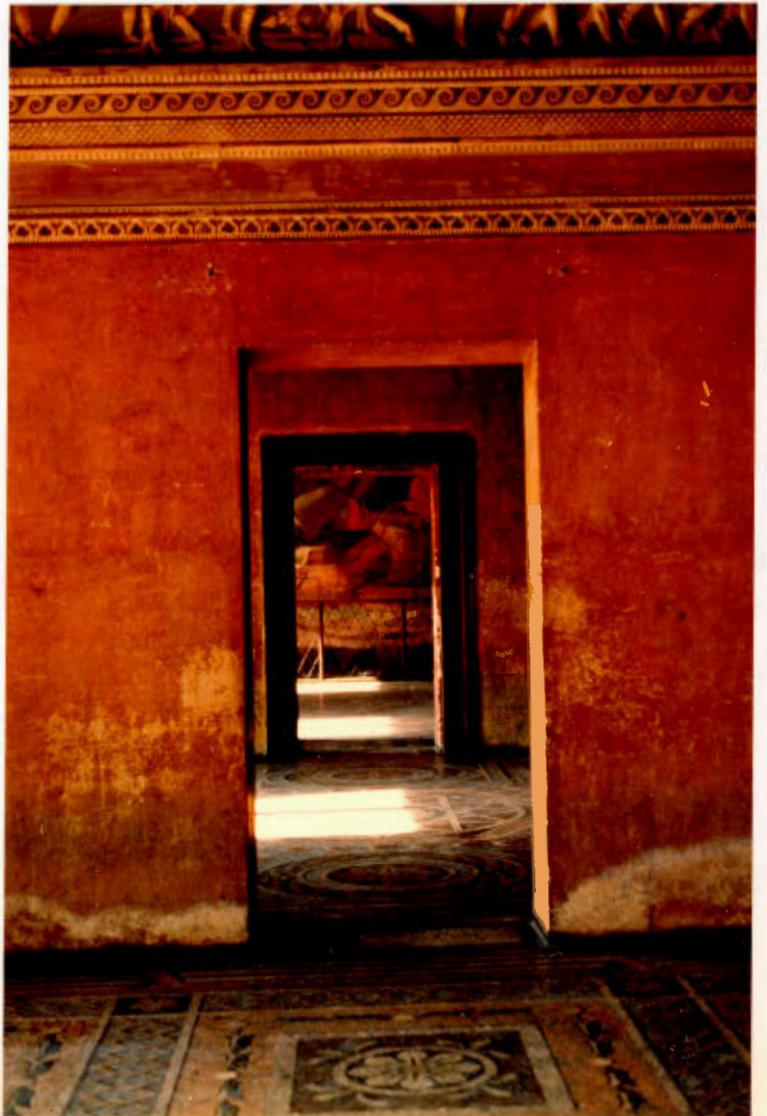


FIGURE 31: LOGGIA DE DAVID AU SUD-EST, DAVID JOUANT DE LA LYRE APRÈS AVOIR TUÉ GOLIATH



FIGURE 32: JUMELAGE DE PORTES "VRAIE-FAUSSE" SOUS LA FRESQUE DE DAVID AU NORD-EST DE LA LOGGIA

FIGURE 33: ENFILADE DE PIÈCES DE LA SALLE DES STUCS A CELLE DES GEANTS (SUD-EST)



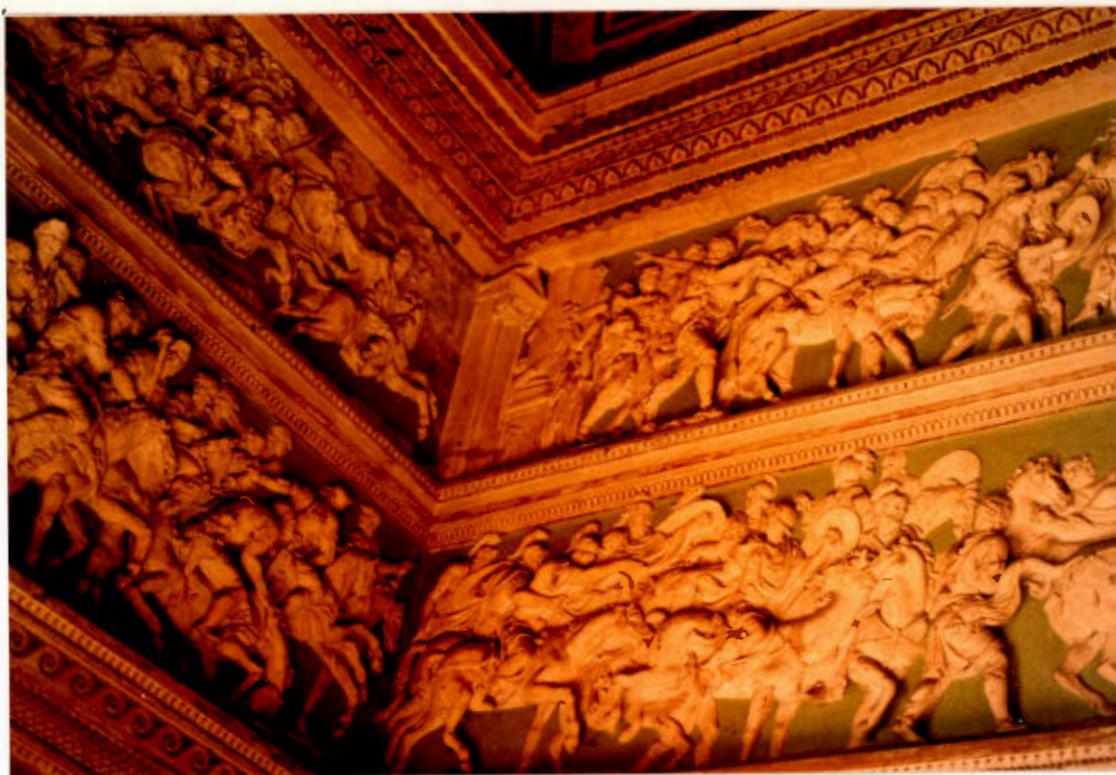


FIGURE 34: SALLE DES STUCS, DÉBUT DE LA PROCESSION (MANTOUE?)



FIGURE 35: SALLE DES STUCS, ARRIVÉE DE LA PROCESSION PAR UN PETIT PONT ET UNE PORTE EN ARCHE (ROME?)



FIGURE 36: SALLE DE CÉSAR, PLAFOND, CÉSAR RESTITUANT LES CARTES ET LES LETTRES À POMPEO



FIGURE 37: MUR EST DE LA SALLE DES GÉANTS, TITAN AU-DESSUS DE LA CHEMINÉE, CRACHANT LE FEU DE L'ETNA; PRINCIPE CONTRAIRE A CELUI DE LA FENÊTRE ALBERTIENNE [tiré de Hartt (1958)]



FIGURE 38: SALLE DES GEANTS, SOL ACTUEL [tiré de Hartt (1958)]



FIGURE 39: SALLE DES GÉANTS, TITAN (DETAIL DE LA FIGURE 37)



FIGURE 40: SALLE DES GÉANTS, COIN ET PENDENTIF SUD-OUEST

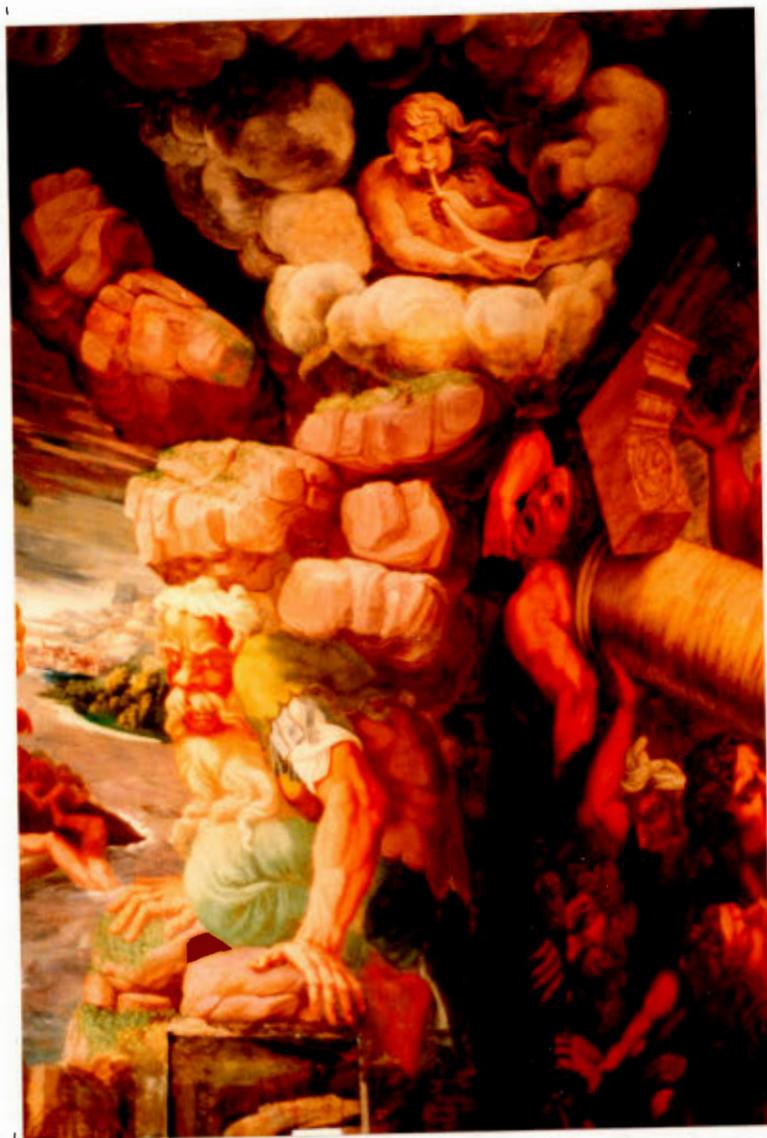


FIGURE 41: SALLE DES GÉANTS, COIN ET PENDENTIF: LE VENT DU NORD-OUEST



FIGURE 42: GIULIO ROMANO, CROQUIS D'UN GÉANT DU MUR OUEST, LONDRES,  
ELLESMERE COLLECTION



FIGURE 43: ARISTOTILL DE SANGALLO, HUILE D'APRES LA BATAILLE DE CASCINA DE MICHELANGELO, COLLECTION DU COMTE DE LEICESTER [tiré de Dumont (1973)]

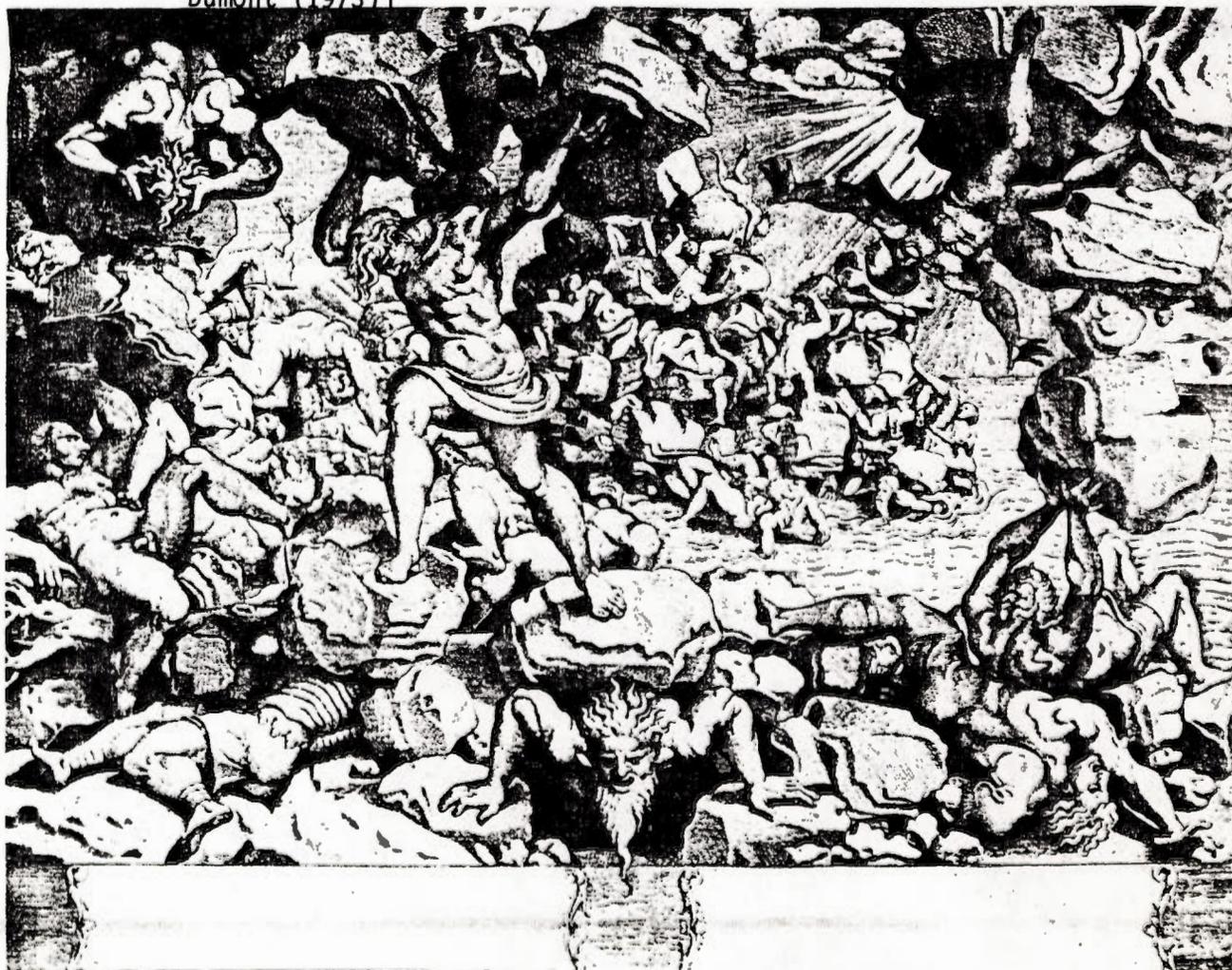


FIGURE 44: GIULIO ROMANO, GRAVURE POUR LA SALLE DES GÉANTS [tiré de Gombrich (1984)]



FIGURE 45: GÉANT, MUR OUEST [tiré de Hartt (1958)]



FIGURE 46: GÉANTS AU-DESSUS DE LA PORTE, AU NORD

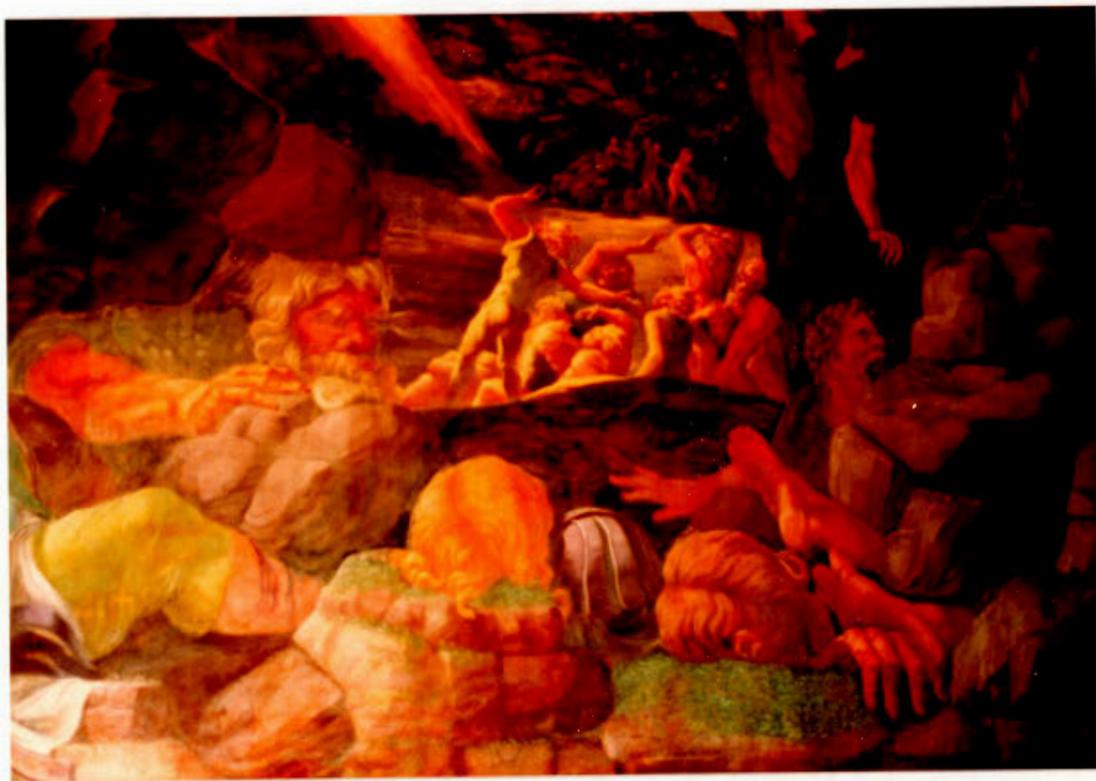


FIGURE 47: GÉANTS CONFONDUS DANS LE PAYSAGE, MUR SUD



FIGURE 48: MUR OUEST, GÉANTS CONFONDUS DANS LE PAYSAGE



FIGURE 49: PLAFOND DE LA SALLE DES GÉANTS, JUPITER LANÇANT LA Foudre



FIGURE 50: HERCULE ET VULCAIN AU PLAFOND DE LA SALLE DES GÉANTS



FIGURE 51: SALLE DES GÉANTS, MUR NORD, GÉANT CASQUÉ A LA ROMAINE



FIGURE 52: SALLE D'ATILIUS REGULUS (GROTTA), LE SUPPLICE PAR LE FEU DE QUINTUS CININNATUS



FIGURE 53: SALLE D'ATILIUS REGULUS (GROTTA), SELEUCUS SE FAISANT ÉBORGNER POUR SAUVER SON FILS



FIGURE 54:  
LOGGIA DE LA GROTTA, APOTHÉOSE  
(DE JUPITER?)



FIGURE 55:  
"GOOD AND EVIL FAME", LOGGIA DE  
LA GROTTA

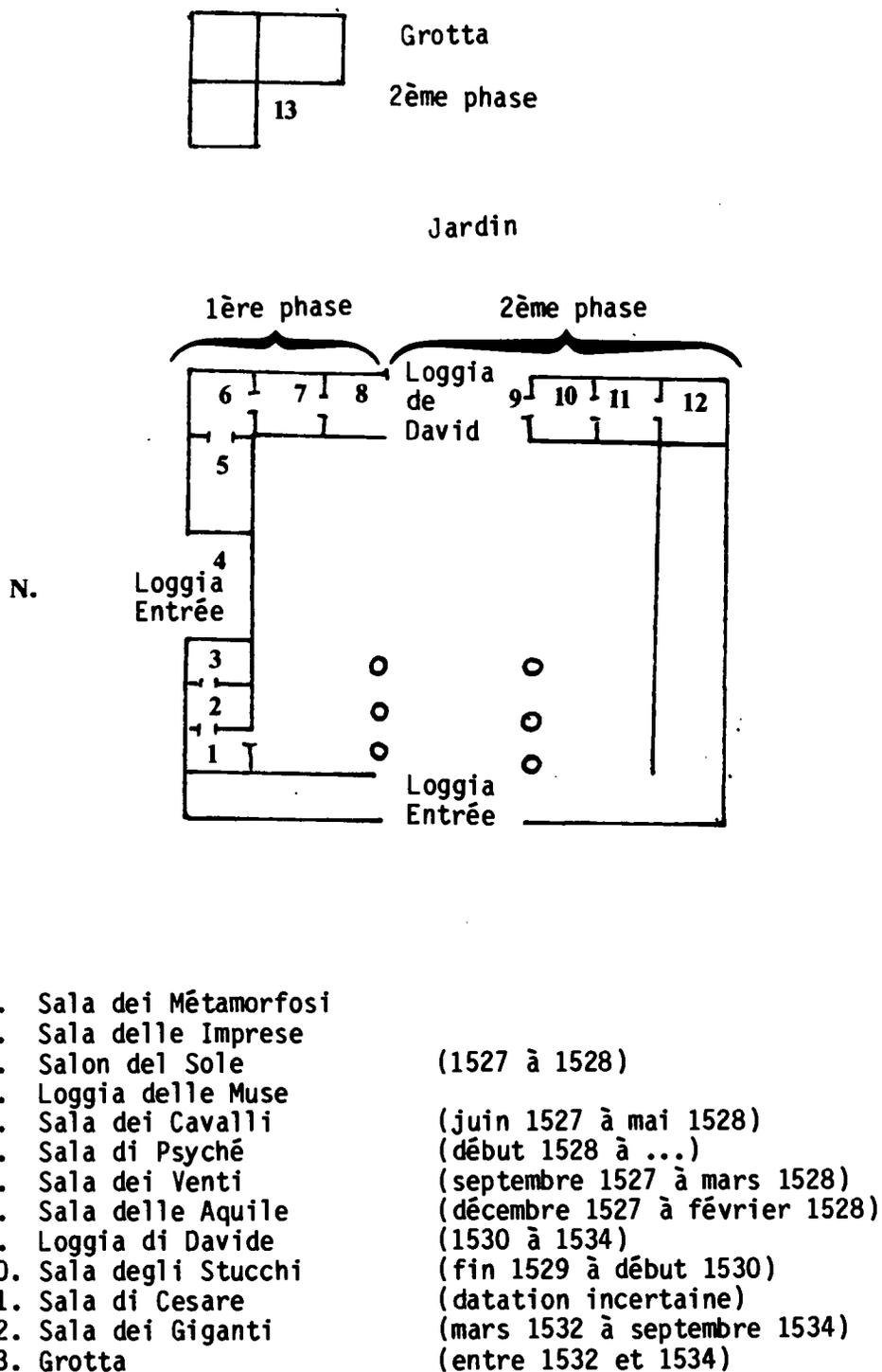
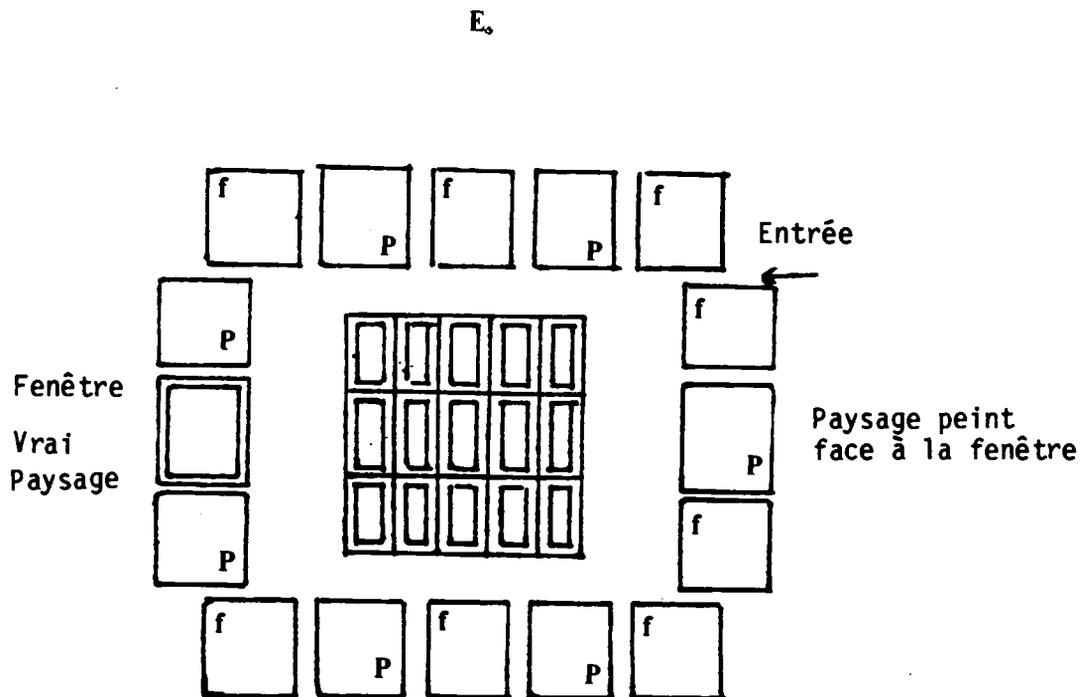


FIGURE 56: PALAZZO TE (1524-1534)

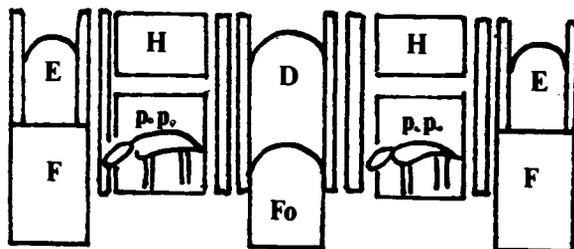


P = Paysages peints  
F = Figures peintes des métamorphoses:

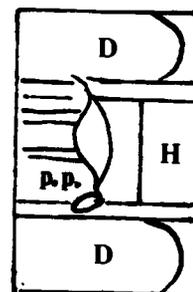
1. Apollo et Marsyas
2. Marsyas
3. Orphée, Vulcain?, Pluton et Persephone
4. Jugement de Paris
5. Vénus et Adonis
6. Danse de sirènes
7. Ivresse de silenus
8. Satyre tourmenté par des nymphes

FIGURE 57: SALA DEI METAMORFOSI (1527-1529)

S.



O.

FRESQUES:

- H : Travaux d'Hercule  
 D : Statue en pied d'un Dieu  
 E : Statue: buste d'Empereur  
 Fo : Foyer (vrai)  
 F : Fenêtre  
 p.p.: Paysage peint  
      : Pilastres  
 Ch : Chevaux

QUEST:

- Ch : Glorioso (blanc)  
 D : Vénus et Mars  
 H : Hercule et Nessus le centaure

NORD:

- Ch : Battaglia et Dario  
 E : Trois Empereurs (mortels)  
 H : Hercule et l'Hydre de Lerne  
      Hercule et Antée

EST:

- Ch : ? (brun)  
 D : Jupiter et Junon  
 H : Hercule et le lion de Némée

SUD:

- Ch : Morel favorito (blanc) et ? (gris-brun)  
 D : Vulcain  
 E : Deux Empereurs (mortels)  
 H : Hercule et le sanglier d'Erymanthe  
      Hercule et Cerbère

FIGURE 58: SALA DEI CAVALLI (JUIN 1527-MAI 1528)

E.

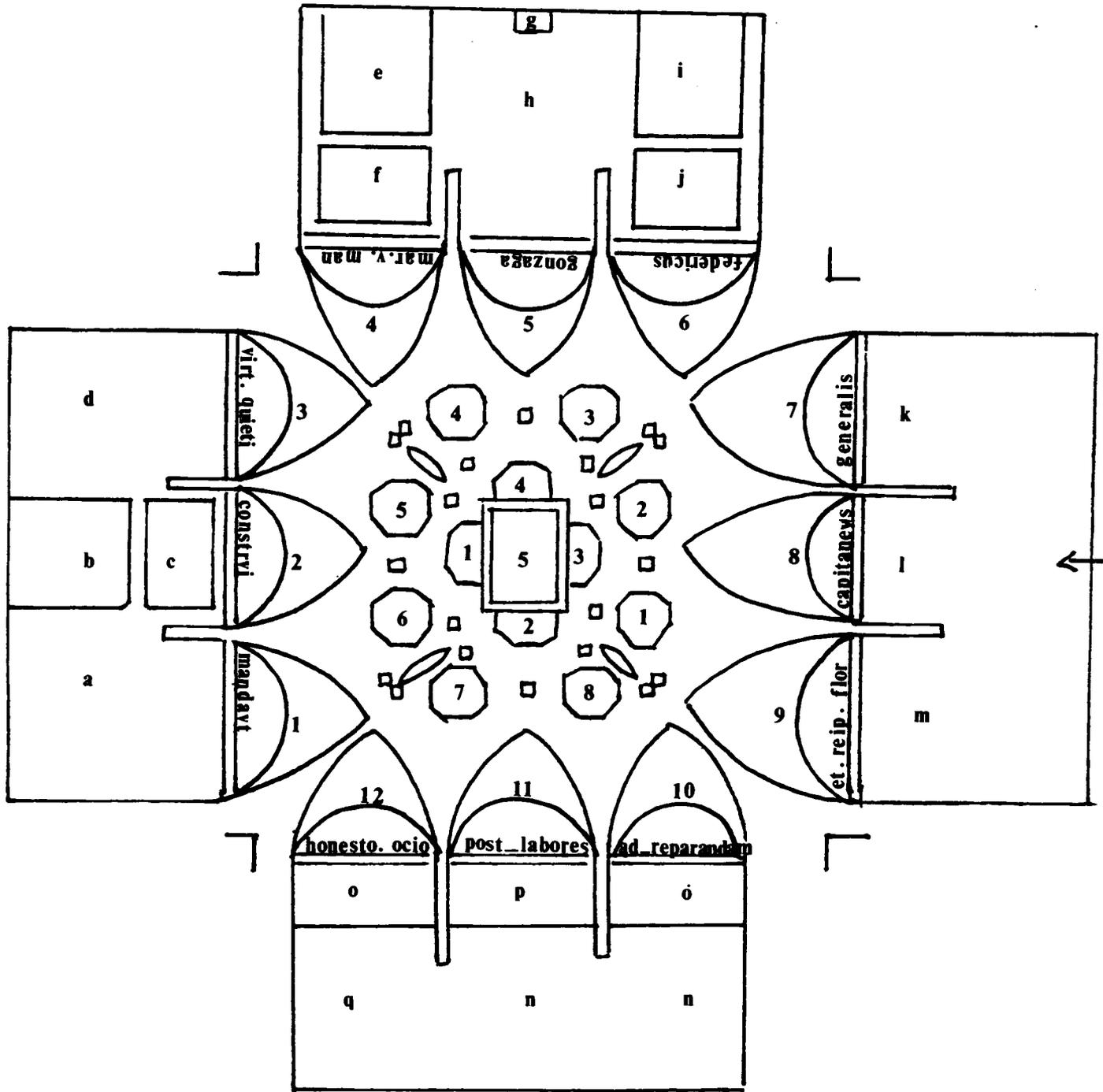


FIGURE 59: SALA DI PSYCHE (début 1528...)

LEGENDE DE LA SALA DI PSYCHE. PlafondCentre

- 1, 2 et 3: Grâces  
 4: Cupidon  
 5: Mariage de Psyché et Cupidon

Circonférence

- 1: Psyché et son père consultant l'oracle  
 2: Psyché portée par Zephyr  
 3: Psyché servie par d'invisibles mains chez Cupidon  
 4: Psyché endormie chez Cupidon  
 5: Psyché distribuant des cadeaux à ses soeurs jalouses  
 6: Psyché tenant la lampe pour voir Cupidon  
 7: Vénus pointant Psyché à Cupidon  
 8: Psyché adorée en déesse

. MursTympan

- 1 à 12: Instruments de musique (luth, cymbales, harpe, violon, flûte, trompette, danse, tambourins, triangle, flûte de pan, orgue, etc.)

Lunettes

- |       |  |
|-------|--|
| Nord  | 1: Vénus grondant Cupidon<br>2: Vénus, Junon et Cérès<br>3: Psyché et Cérès  |
| Est   | 4: Psyché et Junon<br>5: Mercure publiant la proclamation de Vénus<br>6: Vénus et Jupiter  |
| Sud   | 7: Psyché capturée<br>8: Les fourmis séparant les grains pour Psyché<br>9: Dieu fluvial  |
| Ouest | 10: Cupidon éveillant Psyché<br>11: L'aigle de Jupiter ramenant l'eau du Styx<br>12: Psyché recevant le vase contenant la beauté de Persephone |

Murs

- a: Mars, Adonis et Vénus  
 b: Porte  
 c: Bacchus et Ariane  
 d: Bain de Mars et Vénus  
 e: Fenêtre  
 f: Pasiphaë et Dédale  
 g: Foyer  
 h: Polyphémus  
 i: Fenêtre  
 j: Jupiter et Olympia  
 k: Psyché et Cupidon couchés  
 l: Table et vaisselle  
 m: Apollon  
 n: Mariage de Psyché et Cupidon  
 o: Putti  
 p: Sujet non identifié  
 q: Fleuve

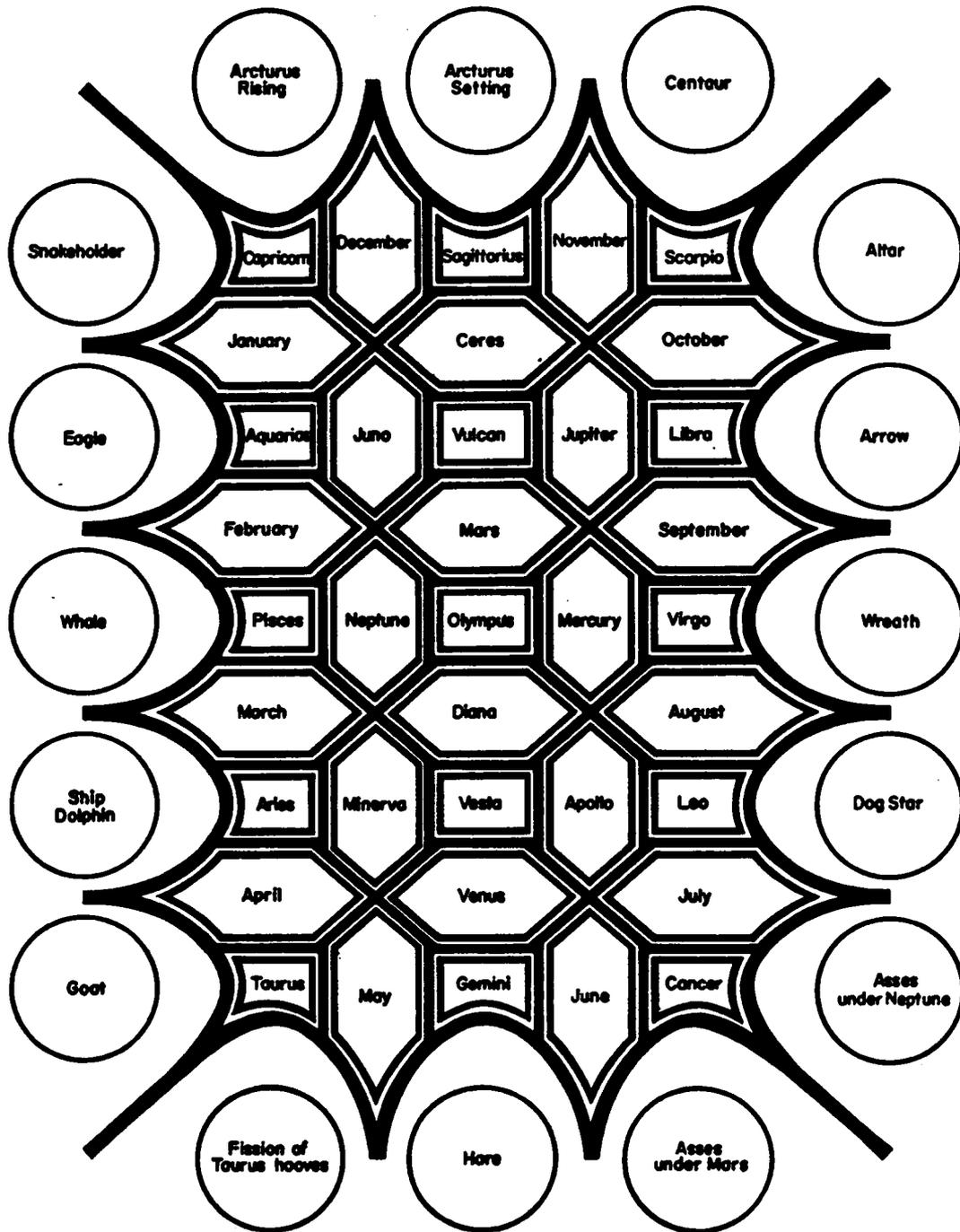
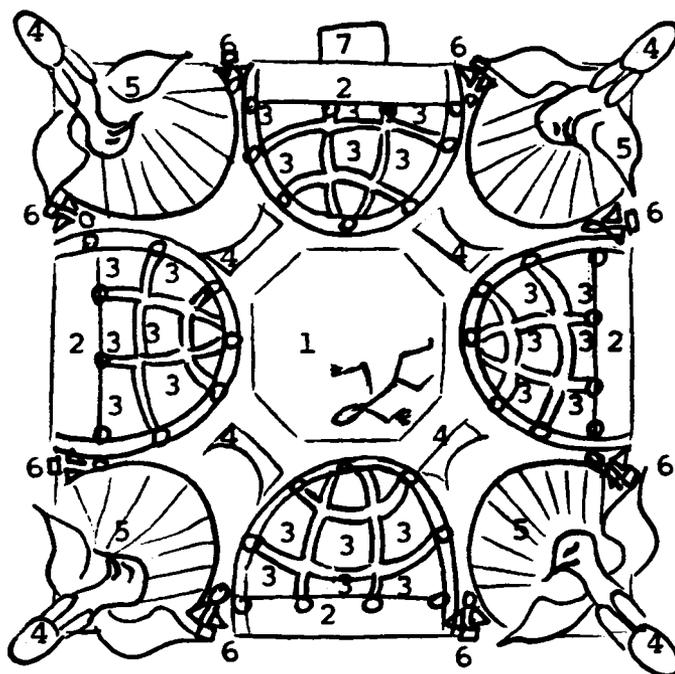
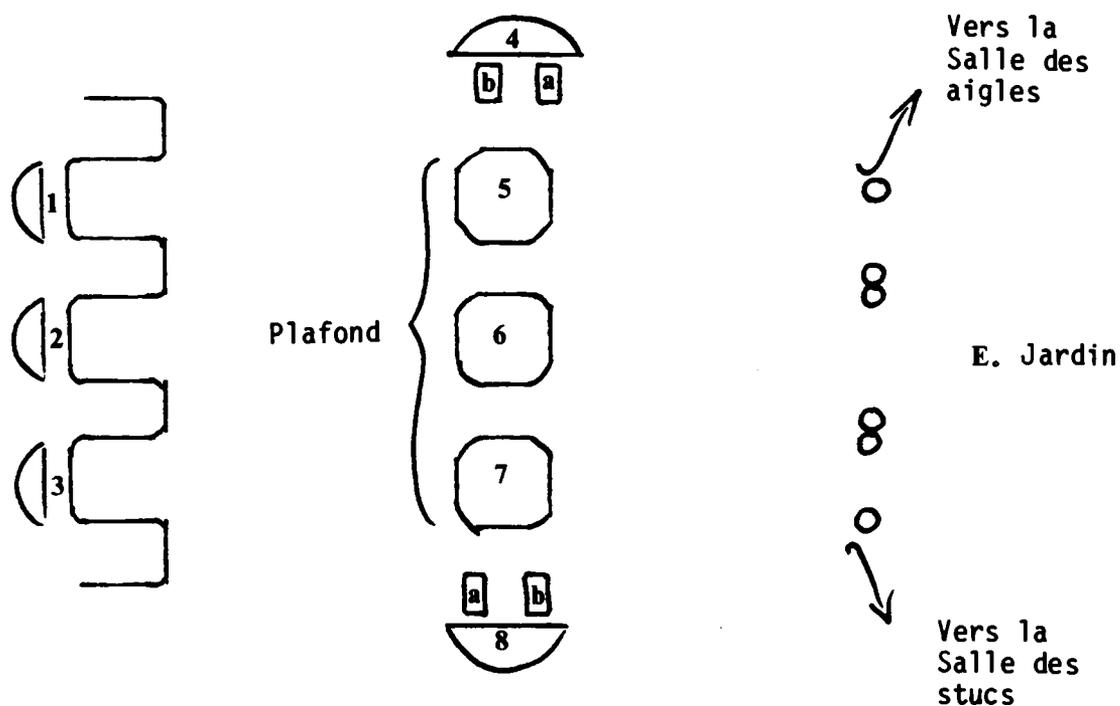


FIGURE 60: SALA DEI VENTI (SEPT. 1527-MARS 1528) [tiré de Hartt (1958)]



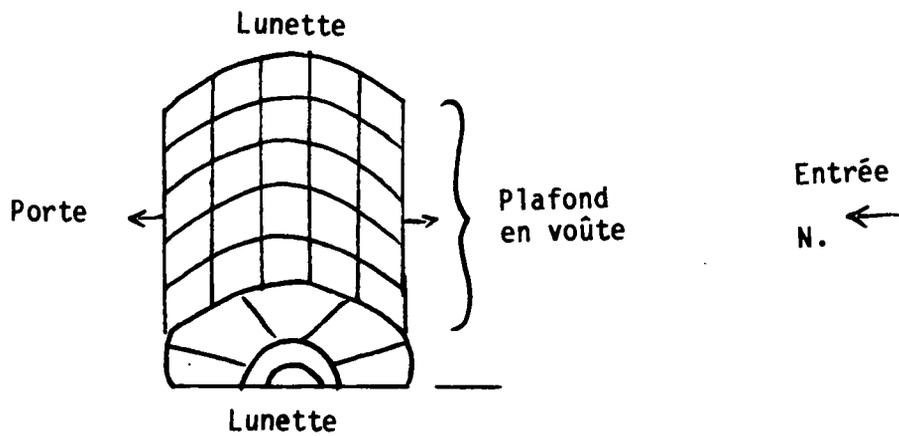
1. - Chute de Phaeton, au plafond
2. - Scènes de batailles
  - Division de l'univers entre Jupiter, Neptune et Pluton, les trois Dieux de la terre, de la mer et des enfers
  - Enlèvements d'Europe, de Perséphone et d'Amymone
3. - Fresques
4. - Ivoires
5. - Aigles
6. - Harpies
7. - Cheminée

FIGURE 61: SALA DELLA AQUILE (DECEMBRE 1527-FEVRIER 1528)



1. - David et le lion
2. - Anges
3. - David et l'ours
4. - David tuant Goliath
5. - Bethsabée se coiffant
6. - Le bain de Bethsabée
7. - David et Uriah (chute)
8. - David et la lyre
- b. - Fausses portes
- a. - Vraies portes

FIGURE 62: LOGGIA DI DAVIDE (1530-1534)

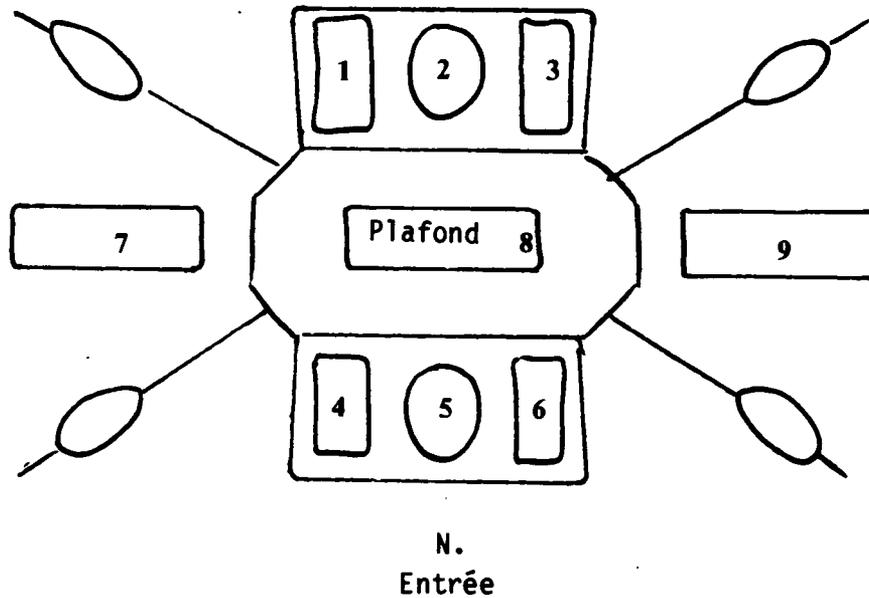


Bas reliefs sur 2  
étages: Procession



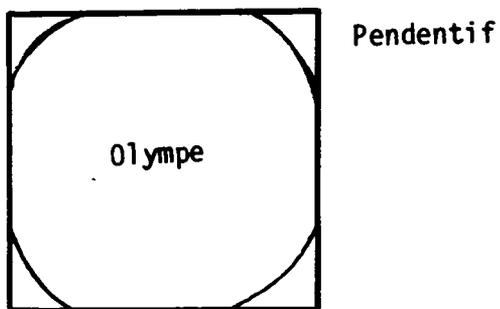
Lunettes: Hercule et Mars

FIGURE 63: SALA DEGLI STUCCHI (FIN 1529-DEBUT 1530)



1. Personnage non identifié
  2. La clémence de Scipion restituant l'épouse à l'ennemi
  3. Philippe de Macédoine
  4. Jules César
  5. Alexandre découvrant les livres d'Homère
  6. Personnage non identifié
  7. Auguste
  8. César brûlant les lettres et cartes de Pompey
  9. Alexandre-le-Grand
- (Dans chaque □ , personnage debout)

FIGURE 64: SALA DI CESARE (DATATION INCERTAINE)

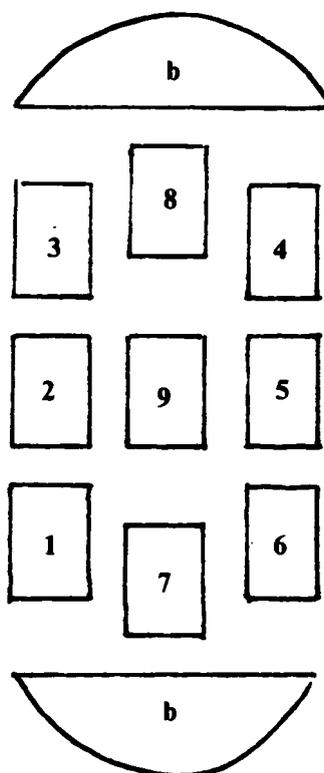


- Nord : - Entrée
- Est : - Titan enseveli sous l'Etna  
 - Cheminée  
 - Au plafond, le Temps
- Ouest: - Rivière  
 - Au plafond, Hercule
- Sud : - Adam et Eve ?  
 - Lac, montagnes  
 - Au plafond, Jupiter

Les vents aux quatre coins

- [. Mai 1532-septembre 1532 : Fermo da Caravaggio  
 . Mars 1532-juillet 1534 : Rinaldo Mantovano (retouches)  
 . Octobre 1533-septembre 1534: Luca Faenza (paysages)  
 . Début 1534 : Fermo da Caravaggio (paysages)]

FIGURE 65: SALA DEI GIGANTI (MARS 1532-SEPTEMBRE 1534)



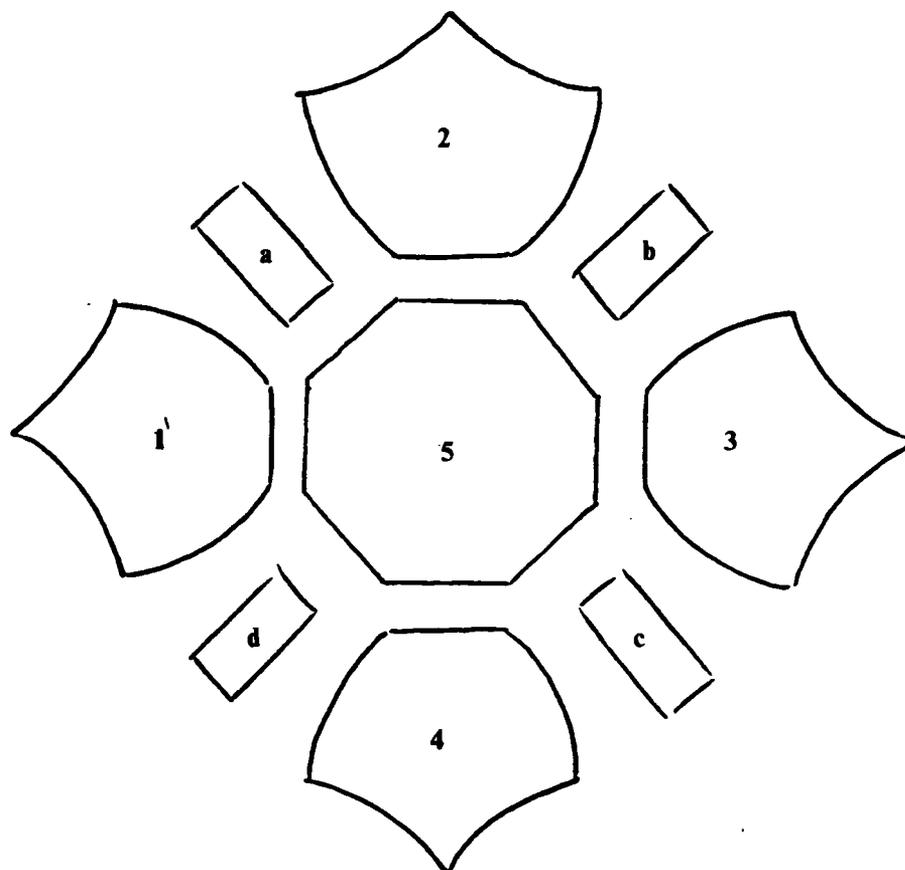
Jardin secret

Mur : 1. Naissance  
2. Repas de famille  
3. Labour

Plafond: 7. Mort  
8. Le bien et le mal  
9. L'âme s'élevant

Mur : 4. Danse  
5. Bataille  
6. Maladie

FIGURE 66: LOGGIA DELLA GROTTA (ENTRE 1532 ET 1534)



1. Supplice par le feu de Quintus Cincinnatus
2. Seleucus se faisant éborgner pour sauver son fils
3. Atilius Régulus cloué dans un tonneau
4. Horatius Cocles sur le pont (contre les Etrusques)
5. Les vertus du prince ou la Célébrité et ses emblèmes

- a. Charité
  - b. Justice
  - c. Innocence
  - d. Fortitude
- les 4 vertus cardinales

FIGURE 67: GROTTA, SALA D'ATILIUS REGULUS (ENTRE 1532-1534)

## **BIBLIOGRAPHIE**

- ALDOBRANDINI, J., FACCIOLI, Francesco, La sala dei giganti nel Palazzo del Te creduta disegno di Giulio Romano dimostrata invenzione, Verona: Opera di Renaldo Mantovano, 1833.
- ALLIES, Bob, "Palazzo del Te", Architectural Review, vol. 173, (1983), pp. 59-65.
- ALPERS, Svetlana, The art of describing dutch art in the 17th c., Chicago: University of Chicago Press, 1983.
- ANONYME, Recente descrizione del R. Palazzo del Te e sue pitture, Mantua, 1811, [ouvrage non consulté].
- APULEIUS, Lucius, The golden ass. ou The transformations of Lucius, Singapore: Penguin, 1950 (1984), [introduction par Robert Graves].
- APULEE, Metamorphoses, Le conte d'amour de Psyché, Paris: Les Presses Universitaires de France, 1963, [introduction par Pierre Grimal].
- APULEE, Les métamorphoses, tomes 1, 2, 3, Paris: Belles Lettres, 1956, [introduction par D.S. Robertson].
- APULEE, Les métamorphoses, tome I à III, Paris: Les Presses Universitaires de France, 1956, [traduction par Paul Valette].
- ARASSE, Daniel, Génies de la Renaissance, Paris: France Empire, 1980.
- ARASSE, Daniel, "Giulio Romano. Le Palais du Te et le labyrinthe de Psyché", Mantova, avril 1985, [inédit].
- ARASSE, Daniel, "L'index de Michel-Ange" dans Communications 34, Paris: Seuil, 1981, pp. 7-25.
- ARETINO, Pietro, Les Ragionamenti, tome I, Genève: Famot, 1977, [introduction par Guillaume Apollinaire].
- ARETINO, Pietro, Lettere sull'arte (1526-1542), 3 volumes, Milan: Milione, 1957.
- ARGAN, G.G., "Sebastiano Serlio", L'Arte, [s.l.], 1932, pp. 183-199.
- ARIOSTO, Orlando Furioso, Paris: Garnier, [s.d.], [traduction et introduction par C. Hippeau].
- ARMENINI, Giovanni Battista, Dei veri precetti della pittura 1586, [s.l.]: Burt & Franklin & Co., 1977, [traduction anglaise par Edward Olszewski].

- BALADI, Naguib, La pensée de Plotin, Paris: Les Presses Universitaires de France, 1970.
- BALTRUSAITIS, Jurgis, Anamorphic Art, Cambridge, 1977 (1969), [traduction par W.J. Strachan].
- BAROLSKY, Paul, Infinite jest Wit & Humor in italian Renaissance art, Columbia & London: University of Missouri Press, 1978.
- BATTISTI, Eugenio, "Il metodo progettuale secondo il 'De re aedificatoria' di Leon Battista Alberti" dans Il Sant'Andrea di Mantova et Leon Battista Alberti (Eds.): Atti del convegno di studi organizzato dalla città di Mantova con la collaborazione dell' Accademia Virgiliana del quinto centenario della Basilica di Sant'Andrea e della morte d'Alberti 1472-1972, Mantova, 25-26 avril 1972, pp. 131-156.
- BATTISTI, Eugenio, Rinascimento e Barocco, [s.l.]: Giulio Einaudi, 1960.
- BAXANDALL, Michael, Painting and experience in 15th c. Italy, Oxford: Oxford University Press, 1972.
- BELLONCI, Maria, "Beatrice and Isabella d'Este" dans The horizon book of the Renaissance edition (ed.): Horizon Magazine, New York: American Heritage, 1961.
- BELLONCI, Maria, Segreti dei Gonzaga, Milan: Mondadori, 1984 (1947).
- BELLUZZI, Amadeo, CAPEZZALI, Walter, Il Palazzo dei lucidi inganni. Palazzo Te a Mantova, Mantua, 1976, [introduction par K.W. Forster, ouvrage non consulté].
- BELLUZZI, Amadeo, CAPEZZALI, Walter, "Le scuderie dei Gonzaga sul Te" dans Civiltà Mantovana, vol. 7, (1973), pp. 378-394.
- BERTINI, Aldo, "L'esordio di Giulio Romano", Critica d'Arte, fascicule 31-36, (1959), pp. 361-375.
- BERTOLOTTI, A., "Note sincrone sui papi dalla metà del secolo XV a quella del XVI e sul sacco di Roma del 1527", Archivio storico artistico archeologico e letterario della città e provincia di Roma, 1881, pp. 241-255.
- BERZUINI, Dante, Guida descritta del Palazzo del Te in Mantua, Mantova, 1927.
- BETTINELLI, Saverio, Delle lettere e delle arti Mantovane, Mantova: Editoriale Padus, 1974.

- BIALOSTOCKI, Jan, "The Renaissance concept of nature and antiquity", dans The Renaissance and Mannerism, Studies in western art, Acts of the Twentieth International Congress of the History of Art, vol. II, New Jersey: Princeton University Press, 1963, pp. 19-30.
- BLOCH, Ernst, La philosophie de la Renaissance, Paris: Payot, 1972, [traduction par Pierre Kamnitzer].
- BLUMENTHAL, A., "A newly identified drawing of Brunelleschi's stage machinery", Marsyas, vol. 12-15, (1964/1972), pp. 20-31.
- BLUNT, Anthony, La théorie des arts en Italie de 1450 à 1600, France: N.R.F., 1966 (1956), [traduction par Jacques Debouzy].
- BORGHINI, Raffaello, Il riposo 1584, Hildesheim: Georg Olms Verlagsbuchhandlung, 1969.
- BOTTANI, Giuseppe, Descrizione storica delle pitture del Palazzo Te, Mantova, 1783.
- BOUDON, Pierre, "Blason d'un corps architectural", conférence donnée à Barcelone, 1983.
- BRIGSTOCKE, H., "The rediscovery of a lost master piece by Giulio Romano", Burlington Magazine, vol. 120, octobre 1978, pp. 60-66.
- BROWN, Clifford, LORENZONI, A.M., "The Grotta of Isabella d'Este", Gazette des Beaux Arts, no 91, 1978, pp. 72-82.
- BRUNO, Giordano, Des fureurs héroïques, Paris: Belles Lettres, 1984, [traduction par Paul-Henri Michel].
- BRYSON, Norman, Word and image. French painting of the ancien regime, Cambridge: Cambridge University Press, 1983 (1981).
- BURCKHARDT, G., Civilisation de la Renaissance, 3 tomes, Paris: Poche, 1966 (1958) [traduction par H. Schmitt; revue et corrigée par R. Klein; préface par R. Klein].
- CADIOLE, Da Giovanni, Descrizione delle pitture, sculture ed architetture, Mantova: Regio Ducale, 1763.
- CAMERON ALLEN, Don, Doubt's boundless sea. Scepticism and faith in the Renaissance, Baltimore: J. Hopkins Press, 1964.
- CAMERON ALLEN, Don, Mysteriously meant. The rediscovery of pagan symbolism and allegorical interpretation in the Renaissance, Baltimore/London: J. Hopkins Press, 1970.

- CAMERON, Eric, "The depictional semiotic of Alberti's 'On painting'", Art Journal, vol. 36, automne 1975.
- CARPEGGIANI, Paolo, "Giulio Romano architetto di villa", Arte Lombarda, vol. 37, 1972, pp. 1-13.
- CARPEGGIANI, Paolo, "La fortuna critica di Giulio Romano architetto", dans Studi su Giulio Romano. Omaggio all'artista nel 450' della venuta a Mantova, San Benedetto: Academia Polironiana, 1975, pp. 15-36.
- CARPEGGIANI, Paolo, Mantova, profilo di una città, [s.l.]: Officina grafica ceschi Quistello (MN), 1975.
- CARPI, Piera, "Giulio Romano ai servigi di Federico II Gonzaga", Atti e memorie della R. Accademia Virgiliana, vol. 11-13, 1920, pp. 24-121.
- CARRIERI, Raffaele, "Giganti e cataclismi nell'arte di Giulio Romano", La Lettura, vol. 2, 1939.
- CASSIRER, E., Individu et cosmos dans la philosophie de la Renaissance, Paris: Editions Minuit, 1983 (1927), [traduction par P. Quillet et M. de Gandillac].
- CASSIRER, E., KRISTELLER., P.O., RANDALL, Renaissance philosophy, Chicago/London: University of Chicago Press, 1948.
- CASTAGNA, Rita, Guide de Mantoue, Florence: Edizioni Moretti, 1985.
- CASTAGNA, Rita, Mantoue, Florence: Cooperativa officine grafiche, 1979.
- CASTAGNA, Rita, Mantoue, histoire et art, Florence: Istituto fotografico editoriale, 1979.
- CASTAGNA, Rita, "Nascita e formazione della scuderia dei Gonzaga", Civiltà Mantovana, nos 55-56, 1976, pp. 14-29.
- CASTIGLIONE, Baldassare, The book of the courtier, Grande-Bretagne: Penguin, 1983 (1967), [traduction par George Bull].
- CELLINI, Benvenuto, Vita, Milan: I classici della Bur, 1985.
- CESSI, Roberto, "La cattura del marchese Francesco Gonzaga di Mantova e le prime trattative per la sua liberazione", Archivio Veneto, vol. 25, no 3, 1913, pp. 144-176.
- CHASTEL, André, L'art italien, Paris: Flammarion, 1982.

- CHASTEL, André, "Le fragmentaire, l'hybride et l'inachevé", Das unvollendete als Künstlerische form ein symposion berne Munchen, 1959, pp. 83-89.
- CHASTEL, André, Le Sac de Rome, Paris: Gallimard, 1984.
- CHASTEL, André, Marsile Ficin et l'art, Genève: Librairie Droz, 1975.
- CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT, Alain, Dictionnaire des symboles, Paris: Robert Laffont, 1982 (1969).
- CHIARA, Perina, MARANI, Ercolano, "L'età di Federico II", Mantova le arti, vol. II, 1961, pp. 429-489.
- CIPRIANI, Renata, All the paintings of Mantegna, New York: Hawthorn books inc., 1963, [traduction par Paul Colacicchi].
- CLOSE, A.J., "Common place theories of art and nature in classical Antiquity in the Renaissance" Journal of the History of Ideas, vol. 30, 1969, pp. 467-487.
- COLLINGWOOD, R., The idea of nature, London/New York: Oxford University Press, 1981 (1960).
- COLONNA, Francesco, Le songe de Poliphile, 2 tomes, Genève: Slatkine reprints, 1971, [traduction et introduction par Claudius Popelin].
- COMMELIN, P., Mythologie grecque et romaine, Paris: Garnier, 1960.
- COPLESTON, Frederick, A history of philosophy, vol. 3. Late Medieval and Renaissance philosophy, part. II. The revival of Platonism to Suarez, New York: Image, 1963 (1953).
- DALAI EMILIANI, Marisa, "Perspective" dans Encyclopédie Universalis, pp. 295-303.
- DAMISCH, Hubert, Théorie du nuage. Pour une histoire de la peinture, Paris: Seuil, 1972.
- DAMISCH, Hubert, Fenêtre jaune cadmium, Paris: Seuil, 1984.
- DAMISCH, Hubert, "L'origine de la perspective", Macula, nos 5-6, 1979, pp. 113-137.
- DARCO, Carlo, Storia della vita e delle opere di Giulio Romano, Mantova, 1842 (1838).
- DAVARI, Stefano, "Descrizione del 'Palazzo del Te' di Mantova, di Giacomo Strada, illustrata con documenti tratti dall'Archivio Gonzaga", L'Arte, vol. II, 1899, pp. 248-253.

- DAVARI, Stefano, Federico Gonzaga e la famiglia Paleologa del Monferrato (1515-1533), Genève: Tipografia istituto sordo-muti, 1891.
- DAVARI, Stefano, Il Palazzo del Te, [s.l.]: Officine grafiche a Mondadori filiale di Mantova. Commune di Mantova, 1925 (1904).
- DAVARI, Stefano, I palazzi dei Gonzaga in Marmirolo, Mantova: Adalberto Sartori, 1974 (1890).
- DE HABSBURG, Otto, Charles Quint, Paris: Hachette, 1967.
- DELUMEAU, Jean, La civilisation de la Renaissance, Paris: Arthaud, 1984 (1967).
- DE MADARIAGA, Salvador, Charles Quint. Le mémorial des siècles. XVIe siècle, les hommes, Paris: Albin Michel, 1969.
- DE MAFFEL, "Perspectivists" dans Encyclopedia of World Art, England, vol. 11, 1968, pp. 221-244.
- DE TOLNAY, Charles, Michelange, France: Flammarion, 1970.
- Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine, Paris: Seghers, 1962.
- DOLCE, Ludovico, Le trasformazioni, New York/London: Garland Publishing, 1979 (Venise 1568).
- DUBOIS, Claude-Gilbert, Le Maniérisme, Paris: Les Presses Universitaires de France, 1979.
- DUBRETON, Lucas-J., Charles Quint. Les grandes études historiques, Paris: Fayard, 1958.
- DUMONT, Catherine, Francesco Salviati au Palais Sacchetti de Rome et La décoration murale italienne, 1520-1560, [s.l.]: Institut suisse de Rome, 1973.
- ECO, Umberto, Le nom de la rose, Paris: Poche, 1982 (1980), [traduction par J.-N. Scifano].
- EDGERTON, Samuel-Y., jr., "Alberti's perspective: a new discovery and a new evaluation", Art Bulletin, no 48, 1966, pp. 363-378.
- EDGERTON, Samuel-Y., jr., The Renaissance rediscovery of linear perspective, New York: Basic books inc., 1975.
- EISLER, William, "Art and the State under Emperor Charles V", conférence donnée au College Art Association, New York, février 1986.

- EISLER, William, "Arte y Estado bajo Carlos V", Fragmentos, no 3, 1985.
- EISLER, William, "Patronage and diplomacy: the north italian residences of the Emperor Charles V" dans P. Simons et W. Kent (Eds.): Patronage, Art and Society in the Renaissance, Oxford: Oxford University Press, [s.d.].
- EQUICOLA, Mario, Istoria di Mantova, Bologne: Forni editore, 1607.
- ERASME, Eloge de la folie, Paris: Garnier-Flammarion, 1964, [traduction par Pierre de Nolhac].
- ERBESATO, Gian Maria, Il Palazzo Te di Mantova, Novara: Istituto geografico De Agostini, 1981.
- ERRANTE, V., "Forse che si forse che no", Archivio storico lombardo, XLII, 1915, pp. 15-114.
- FAGIOLO, Marcello, Natura e artificio, Rome: Officina edizioni, 1979.
- FASOLA, Giusta Nicco, "Giulio Romano e il Manierismo", Commentari, 1960.
- FEBVRE, Lucien, Le problème de l'incroyance au 16e siècle. La religion de Rabelais, Paris: Albin Michel, 1968 (1942).
- FELIBIEN, André, Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes, Trevoux, 1725, [introduction par Anthony Blunt].
- FERGUSON, W.K., "The interpretation of the Renaissance: Suggestions for a synthesis", Journal of the History of Ideas, vol. 12, octobre 1951, pp. 483-495.
- FORSTER, Kurt W., TUTTLE, Richard, "The Palazzo del Te", Society of Architectural Historians Journal, no 30, 1971, pp. 267-293.
- FOUCAULT, Michel, Les mots et les choses, Paris: Gallimard, 1966.
- FRANCASTEL, Pierre, La figure et le lieu. L'ordre visuel du Quattrocento, Paris: Gallimard, 1967.
- FREDOUILLE, J.C., Dictionnaire de la civilisation romaine, Paris: Larousse, 1968.
- FREEDBERG, S.J., Painting in Italy, 1500-1600, Grande-Bretagne: Penguin Books, 1970.
- FREUD, S., Essais de psychanalyse appliquée, Paris: Gallimard, 1970.

- FRIGNANI, Negrosoli, A., "Indagine archivistica e riflessioni su un collaboratore di Giulio Romano: Fermo Ghisoni" dans Studi su Giulio Romano omaggio all'artista nel 450' della venuta a Mantova (1524-1974), San Benedetto: Academia Polironiana, 1975, pp. 37-52.
- GARIN, Eugenio, "La cité idéale de la Renaissance italienne" dans Les utopies à la Renaissance, colloque international, Paris: Les Presses Universitaires de France et Les Presses Universitaires de Bruxelles, avril 1961, pp. 13-37.
- GARIN, Eugenio, L'éducation de l'homme moderne, Paris: Fayard, 1968.
- GEROLA, Giuseppe, "Un'impresa ed un motto di casa Gonzaga" Rivista d'arte, vol. XII, 1930, pp. 381-402.
- GILBERT, Creighton, "On subject and not-subject in italian Renaissance picture", Art bulletin, 1952, pp. 202-218.
- GILBERT, Creighton, Renaissance art, Etats-Unis: Harper & Row, 1973 (1970).
- GILLE, Bertrand, Les ingénieurs de la Renaissance, Paris: Hermann, 1964.
- GILLIES, Jean, "The central figure in Botticelli's primavera", Women's Art Journal, printemps/été 1981, pp. 12-16.
- GILSON, Etienne, Humanisme et Renaissance, Paris: Urin, 1983.
- GINZBURG, Carlo, Enquête sur Piero della Francesca, [s.l.]: Flammarion, 1983.
- GINZBURG, Carlo, The cheese and the worms. The cosmos of a sixteen century miller, Etats-Unis: Penguin, 1982 (1976), [traduction par J.-A. Tedeschi].
- GIOVO, Paolo, Dialogo dell'Imprese, New York/London: Garland publishing inc., 1979.
- GOLDBERG, Jonathan, "Quattrocento dematerialization: Some paradoxes in a conceptual art", Journal of aesthetic art, hiver 1976, pp. 152-168.
- GOLDWAITE, R.A., The building of renaissance Florence, an economic and social history, Baltimore/London: Hopkins University Press, 1982 (1980).
- GOMBRICH, Ernst, "Il 'Palazzo Te', riflessioni su mezzo secolo di fortuna critica 1932-1982. L'opera di Giulio Romano", dans Quaderno di Palazzo Te, Mantova: Panini, décembre 1984.

- GOMBRICH, Ernst, "The historiographic background", introduction à: The Renaissance and Mannerism, Studies in western art, Acts of the Twentieth International Congress of the History of Art, vol. II, New Jersey: Princeton University Press, 1963, pp. 163-173.
- GOMBRICH, Ernst, L'art et l'illusion. Psychologie de la représentation picturale, Paris: Gallimard, 1971 (1958), [traduction par Guy Durand].
- GOMBRICH, Ernst, Norm and form. Studies in the art of Renaissance I, London/New York: Phaidon, 1978 (1966).
- GOMBRICH, Ernst, Symbolic images. Studies in the art of the Renaissance II, New York: Phaidon, 1978 (1972).
- GOMBRICH, Ernst, "That rare italian master" dans Splendours of the Gonzaga, Catalogue of the exhibition, 4 nov. 1981-31 janv. 1982, Victoria & Albert Museum, London: David Chambers et Jane Martineau, 1981.
- GOMBRICH, Ernst, "The 'Sala dei Venti' in the 'Palazzo del Te'", Journal of Warburg & Courtauld Institute, 1950 [paru aussi dans Symbolic Images (1978)].
- GOMBRICH, Ernst, "The style all'antica: Imitation and assimilation", dans The Renaissance and Mannerism, Studies in western art, Acts of the Twentieth International Congress of the History of Art, vol. II, New Jersey: Princeton University Press, 1963, pp. 163-173.
- GOMBRICH, Ernst, "Zum werke Giulio Romanos", dans Jahrbuch der kunshistorischen sammlungen in wien, [s.l.], 1934, pp. 79-104 et pp. 121-150.
- GONZAGA, Luigi di Borgoforte (attribué à), Cronaca del Soggiorno di Carlo V in Italia (dal 26 luglio 1529 al 25 aprile 1530), Documento di storia italiana, Milan: Libraio della real casa, 1892.
- GOULD, C., "Raphael versus Giulio Romano; the swing back", Burlington Magazine, vol. CXXIV, no 935, août 1982, pp. 479-486.
- GRANT, Michael, HAZEL, John, Le who's who de la mythologie, Paris: Seghers 1975 (1973), [traduction par E. Leyris].
- HARTT, Frederick, Giulio Romano, 2 volumes, New Haven: Yale University Press, 1958.
- HARTT, Frederick, "Power and the individual in Mannerist art" dans The Renaissance and Mannerism, Studies in western art, Acts of the Twentieth International Congress of the History of Art, vol. II, New Jersey: Princeton University Press, 1963, pp. 222-238.

- HARTT, Frederick, "Raphael and Giulio Romano", Art Bulletin, no 26, 1944, pp. 67-94.
- HARTT, Frederick, "The chronology of the 'Sala di Costantino'", Gazette des Beaux Arts, vol. 36, 1949, pp. 301-308.
- HAUSER, Arnold, Mannerism, The crisis of the Renaissance and the origin of modern art, 2 volumes, London: Routledge & Kegan Paul, 1965.
- HAUSER, Arnold, The philosophy of art history, New York: Alfred A. Knopf, 1959.
- HESS, Jacob, "On Raphael and Giulio Romano (réponse à Hartt)", Gazette des Beaux Arts, vol. 23, 1947, pp. 73-106.
- HESS, Jacob, "The chronology of the 'Sala di Constantino'; reply to Mr Hartt", Gazette des Beaux Arts, vol. 37, 1950, pp. 130-132.
- HIBBERT, C., The rise and fall of the house of Medici, Grande-Bretagne: Penguin, 1983 (1974).
- HOCHE, Gustav René, Labyrinthe de l'art fantastique. Le Maniérisme dans l'art européen, Paris: Denoël Gonthier, 1967 (1957), [traduction par Cornelius Heim].
- HOOK, Judith, The sack of Rome 1527, London: Macmillan, 1972.
- HOPE, Charles, "Federico II Gonzaga as a patron of painting" dans Splendours of the Gonzaga, Catalogue of the exhibition. 4 nov. 81-31 janv. 82, Victoria & Albert Museum, London: David Chambers et Jane Martineau, 1981.
- Il Sant'Andrea di Mantova e Leon Battista Alberti, Atti del convegno di studi organizzato dalla città di Mantova con la collaborazione dell'Accademia Virgiliana nel quinto centenario della Basilica di Sant'Andrea e della morte d'Alberti 1472-1972, Mantoue, 25-26 avril 1972.
- INTRA, Giovanni Battista, "Il 'Palazzo del Te' presso Mantova e le sue vicende storiche" dans Archivio storico Lombardo, série II, vol. IV, Milan, 1887, pp. 65-84 et pp. 568-574.
- JASPERS, Karl, Anselm and Nicholas of Cusa, Harves/New York/London: Hannah Arendt, 1981. [traduction par Ralph Manheim].
- JOHNSON, W. McAllister, "Giulio Romano's 'Allegory of immortality' reconsidered", Art Quaterly, no 32, 1969, pp. 3-21.
- JOHNSON, W. McAllister, "Once more the 'Galerie François 1er' at Fontainebleau", Gazette des Beaux Arts, no 103, 1984, pp. 127-144.

- KARPINSKI, Caroline, "At the sign of the four winds", Metropolitan Museum of Art Bulletin, vol. 18, no 1, été 1959, pp. 8-17.
- KERENYI, C.G., JUNG, C., L'essence de la mythologie, Paris: PBP, 1980.
- KITAO, Timothy K., "Prejudice in perspective: a study of Vignola's perspective treatise", Art Bulletin, no 44, 1962, pp. 173-195.
- KLEIN, Robert, La forme et l'intelligiale, Paris: Gallimard, 1970.
- KLEIN, Robert, "Les Utopies à la Renaissance", dans Colloque International, Paris: Les Presses Universitaires de France et Les Presses Universitaires de Belgique, avril 1961, pp. 13-37.
- KLEIN, Robert, "Pomponius Gauricus on perspective", Art Bulletin, vol. 43, 1961, pp. 211-218.
- KOYRE, Alexandre, Du monde clos à l'univers infini, Paris: N.R.F., 1962 (1957), [traduction de l'anglais par Raïssa Tarr].
- KOYRE, Alexandre, Etudes d'histoire de la pensée philosophique, Paris: Gallimard, 1971 (1961).
- KRISTELLER, Paul Oskar, Eight philosophers of the italian Renaissance, Etats-Unis: Standford University Press, 1964.
- KRISTELLER, Paul Oskar, "The immortality of the soul" dans Renaissance thought and its sources, Colombia: A.P., 1979.
- KRISTELLER, Paul Oskar, Renaissance thought II. Papers on humanism and the arts, New York: Harper Torchbook, 1965.
- KRISTELLER, Paul Oskar, "The moderns system of the arts: a study in the history of aesthetics", Journal of the History of Ideas, vol. 30, 1969, pp. 496-527, [dédié à Tietze].
- LABROT, Gérard, Le palais Farnese de Caprarola, Paris: Klincksieck, 1970.
- LADNER, Gerhart I., "Ad imaginem dei: the image of man in mediaeval art" dans W.E. Kleinbauer: Modern perspectives in western art history, An anthology of 20th c. writings on the visual arts, New York: Holt, Rinehart & Winston, 1975.
- LAPEYRE, Henri, Charles Quint, Paris: Que sais-je, 1971.
- LASKIN, M. jr, "Giulio Romano and Baldassare Castiglione", Burlington Magazine, vol. 109, 1967, pp. 300-303.

- LAVIN, Ervin, Samothracien reflexions "Mantegnas's Parnassus", 19?, pp. 56-179.
- LEHMAN, Karl, "The dome of heaven" dans W.E. Kleinbauer (Ed.): Modern perspectives in western art history, An anthology of 20th c. writings on the visual arts, New York, Holt, Rinehart & Winston, 1975.
- "Le 'Palazzo del Te' construit par Jules Romain pour Frederic de Gonzague, Seigneur de Mantoue, Vie italienne, XXXe année, Rome, juillet-septembre 1983 [directeur: Italo Borzi].
- LLOYD, Christopher, "An antique source for the narrative frescoes in the Camera Degli Sposi", Gazette des Beaux Arts, no 91, 1978, pp. 119-122.
- LOTZ, Wolfgang, "Mannerism in architecture: changing aspects" dans The renaissance and mannerism, Studies in western art, Acts of the Twentieth International Congress of the History of Art, vol. II, New Jersey: Princeton University Press, 1963, pp. 239-246.
- LOUKOMSKI, G.K., Giulio Romano, Paris, 1932.
- LUZIO, Alessandro, "Federico Gonzaga ostaggio alla corte di Giulio II. A cura della R. società romana di storia patria. Rome 1887" dans Atti e memoria della rivista academia Virgiliana di Mantova, Mantova, 1921.
- LUZIO, Alessandro, "Il 'Palazzo del Te' a Mantova", Rassegna bibliografica dell'arte italiana, no 9, 1906, pp. 137-144.
- LUZIO, Alessandro, "Isabella d'Este e Giulio II 1503-1505", Rivista d'Italia, fascicule 12, 1909, pp. 837-876.
- LUZIO, Alessandro, "Isabella d'Este e il Sacco di Roma", Archivio Lombardo, no 9, L'Arte, série 27, 1908, pp. 361-413.
- LUZIO, Alessandro, La galleria dei Gonzaga venduta all'Inghilterra nel 1627-28, Milan, 1913, Rome, 1974.
- LUZIO, Alessandro et RENIER, Rodolfo, Mantova e urbino, [s.l.]: Arnoldo Forni, 1976 (1893, Torino-Roma).
- MACHIAVEL, Le Prince, France: Garnier/Flammarion, 1980, [traduction par Yves Lévy].
- MACK SMITH, D., "Federigo da Montefeltro" dans The horizon book of the Renaissance edition, New York: Horizon magazine, American Heritage, 1961.

- MARANI, Ercolano, "Tre chiese di Sant'Andrea nella storia dello svolgimento urbanistico mantovano" dans Il Sant'Andrea di Mantova e Leon Battista Alberti, Atti del convegno di studi organizzato dalla città di Mantova con la collaborazione dell' Accademia Virgiliana nel quinto centenario della basilica di Sant'Andrea e della morte d'Alberti 1472-1972, Mantoue, 25-26 avril 1972, pp. 71-110.
- MARANI, Ercolano, PERINA, Chiara, "L'età di Federico II", Mantova le arti, vol. II, 1961, pp. 429-489.
- MARNAT, Marcel, Michel-Ange, Paris: N.R.F., 1974.
- MARTINDALE, A., "The patronage of Isabella d'Este at Mantua", Apollo, no LXXIX, 1964, pp. 183-191.
- MARTINES, Lauro, Power and imagination City-states in Renaissance Italy, New York: Alfred Knopf, 1979.
- MASSON, G., Merveilles des palais et villa d'Italie, France: Arthaud, 1959.
- MAZZOLDI, Leonardo, Mantova la storia, vol. II, Mantova: Istituto Carlo D'Arco, 1958, [préface par Mario Bendiscioli].
- MEISS, Millard, "Masaccio and the early renaissance: the circular plan" dans The Renaissance and Mannerism, Studies in western art, Acts of the Twentieth International Congress of the History of Art, vol. II, New Jersey: Princeton University Press, 1963, pp. 123-145.
- MEISS, Millard, Painting in Florence and Siena after the Black Death, New York: Harper Torch Books, 1951.
- MELLER, Peter, "Physiognomical theory in renaissance heroic portraits" dans The Renaissance and Mannerism, Studies in western art, Acts of the Twentieth International Congress of the History of Art, vol. II, New Jersey: Princeton University Press, 1963, pp. 53-69.
- MERLEAU-PONTY, Maurice, "Le concept de nature, 1956-1957", dans Résumés de cours, Collège de France, 1952-1960, Paris: Gallimard, 1968, pp. 53-69.
- MERLEAU-PONTY, Maurice, L'oeil et l'esprit, Paris: Gallimard, 1964.
- MEZZATESTA, Michael, "Charles V and the tradition of Habsbourg devotion to the Eucharist", Conférence donnée en février 1986 au College Art Association à New York.
- MONBEIG GOGUEL, Catherine, "G. Romano et G. Vasari: le dessin de 'La chute d'Icare' retrouvé", Revue du Louvre, vol. 29, no 4, 1979, pp. 273-276.
- MOUSNIER, R., La Renaissance en Italie au XVIe siècle, Paris: C.D.U..

- MULLALY, Terence, "Giulio Romano in Mantua", Apollo, no 67-68, 1958, pp. 105-111.
- OERTEL, Robert, "Perspective and imagination" dans The Renaissance and Mannerism, Studies in western art, Acts of the Twentieth International Congress of the History of Art, vol. II, New Jersey: Princeton University Press, 1963, pp. 146-162.
- OLSON, Roberta, J.M., "The comet in Moreau's 'Phaeton': an emblem of cosmic destruction and a clue to the painting's astronomical meaning", Gazette des Beaux Arts, no 1011, 1983, pp. 37-42.
- OSSOLA, Carlo, Autunno del Rinascimento, "Idea del Tempio" dell'arte nell'ultimo Cinquecento, Florence: Leo S. Olschki, 1961.
- OVIDE, Les métamorphoses, Paris: Garnier/Flammarion, 1966, [traduction par J. Chamonard].
- PACCAGNINI, Giovanni, Palazzo Te, Milan: 1957 [ouvrage non consulté].
- PACCIANI, Ricardo, "Aspetti dell'imitazione dalla natura fra Quattrocento e Cinquecento" dans Marcello Fagiolo (Ed.): Natura e artificio, Rome: Officina edizioni, 1979.
- PALLUCCHINI, R., "Giulio Romano e Palladio", Arte Veneta, vol. 9/12, 1955/1958, pp. 234-235.
- PANOFSKY, Erwin, Essais d'iconologie, Paris: Gallimard, 1967 [traduction par C. Herbette; présentation et annotation par B. Teyssedre].
- PANOFSKY, Erwin, Idea, Paris: Gallimard, 1983.
- PANOFSKY, Erwin, La perspective comme forme symbolique, Paris: Minuit, 1975.
- PANOFSKY, Erwin, Meaning in the visual arts, [s.l.]: The University of Chicago Press, 1982 (1955).
- PANOFSKY, Erwin, "Renaissance and renaescenes" dans W.E. Kleibauer (Ed.): Modern perspectives in western art history, An anthology of 20th c. writings on the visual arts, New York: Holt, Rinehart & Winston, 1975.
- PARMA, E., "Il Palazzo del principe Andrea Doria a Fassolo in Genova", L'Arte, vol. X, 1970, pp. 12-47.
- PICO DELLA MIRANDOLA, Giovanni, La dignità dell'uomo, Bologne: Scolastiche Pàtron, 1970.

- PIGOZZI, Marinella, "Influenza di Leon Battista Alberti su Giulio Romano" dans Il Sant'Andrea di Mantova e Leon Battista Alberti, Atti del convegno di studi organizzato dalla città di Mantova con la collaborazione dell' Accademia Virgiliana nel quinto centenario della Basilica di Sant'Andrea e della morte d'Alberti 1472-1972, Mantoue, 25-26 avril 1972, pp. 318-326.
- PIVA, P., PAVESI, G., "Giulio Romano e la chiesa abbaziale di Polirone: documenti e proposte filologiche" dans Studi su Giulio Romano. Omaggio all'artista nel 450 della venuta a Mantova (1524-1974), San Benedetto: Academia Polironiana, 1975, pp. 53-118.
- PLATON, La République, Paris: Garnier Flammarion, 1966, [traduction par R. Baccou].
- POPE-HENNESSY, John, Benvenuto Cellini, Paris: Hazan, 1985 [traduction par D. Le Bourg].
- PAZ, Mario, "The Gonzaga devices" dans Splendours of the Gonzaga, Catalogue of the exhibition, 4 nov. 1981-31 janv. 1982, Victoria & Albert Museum, London: David Chambers et Jane Martineau, 1981.
- PROCACCINI, A., "Alberti and the framing of perspective", Journal of Aesthetics and Art criticism, vol. XXXX, no 1, automne 1981, pp. 29-37.
- RASH-FABBRI, Nancy, "A note on the Stanza della Segratura", Gazette des Beaux Arts, no 94, 1979, pp. 97-104.
- REINHART, "La tapisserie feinte; un genre de décoration du Maniérisme romain au XVIIe siècle", Gazette des Beaux Arts, no 84, nov./déc. 1974, pp. 285-296.
- REZNICEK, E.K.J., "Realism as a 'side road or byway' in dutch art" dans The Renaissance and Mannerism, Studies in western art, Acts of the Twentieth International Congress of the History of Art, vol. II, New Jersey: Princeton University Press, 1963, pp. 247-253.
- RICCI, Giuliana, "Da un'interpretazione vitruviana il primo trattato sul teatro rinascimentale" dans Il Sant'Andrea di Mantova e Leon Battista Alberti, Atti del convegno di studi organizzato dalla città di Mantova con la collaborazione dell' Accademia Virgiliana nel quinto centenario della Basilica di Sant'Andrea e della morte d'Alberti 1472-1972, Mantoue, 25-26 avril 1972, pp. 307-318.
- RIPA, Cesare, Iconologie, New York/London: Garland, 1976, [traduction par Jean Baudoin].
- ROMANO, Giulio, Anotations et introduction à la Cronaca del soggiorno di Carlo V in Italia (dal 26 luglio 1529 al 25 aprile 1530), Documento di storia italiana, Milan: Libraio della real casa, 1892.

- SANDSTROM, Sven, Levels of unreality. Studies in structure and construction in Italian mural painting during the Renaissance, Suède: Boktryckeri AB, Almqvist and Wiksells, 1963.
- SANTARCANGELO, Paolo, Il libro dei labirinti, Paris: Gallimard, 1974 (Florence 1967), [traduction de l'italien par M. Lacau].
- SANTORI, Mario, Il concetto dell'uomo nella letteratura del Cinquecento, Napoli: Liguori, 1967.
- SCHEFER, Jean-Louis, Le déluge, la peste Paolo Ucello, Paris: Galilée, 1976.
- SCOTT, Geoffrey, The architecture of humanism. A study in the history of taste, [s.l.]: Anchor Book, 1954 (1914-1924).
- SEZNEC, Jean, The survival of pagan gods. The mythological tradition and its place in Renaissance humanism and art, New Jersey: Princeton University Press, 1972 (en français, 1940), [traduction par Barbara F. Sessions].
- SHEARMAN, John, "Maniera as an aesthetic ideal" dans The Renaissance and Mannerism, Studies in western art, Acts of the Twentieth International Congress of the History of Art, vol. II, New Jersey: Princeton University Press, 1963, pp. 200-221.
- SHEARMAN, John, "Osservazioni sulla cronologia e l'evoluzione del Palazzo del Te", Bollettino, no 9, 1967, pp. 434-438.
- SMYTH, Craig Hugh, "Mannerism and Maniera" dans The Renaissance and Mannerism, Studies in western art, Acts of the Twentieth International Congress of the History of Art, vol. II, New Jersey: Princeton University Press, 1963, pp. 174-199.
- SOTHEBY & Co., The Ellesmere collection part II. Drawings by Giulio Romano and other sixteen-century masters. Collected by Sir Thomas Lawrence. Vente du mardi 5 décembre 1972.
- STRADA, Giacomo, publié par Davari (1899), 1577.
- STRONG, Roy, Art and power. Renaissance festivals 1450-1650, Los Angeles: University of California Press, 1984.
- TAFURI, Manfredo, "Il mito naturalistico nell'architettura del 1500", L'Arte, 1968-1967, pp. 7-36.
- TERVARENT, Guy de, Attributs et symboles dans l'art profane 1450-1600. Dictionnaire d'un langage perdu, 2 tomes, Genève: Librairie Droz, 1958.

- The new century italian Renaissance encyclopedia, New York: Catherine B. Avery, Appleton century craft, 1972.
- THEOCRITUS, Greek pastoral poetry, Grande-Bretagne: Penguin Classics, 1974, [traduction par Anthony Holden].
- The philosophy of images, New York/London: Garland, 1979, [illustration des métamorphoses d'Ovide].
- The Renaissance and Mannerism, Studies in western art, Acts of the Twentieth International Congress of the History of Art, vol. II, New Jersey: Princeton University Press, 1963.
- TIBALDI, Umberto, Il Palazzo Te a Mantova, [s.l.]: Capelli, 1967.
- VANTAGGI, Rosella, Mantoue et ses trésors, Rome: Plurigraf d'art, 1982.
- VASARI, Giorgio, Les vies des plus grands peintres architectes et sculpteurs, Paris: Berger/Larault, 1984, [édition commentée sous la direction d'André Chastel].
- VASARI, Giorgio, Le vite, II, 3e partie, Milan: Rizzoli et C. Editori, 1942.
- VASARI, Giorgio, Lives of the artists, Grande-Bretagne: Penguin, 1982 (1965), [traduction par George Bull].
- VEDRINE, Hélène, La conception de la nature chez Giordano Bruno, Paris: Librairie philosophique J. Urin, 1967.
- VEDRINE, Hélène, Les philosophes de la Renaissance, Paris: Les Presses Universitaires de France, 1971.
- VERHEYEN, Egon, "Eros et Anteros, l'éducation de Cupidon et la prétendue Antiope du Corrège", Gazette des Beaux Arts, no 65, 1965, pp. 321-340.
- VERHEYEN, Egon, "Jacopo Strada's mantuan drawings", Art Bulletin, no 49, 1967, pp. 62-69.
- VERHEYEN, Egon, The paintings in the studiolo of Isabella d'Este at Mantua, New York: New York University Press for the College Art Association of America, 1971.
- VERHEYEN, Egon, "The Palazzo del Te: in defense of Jacopo Strada", Society of Architectural Historians Journal, no 31, 1972, pp. 113-137.
- VERHEYEN, Egon, The Palazzo del Te in Mantua. Images of love and politics, London: Hopkin University Press, 1977.

- VICTORIA AND ALBERT MUSEUM, Splendours of the Gonzaga. Catalogue of the exhibition. 4 nov. 81-31 janv. 82, London: David Chambers and Jane Martineau, 1981.
- VIRGILE, L'Eneide, Paris: Flammarion, 1965, [introduction et traduction par M. Rat].
- VOGEL, Julius, "Giulio Romano, biographisches über seine jugend und lehrzeit", Monatshefte für Kunstwissenschaft, vol. 13, 1920, pp. 52-66.
- WAKAYAMA, Eiko M.L., "Teoria prospettica Albertiana e pittura del Quattrocento" dans Il Sant'Andrea di Mantova e Leon Battista Alberti, Atti del convegno di studi organizzato dalla città di Mantova con la collaborazione dell'Academia Virgiliana nel quinto centenario della Basilica di Sant'Andrea e della morte d'Alberti 1472-1972, Mantoue, 25-26 avril 1972, pp. 175-188.
- WILDE, Johannes, "The hall of the Great Council of Florence" dans Creighton Gilbert (Ed.): Renaissance Art, Etats-Unis: Harper & Row, 1973 (1970).
- WIND, Edgar, Pagan mysteries in the Renaissance, Londres: Faber & Faber, 1958.
- WITTKOWER, Rudolf, Architectural principles in the age of humanism, New York/London: Norton & Company, 1971 (1962).
- WITTKOWER, Rudolf, "Brunelleschi and 'Proportion in perspective'", The Journal of the Warburg & Courtauld, no 16, 1953, pp. 275-291.
- WITTKOWER, Rudolf, "The perspective of Piero della Francesca's Flagellation", The Journal of the Warburg & Courtauld, no 16, 1953, pp. 292-303.
- WRIGHT, Lawrence, Perspective in perspective, Boston: Routledge & Kegan Paul, 1983.
- WYNDHAM, Lewis D.B., Charles Quint, Paris: Payot, 1932, [traduction par S. Campaux].
- YRIARTE, C., "Isabelle d'Este et les artistes de son temps. 3 parties", Gazette des Beaux Arts, tome 13, 1895, pp. 13-30; pp. 189-206; pp. 382-398.

**APPENDICE I**

**LE SAC DE ROME**

En 1519, Charles Quint succède à l'Empereur Maximilien, en même temps que Federico Gonzaga hérite du gouvernement mantouan. Ils ont tous les deux dix-neuf ans. Leon X (sympathique aux Gonzaga) qui est alors Pape abandonne les Français pour établir des négociations secrètes avec Charles Quint dans le but de venir à bout de Luther<sup>1</sup>. En échange de la condamnation de ce dernier, il supporterait Charles Quint lors de ses attaques contre les possessions françaises en Italie, Milan comprise, à condition toutefois de récupérer Parma et Piacenza.

En 1522, Adrien Dédel, tuteur de Charles V, devient Pape Adrien VI avec le support du Cardinal Pompéo Colonna<sup>2</sup>. Il est rapidement remplacé en 1523 par l'un de ses ennemis, Giulio Medici, qui lui succède sous le nom de Pape Clément VII. Ce changement n'est pas pour plaire aux Colonna, une des plus importantes familles romaines qui se range du côté de l'Empereur espagnol; Gattinara Colonna, le Grand Chancelier, mari de Vittoria Colonna<sup>3</sup>, "fondait ses espoirs sur Charles" à qui "il avait conseillé dans un aide-mémoire, de fonder son pouvoir en Italie, non pas sur la conquête, mais sur une position d'arbitre, en devenant le protecteur des petits princes et des villes"<sup>4</sup>.

En 1525, Georg von Frundsberg attaque, et François 1er est fait prisonnier à Pavie. Clément VII est maintenant à la merci de Charles Quint. Plutôt que de tenter de négocier une entente avec ce dernier, il s'acoquine en secret avec François 1er qui, une fois délivré, s'apprête à retraverser les Alpes<sup>5</sup>. En 1526, la Ligue de Cognac rassemble le Pape,

l'Empereur français, Milan, Florence, Venise et Mantoue qui joue probablement double jeu. Charles Quint réagit rapidement et envoie à Rome Ugo de Monaca pour résoudre un accord avec le Pape et, le cas échéant, s'allier à l'ennemi de ce dernier, Pompeo Colonna. Le commandement de l'armée impériale est confié à Charles Bourbon, cousin de Federico Gonzaga<sup>6</sup> avec qui il entretient des relations aussi bien amicales que politiques. Charles Quint qui se préserve de la Ligue de Cognac anti-impériale a maintenant à son service les hommes de Don Hugo di Moncada et ceux du Cardinal Pompeo Colonna auxquels s'ajoutent ceux de Charles Lannoy avec qui se rallie l'Empereur lorsque se précise le conflit entre le Pape et les Colonna. Le 20 septembre 1526, tous ces hommes débarquent à Rome pour "piller, saccager et profaner"<sup>7</sup> le Vatican. Ces mêmes troupes sont encore renflouées par les hommes du Connétable de Bourbon auquel Charles Quint donne le gouvernement de Milan en lui promettant le Dauphiné et la Provence. Pendant ce temps, Georg von Frundsberg qui avait rassemblé les Luthériens mécontents, se joint à Philibert, Prince d'Orange; et ce sont 30 000 hommes, certainement pas rassemblés par le hasard, qui, quelques mois plus tard, le 6 mai 1527, s'avancent sur Rome.

**NOTES**

**APPENDICE I**

1. Hibbert (1974), p. 237.
2. Hibbert (1974), p. 238.
3. Qui était amie avec Michel-Angelo Buonarotti.
4. Otto de Habsbourg (1967), pp. 168 et 172.
5. Hibbert (1974), pp. 240-241.
6. Luzio (1908), pp. 408-409.
7. Dubreton (1958), p. 123.

APPENDICE II

PETITE CRITIQUE HISTORIOGRAPHIQUE

Il est tout à fait surprenant de constater la pauvreté de la littérature consacrée au Sac de Rome. A part l'étude assez récente de Chastel<sup>1</sup> et le livre de Judith Hook de 1972 on ne trouve pratiquement aucun écrit spécialisé sur la question<sup>2</sup>. Il est inutile de se rabattre sur les encyclopédies, guère plus loquaces sur le Sac. L'Encyclopédie Universalis le mentionne comme "la cause d'un énorme scandale"<sup>3</sup>, mais, ni là, ni dans le Britanica - pour ne citer que deux exemples - on ne trouve d'article spécifique sur l'événement ou sur ses causes. Quelques lignes, sous d'autres titres, donnent l'impression d'une erreur de parcours inexplicable et inattendue. Quant aux ouvrages historiques traitant de sujets parallèles (comme par exemple l'histoire de Charles Quint, plus agréable à romancer), ils décrivent la chose comme une querelle personnelle entre quelques nobles grands hommes faisant l'Histoire devant un décor de mercenaires sauvages.

La totalité de ces écrits dénote une attitude générale de rejet comme si le Sac représentait la lourde conséquence d'inexplicables malentendus, comme si l'Histoire s'était trompée en crachant le Siège de Rome. La meilleure méthode pour démontrer cette "erreur" consiste tout d'abord en une description des hordes profanatrices de la ville éternelle. Nous nous contenterons de l'exemple de Wyndham Lewis, le plus spectaculaire. Ce sont:

"Les troupes de reîtres que l'on voit sur les gravures de l'école de Dürer et de Cranach, avec leurs terribles visages de chats-pards, leurs plumes crottées et leurs hauts-de-chausses en guenilles, combattent pour quiconque les paie et mènent fièrement leur vie avec une philosophie brève mais suffisante. ... Quand ils ne se battent pas, ils se livrent au pillage ou à

la boisson, volent des poules, s'introduisent dans les églises, coupent la gorge aux passants ou les dévalisent sur la grand'route."<sup>4</sup>

Ce genre de description est généralement suivi d'une autre: celle des conditions climatiques de ce jour fatidique. La pluie qui ne cesse et la boue contribuent à mettre de mauvaise humeur ces combattants affamés qui n'ont pas été payés depuis longtemps. Lewis lui, se spécialise dans les descriptions de mercenaires, une fois de plus:

"Les hommes de cette espèce ne pouvaient être dominés que par la force, et étant donné leur caractère et leurs habitudes on ne doit point s'étonner des atrocités qu'ils commirent durant le sac de Rome, alors qu'ils étaient livrés à eux-mêmes, hors de contrôle."<sup>5</sup>

Et, plus loin:

"Les troupes du Bourbon étaient composées de bandits de la pire espèce: des Allemands venant des contrées les plus troublées et les plus infestées de brigands, et des Espagnols ne valent pas mieux (sic). Tandis qu'ils dévalent, gesticulant et hurlant des menaces sur la route de Rome, ils sont rejoints par tous les hors-la-loi italiens qui flairent une occasion de pillage."<sup>6</sup>

A l'avant-scène de ce tableau vivant nous avons les acteurs principaux, au sang chaud et à la colère facile, les grands de ce monde: "On a déjà fait remarquer quel noble pape était Adrien VI et ce qu'il aurait pu faire s'il avait vécu ..." <sup>7</sup> Et pour l'action: le connétable: "... se querella violemment avec son cousin François Ier ... le roi confisqua ses terres ... Le duc, furieux, s'en fut offrir ses services à l'empire ..." Et, plus loin, lorsque François s'allie à Clément: "Charles ravalant sa rage à cette trahison ..." Après l'emprisonnement du pape:

"Clément envoya les forces papales punir les paysans ... L'Empereur a alors de bonnes raisons d'être en proie à une sombre colère ... François est l'allié du Turc. On ne peut se fier au pape. Charles prévient amèrement les cardinaux que si quelque grand désastre vient à écraser la Chrétienté, la faute en sera à Clément ..."

Et puis encore, après le Sac, lorsqu'Andrea Doria se rallie à Charles: "François eut la malencontreuse idée d'offenser cyniquement Andrea Doria, et le fier Genoïis, furieux, abandonna l'attaque de Naples ..."<sup>8</sup>.

Voilà pour les causes socio-historiques du siège de Rome. Nous serions injuste, cependant, de ne point citer Otto de Habsbourg<sup>9</sup>, le seul auteur ne déniait pas que l'événement ait pu convenir à certains: "Dans l'ensemble l'incident<sup>10</sup> fut utile à la cause de l'Empereur" bien que "... sur le plan personnel ... il pesa lourdement sur la conscience du souverain". Otto admet même que l'ambiance préliminaire ait pu préparer à un tel résultat: "Déjà avant la bataille de Pavie il y avait eu une crise. Le 'sacco' ne fut pas un pillage de quelques jours mais un état de confusion et d'insécurité qui dura plusieurs mois."<sup>11</sup>

Cette judicieuse constatation porte à croire que "cet événement inouï qui stupéfia toute l'Europe"<sup>12</sup> n'était pas si imprévisible que cela et qu'il répondait à un déséquilibre politique et social dû à des enjeux trop nombreux et contradictoires pour ne point se terminer en chaos.

"L'Italia era divisa in un grandissimo numero di stati grandi e piccoli, ciascuno dei quali reggevasi a suo modo, offrendo lo spettacolo

più svariato di ordini e di governi" dit Romano<sup>13</sup> qui note également l'importance de l'indépendance de chacun des états italiens. Son analyse de la situation avant le Sac (dont il ne parle pas) nous paraît assez juste<sup>14</sup>:

"... nulla di più ripugnante alla coscienza laica del popolo italiano ... che l'idea di un Papato politico depositario della direzione suprema della nazione."<sup>15</sup>

"Venezia e Milano, Firenze e Napoli vivevano di una vita propria troppo forte ed intensa per rinunciare, a favore di Roma, alla loro posizione di capitali di stati indipendenti."<sup>16</sup>

" ... a Firenze le istituzioni democratiche mascherano appena il predominio di una famiglia potente."<sup>17</sup>

A partir du moment où ces différents Etats font appel à une armée étrangère pour affaiblir un voisin par trop envahissant, la situation se dégrade immédiatement puisque sont encouragées les ambitions française et espagnole, s'ajoutant à celles déjà nombreuses des différents Etats-cité italiens. Ces raisons nous paraissent suffisantes pour expliquer les massacres de 1527, sans avoir à monter des scénarios de disputes entre les quelques "grands" dont la nature colérique aurait envenimé les choses; ni à imputer les saccages uniquement à des types mal famés, sauvages et affamés<sup>18</sup>.

**NOTES**

APPENDICE II

1. (1984).
2. Pour plus de détails sur l'état de la question voir les introductions de Chastel et Hook.
3. Vol. IV, p. 674.
4. (1932), p. 88.
5. Wyndham Lewis (1932), p. 89.
6. Wyndham Lewis (1932), p. 95.
7. Wyndham Lewis (1932), p. 89.
8. Wyndham Lewis (1932), pp. 90, 93, 95 et 99.
9. (1967).
10. Drôle d'idée que d'appeler un tel massacre "un incident".
11. De Habsbourg (1967), pp. 192-193.
12. Lapeyre (1971), p. 38.
13. (1892). Dans son introduction, p. 15.
14. Mis à part ses accents nationalistes. Il est amusant de le comparer à Mousnier; comme chacun est d'un pays différent, les batailles qui sont considérées comme des défaites par l'un sont des victoires pour l'autre.
15. Romano (1892), p. 13.
16. Romano (1892), p. 13.
17. Romano (1892), p. 11.
18. Romano (1892), p. 15.

**APPENDICE III**

**LES GONZAGA ET LE SAC**

Au moment du Sac, Isabella d'Este se trouve à Rome chez les Colonna qui sont les ennemis du pape Clément VII et des alliés de Charles Quint. Elle est en correspondance avec Federico à Mantoue (qui lui écrit quelques fois en code chiffré)<sup>1</sup> et avec son autre fils, Ferrante, qui se trouve à être rien de moins que Capitaine des troupes impériales. Elle échange également des lettres avec le Bourbon, qui avait abandonné François 1er pour se ranger dans le camp de Charles Quint, dont l'une des modestes ambitions était la couronne de France<sup>2</sup>. Cet homme, qui se trouve à être par ailleurs son neveu, est également en charge des troupes impériales. Georg Frunsberg<sup>3</sup> qui avait mené les Luthériens sur Rome lors de ce même saccage est également en contact avec elle. Pompeo Colonna, Georg Frundsberg, Ferrante Gonzaga et Charles de Bourbon ont tous les quatre dirigé les armées espagnole et italienne en ce pluvieux jour de mai où Rome fut saccagée. On ne s'étonnera pas, dans ce contexte, de savoir que Federico a fait passer ces mêmes troupes par Mantoue quelques jours avant les massacres.

L'article de Luzio<sup>4</sup> et surtout les lettres qu'il publie portent à croire que la mère Isabelle est en accord avec la méchante politique de ses fils Federico et Ferrante. Elle s'adapte avec diplomatie aux conditions du jour. Andra Borgo, Frundsberg et elle-même avaient appris avec "beaucoup d'hostilité" du Duc Alfonso d'Este qu'il participait à la ligue contre Charles Quint<sup>5</sup>. La politique du bluff étant assez courante, ils ne lui en tinrent pas rigueur, sachant que "in quel caso di forza maggiore era giustificato l'estendere a cedere, almeno in apparenza"<sup>6</sup>.

Selon Luzio, Isabella d'Este aurait aussi tenté de justifier la politique de son fils qui s'était allié à Frundsberg et à Andrea Borgo.

Quant à Federico, il est aussi en contact avec Frundsberg. Luzio publie des lettres datant de 1527<sup>7</sup> et, selon lui, leur correspondance remonte à plus tôt. Dans une des lettres, Frundsberg mentionne à Federico sa soi-disant neutralité sur un ton qui laisse à croire que la politique de "l'agent double" est assez courante dans l'Italie du XVI<sup>e</sup> siècle; le pape Clément VII d'ailleurs joue lui aussi à ce même jeu d'alliances et de trahisons.

Pour ce qui est du Bourbon, fils de Clara Gonzaga, la soeur de Francesco, il assure son soutien au duc d'Urbino et aux Gonzaga en cas de suspicion de la part du roi français, puis finit par changer de clan lorsque Louise de Savoie réclame l'héritage bourbonnais en 1523. Sur son chemin vers l'Espagne, il s'arrête à Mantoue. Il a la ferme intention de ne point laisser à la postérité la vengeance des injures imméritées du Christianissimo<sup>8</sup>. Le 24 février 1525, il fait emprisonner François 1<sup>er</sup> à Pavie. Dans une lettre qu'il adresse le lendemain à Federico, il parle de sa victoire sur leur ennemi commun<sup>9</sup>.

Nous terminerons en mentionnant que les deux familles (du Bourbon et de Federico) échangent des lettres chaleureuses, qu'Isabella confie son Ferrante de vingt ans à Charles de Bourbon (en 1527) afin qu'il fasse de lui "un homme d'honneur"<sup>10</sup> et que lorsque ce dernier change de clan pour s'allier à l'empereur, elle l'approuve ouvertement.

**NOTES**

APPENDICE III

1. Luzio (1908), p. 374.
2. De Habsbourg (1967), p. 7.
3. A qui il écrit le 22 juin 1527 une lettre publiée par Luzio (1908), p. 399.
4. Qui semble en savoir plus long qu'il n'en dit.
5. "Dopo renitenta e confentione", écrit-il à sa nièce Isabella d'Este le 13 octobre 1527, c'est-à-dire avant le Sac. Alfonso se serait par la suite retiré en douce [Luzio (1908), pp. 387-398].
6. Luzio (1908), p. 397.
7. Lettres du 23 mai, du 27 mai, du 22 juin, du 21 juillet et du 11 août 1527. Il y a également publié chez Luzio (1908) deux lettres de recommandation de Federico, pp. 393-395.
8. Lettre du 13 décembre 1523 [Luzio (1908), p. 410].
9. Luzio (1908), p. 411.
10. Luzio (1908), p. 411.

**APPENDICE IV**

**FEDERICO ET LES FEMMES**

Lorsque Federico a onze ans et qu'il se trouve à la Cour de Jules II, ce dernier lui planifie un mariage, plus tard légalisé par François Ier, avec Maria Paleologa qui lui apporterait en dot le Duché du Monferrato. Federico s'éprend cependant d'une gentille dame mantouane: Isabella Boschetto de Calvisano Gonzaga, l'épouse d'un honnête homme à qui cette liaison coûtera la vie. En 1528, lorsque la Boschetto échappe de justesse à une tentative d'empoisonnement, Federico boudeur annule ses projets de mariage avec la Paleologa, attribuant le complot à sa famille (alors que c'était sans doute l'époux de la Boschetto qui, pris de jalousie, avait préféré voir son épouse morte plutôt que dans les bras d'un autre). La Boschetto profite de cette situation pour tenter de faire légitimer Alessandro, le fils qu'elle a de Federico, afin de lui assurer un alléchant avenir, sinon de Duc, du moins de Marquis de Mantoue. Ses tentatives restent vaines<sup>1</sup>.

Par ailleurs, son entente avec Charles Quint entraîne pour Federico de nouveaux projets. En 1529, il reçoit de lui quelques biens<sup>2</sup> et la promesse d'un beau titre. (Selon Davari, aucun prince italien ne pouvait se vanter d'avoir eu droit à autant de largesses<sup>3</sup>.) Après le premier passage de Charles Quint à Mantoue en 1530, pour remercier Federico de son accueil, l'Empereur veut lui donner une femme. Le Marquis acquiesce puis s'en repent, car le choix de l'Empereur s'arrête à Giulia d'Aragona, fille de l'ex-reine de Naples, qui lui apporterait les terres crémonaises, dot moins intéressante que celle de la Paleologa. De plus, elle a 38 ans (lui en a 30) et ne peut lui assurer sa descendance parce

qu'elle est stérile<sup>4</sup>. Sur ce, la Boschetto, pourvue du sens de l'à-propos, tente une fois de plus la légitimation d'Alessandro et le mariage avec Giulia, mais échoue une fois de plus.

En attendant, quelques autres partis sont proposés à Gonzaga, entre autres Catherine de Medicis<sup>5</sup> qui sera plus tard l'épouse d'Henri IV; la nièce de Clément VII (avec pour dot la principauté de Capri) et la soeur du roi de Navarre.<sup>6</sup>

La mort du Marquis du Monferrato, Guglielmo Paleologa en 1530, éveille l'intérêt de Federico qui commence à se repentir d'avoir hâtivement annulé l'intéressante alliance avec Maria. D'autant plus que Francesco Sforza de Milan commence des tractations pour épouser Maria. Sans se décourager, Federico fait valoir les "droits" qu'il a sur la princesse du Monferrat<sup>7</sup> et, appuyé par Anna, la mère de Maria, il tente d'obtenir le consentement du pape pour le mariage qui avait été négocié le 22 avril 1528 puis annulé le 6 mai 1529<sup>8</sup>. Le 20 septembre 1530, le Pape déclare donc la dissolution non-valide parce que Federico est "amoureux". Mais le destin frappe ironiquement en ôtant la vie à la promise "à l'improviste", le 15 septembre 1530. Heureusement, sa cadette Margherita vaut le même prix et voilà notre Marquis qui compose une amusante missive, quatre jours après le décès de sa fiancée (dont il était "amoureux") à Anna pour lui dire qu'il accepte volontiers sa proposition (d'épouser sa cadette) "non guardando ne a doti ne ad alcuna altra cosa se non a colligarme con la Ex. ...<sup>9</sup>". Le mariage doit se faire assez rapidement, l'oncle du Monferrato risquant de mourir d'un moment à l'autre, et quelques

importants personnages comme le Duc de Milan, celui d'Urbino, ainsi que celui de Savoie aspirent tous au même Duché en réclamant la main de la princesse. Figurent également sur la liste des soupirants, le Conte Palatino, ainsi que le cadet du Roi de France âgé de douze ans. Federico a un avantage sur tous ces princes en l'appui de Charles Quint. Mais comme le consentement de ce dernier date de l'époque de Maria et qu'entre temps il y a eu l'épisode de Giulia d'Aragona, il lui faut renouveler la bénédiction impériale. Federico envoie donc Nicolas Maffei en ambassadeur après de Charles, non sans l'avoir muni au préalable d'une somme de 50.000 scudi pour mieux convaincre l'Empereur au cas où les conciliabules seraient épineux<sup>10</sup>. Le Maffei a aussi dans ses poches un discours pleurnichard de Gonzaga où il brosse un portrait peu avenant de l'"impotente" Giulia d'Aragona, "persona con tanta diformità", avec laquelle il aurait été condamné à un éternel supplice... Il envoie en même temps une lettre à Anna lui assurant le consentement de Charles Quint, qui serait jaloux de son rival François 1er<sup>11</sup>. L'Empereur accepte effectivement, avec pour condition que soit payée à Giulia une indemnité annuelle de 3.000 ducats<sup>12</sup>. C'est à ce moment-là qu'Anna, commençant à s'inquiéter sur le sort de sa cadette vendue en hâte, demande à Federico de caser sa maîtresse ou de l'envoyer au couvent. Le Gonzaga promet, mais la Boschetto ne se remariera (à Filippo Torniello) que deux ans après la mort de Federico. De plus, son amant Federico signe en secret d'importantes donations en sa faveur: toutes les terres qu'il possède.

Quant au mariage avec Margherita, il est célébré le 3 octobre 1531, à Casale, et il ne reste plus à Federico qu'à attendre le décès de l'oncle, Georges Paleologue, pour récolter les fruits de sa convoitise. "Les ennemis de Federico" sont cependant aux aguets. Ils tentent de faire légitimer par l'Empereur le fils naturel du Paleologa, né en 1518, afin d'assurer une descendance qui dépourvoierait Gonzaga du Duché du Monferrat. Ils essaient de supprimer le mari de la mère du petit Flaminio pour l'unir à son amant afin de légitimer l'enfant. Un agent fidèle de Federico découvre le complot, on tente alors précipitamment de marier la mère à un Ambrogio della Torre, mais pour plus de sûreté, il faudrait aussi marier le vieil oncle. Voilà donc notre Marquis en quête d'une victime. Giulia d'Aragona, condamnée des dieux, est la candidate idéale puisqu'elle est stérile. Les noces sont célébrées dans la chambre à coucher du Marquis du Monferrato qui, alité, "se débat entre la vie et la mort"<sup>13</sup>. Huit jours plus tard, il rend l'âme; Giulia fait sa valise et quitte Casale pour retourner chez sa mère à Ferrara. Federico n'est pourtant pas au bout de ses peines car les Casalais se révoltent contre la volonté impériale. Finalement, le 3 novembre 1536, Federico Gonzaga obtient le droit à la succession du Monferrat mais se désintéresse rapidement de l'objet de ses convoitises une fois acquis. D'ailleurs, il ne lui reste que quatre ans à vivre. Ses héritiers négligeront ces domaines éloignés.

**NOTES**

APPENDICE IV

1. Davari (1891), pp. 30-31.
2. "Docente lance, cinquecento cavalli legeri, e quatro milia fanti e decia milia scudi...", Davari (1891), p. 39.
3. Davari (1891), p. 40.
4. Davari (1891), pp. 48-49.
5. Luzio (1913), p.
6. Davari (1891), pp. 44-47.
7. Davari (1891), p. 53.
8. Davari (1891), p. 57.
9. Davari (1891), p. 59.
10. Davari (1891), p. 66.
11. Davari (1891), pp. 67-68.
12. Davari (1891), p. 71.
13. Davari (1891), p. 84.