



**HAL**  
open science

# L'arpenteur et le peintre : métaphore, géographie et invention chez Machiavel

Romain Descendre

► **To cite this version:**

Romain Descendre. L'arpenteur et le peintre : métaphore, géographie et invention chez Machiavel. Laboratoire italien. Politique et société, 2008, 8, pp.63-98. 10.4000/laboratoireitalien.117 . halshs-00358642

**HAL Id: halshs-00358642**

**<https://shs.hal.science/halshs-00358642>**

Submitted on 17 Jan 2011

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

## L'arpenteur et le peintre. Métaphore, géographie et invention chez Machiavel

Romain Descendre

Université de Lyon, ENS LSH / IUF

En première analyse, l'élément spatial et géographique paraît n'occuper qu'une place secondaire dans la pensée de Machiavel. Il peut sembler paradoxal d'envisager sous l'angle de l'espace et de la géographie l'œuvre d'un penseur autrement plus sensible au temps et à l'histoire, et qui ne cesse d'attirer l'attention sur le rôle déterminant de la *qualità dei tempi* pour l'action des hommes. De fait, on ne trouve chez lui que peu de réflexions proprement géographiques, et l'ensemble de sa pensée géostratégique sur le poids respectif des différents États européens, si présente dans les lettres d'ambassade puis dans ses correspondances avec Vettori et Guicciardini, ne se fonde que modérément sur des analyses géographiques. Si la modification des espaces de puissance ou la constitution de nouveaux territoires étatiques dessinent bien souvent l'horizon de sa réflexion, la dimension proprement territoriale de ces questions est maintenue au second plan par rapport aux considérations touchant aux acteurs politiques et militaires.

C'est une autre forme de présence de l'espace dans les textes machiavéliens qui m'intéresse ici. Il s'agit des nombreuses figures, comparaisons ou métaphores, d'ordre spatial ou géographique, qui jouent, dans sa réflexion, un rôle remarquable, tout à la fois rhétorique et cognitif.

Quelques exemples, pour une liste non exhaustive, outre *coloro che disegnano e paesi* dans la dédicace du *Prince*, auxquels je vais me consacrer plus particulièrement : la visée haute des *prudenti arcieri* du chapitre 6 qui permet de justifier l'usage de *grandissimi esempi* ; au

chapitre 25, la comparaison de la fortune à ces *fiumi rovinosi* qui peuvent toutefois être maîtrisés par des remparts, des digues ou encore par un canal ; le chasseur, présent à la fois au chapitre 14 du *Prince* et au chapitre III, 39 des *Discours sur la première décade de Tite-Live*, en tant que figure paradigmatique de l'homme qui a par expérience une connaissance intime du terrain ; dans la préface du livre I des *Discours*, la comparaison entre une pensée qui s'aventure sur des routes encore jamais empruntées, en quête de *modi e ordini nuovi*, et les voyageurs et navigateurs qui cherchent des *acque e terre incognite*, le *tertium comparationis* étant ici explicitement le danger commun aux deux entreprises<sup>1</sup> ; le *geometra di questo mondo* du premier *Decennale* (v. 381), sur lequel j'entends m'arrêter plus particulièrement ; enfin, plus généralement, cette « attention constante à la question de la vision »<sup>2</sup>, et en particulier le rappel récurrent de la nécessité de « voir de loin », *vedere discosto* – dont on peut déjà remarquer qu'il n'est pas sans lien avec la fonction même de la géographie, s'il est vrai que celle-ci consiste à placer devant nos yeux l'image de ce qui ne peut se voir que de loin, et même de ce qui ne peut humainement être vu mais doit pourtant l'être.

On relèvera par ailleurs le fait que toutes ces images peuvent être classées sous deux principaux chefs, selon les logiques discursives à l'intérieur desquelles elles prennent place. Certaines contribuent à expliciter l'étendue et les limites de l'action de l'homme (politique) sur le cours de l'histoire : il s'agit dans ce cas de comparaisons ou de métaphores qui engagent directement le travail effectué sur le territoire, selon la forme d'une rationalisation de l'espace offrant un modèle de compréhension pour l'agir de l'homme dans le temps (constructeurs

- 1 « Ancora che, per la invida natura degli uomini, sia sempre suto non altrimenti pericoloso trovare modi ed ordini nuovi, che si fusse cercare acque e terre incognite, per essere quelli più pronti a biasimare che a laudare le azioni d'altri; nondimanco, spinto da quel naturale desiderio che fu sempre in me di operare, senza alcuno rispetto, quelle cose che io creda rechino comune beneficio a ciascuno, ho deliberato entrare per una via, la quale, non essendo suta ancora da alcuno trita, se la mi archerà fastidio e difficoltà, mi potrebbe ancora arrecare premio, mediante quelli che umanamente di queste mie fatiche il fine considerassino. », N. MACHIAVELLI, *Opere*, I, C. Vivanti éd., Turin, Einaudi-Gallimard, 1997 (cité dorénavant : *Opere*, I), p. 197.
- 2 J.-L. FOURNEL et J.-C. ZANCARINI, « Sur la langue du *Prince* : des mots pour comprendre et agir », in MACHIAVEL, *De Principatibus – Le Prince*, Paris, PUF, 2000, p. 545-610 (p. 589).

de digues et canaux). Mais la plupart servent à déterminer la qualité propre du savoir dont Machiavel se sait être porteur : elles ont une dimension plus proprement cognitive ou épistémologique, dans la mesure où l'appréhension visuelle du monde sert à y penser la nature même d'une « science » politique (le *geometra*, les découvreurs « de mers et de terres inconnues », les « prudents archers », « ceux qui dessinent les pays »). Science et prudence donc, dont on sait qu'elles se nourrissent l'une l'autre et peuvent être interchangeable, tout comme le prince prudent et le conseiller savant. Il apparaît d'emblée que cette attention métaphorique à l'espace et à la géographie, loin de jouer un rôle marginal, touche au cœur, à l'essentiel même de la pensée machiavélique : comprendre l'histoire en train de se faire, se donner les moyens d'agir sur son cours. Conscient de la grande nouveauté de sa pensée, Machiavel invente toute une métaphorique lui permettant de rendre compte des connaissances qu'il délivre. Il hérite, pour ce faire, de la fonction traditionnelle assignée à la perception visuelle comme modèle cognitif fondamental. Mais l'orientation originale qui est la sienne tient pour une part au caractère spécifiquement géographique de sa métaphorique, plus exactement à un usage tout à fait nouveau des problèmes de représentation picturale et cartographique de la terre. La connaissance précise du territoire, la perception correcte de ce qui est distant, la représentation objective de l'espace, la juste mesure du sol et de la terre : c'est cette métaphorique géographique et picturale qui permet à Machiavel de mettre en valeur les compétences très précises qui doivent servir à l'analyse et à l'action politique.

Arrêtons-nous d'abord sur ce passage célèbre de la dédicace du *Prince* :

Né voglio sia reputata presunzione se uno uomo di basso et infimo stato ardisce discorrere e regolare e' governi de' principi ; perché, così come coloro che disegnano e' paesi si pongano bassi nel piano a considerare la natura de' monti e de' luoghi alti, e per considerare quella de' bassi si pongano alto sopra monti, similmente, a conoscere bene la natura de' populi, bisogna essere principe, et a conoscere bene quella de' principi, bisogna essere popolare.

Il s'agit avant tout d'une *excusatio*, tout à fait traditionnelle dans le cadre d'une épître dédicatoire, formulée dans des termes originaux

certes, mais vouée à légitimer l'entreprise d'une discussion *de principatibus* de la part d'un homme qui n'appartient pas à la classe des *grandi*, ou *optimates*, et revendique clairement une identité *populare*<sup>3</sup>. La force rhétorique et l'agilité de l'excuse proviennent en particulier de la similitude elle-même : si la différence de niveaux entre le prince et l'auteur est clairement soulignée par la comparaison avec, d'une part, les *monti* et *luoghi alti*, et avec la plaine et les lieux bas, d'autre part, l'ensemble de la similitude permet aussi d'établir une équivalence entre les deux positions haute et basse, et donc de légitimer efficacement l'entreprise. Les deux positions sont équivalentes dans la mesure où elles sont parfaitement réciproques. Non seulement la position subalterne de Machiavel ne lui interdit pas d'entreprendre avec hardiesse cet « examen » et ce « règlement » des gouvernements des princes, mais elle en fonde même la légitimité, définie par la distance du point de vue. Pourtant, à y regarder de plus près, cette similitude n'est pas sans poser un certain nombre de difficultés.

L'interrogation naît en particulier du sens précis qu'il s'agit de donner à l'image. À quel référent exact, et en particulier à quelle pratique, faut-il rapporter l'expression *coloro che disegnano e paesi* ? De quel type de dessin s'agit-il, et quelle réalité précise recouvre le terme de *paesi* ?

Lorsqu'on consulte les traductions françaises, on constate que deux interprétations ont été apportées : soit dans la direction de *ceux qui dessinent des paysages*, soit dans le sens de *ceux qui dessinent des pays* (c'est-à-dire *qui en lèvent le plan*)<sup>4</sup>. La difficulté est réelle : en effet, on ne peut pas écarter complètement la notion de paysage, dans la mesure où, comme on le verra, il n'est pas aisé de rapporter à l'activité cartographique le premier élément du parallélisme, à savoir la nécessité d'un point de vue situé en contrebas pour examiner le sommet

3 Par ailleurs, on peut penser que se définir comme *uomo di basso e infimo stato* relève ici surtout d'une profession d'humilité dont l'exagération s'explique avant tout par le contexte rhétorique de l'excuse, avec aussi, peut-être, une touche d'ironie.

4 On se reportera, pour ces différents choix, aux observations de J.-L. Fournel et J.-C. Zancarini dans leur édition, où l'on constate que la traduction de *paesi* par « paysages » a longtemps été la plus fréquente, et de loin. MACHIAVEL, *De Principatibus*, *op. cit.*, p. 219. En revanche, plusieurs éditions italiennes importantes ne prennent pas la peine de paraphraser le passage : rien dans l'édition Einaudi d'Inglese, rien dans la toute récente édition « nationale » de Martelli.

des montagnes. D'où la possibilité que *disegnare e paesi* ne signifie pas exactement la même chose dans un cas et dans l'autre. C'est ce qu'avait bien vu Toussaint Guiraudet à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle : sa traduction est intéressante dans la mesure où il fait le choix de ne pas trancher.

Mais comme ceux qui ont à *dessiner des pays montagneux* se placent dans la plaine, et sur des lieux élevés lorsqu'ils veulent *lever la carte d'un pays plat*, de même, je pense qu'il faut être prince pour bien connaître la nature des peuples, et peuple pour bien connaître celle des princes.<sup>5</sup>

Guiraudet est le premier traducteur français à percevoir parfaitement la dimension cartographique de l'image<sup>6</sup>, toutefois il ne l'applique pas au dessin des montagnes. Cette manière de rendre compte des deux interprétations possibles n'est pas entièrement satisfaisante. Elle a néanmoins le mérite de restituer la polysémie de l'expression *disegnare i paesi*. Nous allons voir que pour un certain nombre de raisons, qui tiennent à la fois à l'histoire de l'art et à l'histoire de la cartographie, et qui ne sont pas sans intérêt pour la pensée machiavélienne, il n'est pas possible de trancher entre une interprétation purement picturale et une autre purement cartographique. En réalité, la plupart des commentaires récents interprètent la similitude comme une référence à la pratique des cartographes, même si certains y voient aussi une « image du peintre » et l'évocation de la perspective<sup>7</sup>. Ces

5 *Le Prince de Nicolas Machiavel secrétaire et citoyen florentin*. Traduit en français par Toussaint-Guiraudet, (an VII, 1798), Paris, Le livre club du libraire, 1956, p. 3.

6 Ce qui n'a rien d'étonnant de la part de quelqu'un qui fut le secrétaire général du ministère des Affaires étrangères sous la Constituante et qui traduisit à l'époque des guerres révolutionnaires

7 Vivanti paraphrase *coloro che disegnano e paesi* par une note : « i cartografi » (*Opere*, I, P. 863). Rinaldi commente plus longuement : « Si riferisce ovviamente, non alla pittura di paesaggio ma alle mappe e alla cartografia, a scopi innanzitutto militari », et il renvoie le lecteur au chapitre XIV du *Prince* où Machiavel insiste sur l'importance d'« imparare la natura de' siti », ainsi qu'aux *Discours* III, 39 (N. MACHIAVELLI, *Opere*, I, 1, R. Rinaldi éd., Turin, UTET, 1999). On doit à J.-L. Fournel et à J.-C. Zancarini l'exégèse la plus fouillée de ce passage ; écartant toute possibilité d'allusion aux peintres paysagers, ils mettent l'image en rapport avec le chapitre XIV qui insiste sur la connaissance des sites, avec la cartographie évoquée au cinquième livre de l'*Art de la guerre*, et enfin avec Léonard de Vinci, notamment à la suite des textes d'Edmondo Solmi et, plus récemment, de Carlo Ginzburg. Mais Léonard de Vinci n'est pas rappelé uniquement en tant que cartographe : les commentaires font apparaître que la locution « ceux qui dessinent les pays » est en fin de compte autant une « image du peintre » qu'une image du cartographe. Ginzburg semble lui aussi conserver la polysémie de la locution :

différents commentaires insistent soit sur la dimension militaire de l'image de Machiavel (cartographie), soit sur sa dimension cognitive (perspective), soit enfin, comme le font Fournel et Zancarani, sur l'une et l'autre. Mais tous semblent exclure que le problème de la représentation picturale du paysage puisse lui être sous-jacent. Pourtant, on va le voir, il n'est pas impossible qu'une certaine ambiguïté de l'image machiavélienne soit liée aux multiples affinités, à la Renaissance et à l'âge classique, entre la carte et le paysage pictural.

En raison de la nature essentiellement militaire de la cartographie topographique, l'interprétation cartographique de la comparaison est sans doute celle qui correspond le plus naturellement à la pensée de Machiavel. Pour l'étayer, il suffit en effet de penser à cet autre passage important du livre V de l'*Art de la guerre*, où il ne fait aucun doute que l'expression *descrivere e dipingere tutto il paese* fasse référence à l'établissement d'une carte.

E hai ad intendere che, quando si cammina per il paese nimico, si porta più e maggiori pericoli che nel fare la giornata. E però il capitano, camminando, dee raddoppiare la diligenza; e la prima cosa che dee fare, è di avere descritto e dipinto tutto il paese per il quale egli cammina, in modo che sappia i luoghi, il numero, le distanze, le vie, i monti, i fiumi, i paludi e tutte le qualità loro: e, a fare di sapere questo, conviene abbia a sé, diversamente e in diversi modi, quegli che sanno i luoghi, e dimandargli con diligenza, e riscontrare il loro parlare e, secondo i riscontri, notare. Deve mandare innanzi cavagli e, con loro, capi prudenti, non tanto a scoprire il

---

il évoque le Léonard cartographe, auteur de la célèbre carte d'Imola effectuée pour César Borgia au moment même où Machiavel s'y trouvait en légation (illustration 1), mais il interprète surtout le passage à la lumière du problème de la perspective picturale : l'objectivité de la représentation (picturale) ou de l'analyse (politique) est rendue possible par l'éloignement du point de vue. MACHIAVEL, *De Principatibus*, op. cit., p. 219-220, 398-399, 589. E. SOLMI, « Leonardo e Machiavelli » (1912), in E. Solmi, *Scritti vinciani*, Florence, La Voce, 1924, p. 189-237 (rééd. fac-similé 1976). C. GINZBURG, *Occhiacci di legno. Nuove riflessioni sulla distanza*, Milan, Feltrinelli, 1998, chapitre 7 : « Distanza e prospettiva. Due metafore », p. 171-193 ; voir aussi, pour une interprétation privilégiant la notion de paysage, R. DAMIEN, « Paysage et lecture chez Machiavel », *Archives de Philosophie*, 62, 2, 1999, p. 281-295. Ce n'est qu'au moment de la publication du présent article que je prends connaissance du travail intéressant de M. VERSIERO, « Metafore zoomorphe e dissimulazione della duplicità. La politica elle immagini in Niccolò Machiavelli e Leonardo da Vinci », *Studi Filosofici*, XXVII, 2004, p. 101-125, et de l'ouvrage de P. BOUCHERON, *Léonard et Machiavel*, Lagrasse, Verdier, 2008.

nimico, quanto a speculare il paese, per vedere se riscontra col disegno e con la notizia ch'egli ha avuta di quello.<sup>8</sup>

Ici, le syntagme *descritto e dipinto* ne désigne pas deux opérations différentes, une description verbalisée (ce *parlare* requis afin, précisément, de *sapere i luoghi*) donnant lieu à sa représentation picturale. Il s'agit en fait d'un doublet (ou *dittologia sinonimica*) : « décrire » et « peindre », « description » et « peinture » étaient les termes qui, en latin (*descriptio* et *pictura*), servaient aux XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles pour nommer les activités du géographe et du chorographe telles que Ptolémée les définissait dans le chapitre introductif de la *Géographie* (ou *Cosmographia* depuis sa traduction en latin par Jacopo d'Angelo)<sup>9</sup>. Tel que l'emploi Machiavel, le verbe *descrivere* a l'un de ses sens latins – figurer, dessiner et, plus spécifiquement, cartographier – comme l'atteste notamment la généralisation massive à cette époque du terme *descriptio* (mais aussi de ses équivalents italien ou français) pour désigner la carte du géographe. Mais la description, en tant qu'elle est aussi *peinture* des lieux, convient plus spécifiquement à ce que Ptolémée avait défini comme étant la chorographie (par opposition à la géographie), c'est-à-dire à la représentation précise des lieux, du point de vue de leur qualité, et non plus de leur quantité. Seule la carte chorographique, en effet, permet de connaître tout à la fois « i luoghi, il numero, le distanze, le vie, i monti, i fiumi, i paludi e tutte le qualità loro » comme dit Machiavel : la qualité des lieux, leur *quale* et non leur *quantum*, était bien, pour Ptolémée, ce qui constituait le propre de la chorographie<sup>10</sup>. Mais l'intérêt tout particulier de ce passage de *l'Art de la guerre* vient de ce qu'il fournit une instruction précise pour l'établissement de la carte d'un territoire ennemi : comment cartographier un pays dont on n'a

8 *Opere*, I, p. 638.

9 *Claudii Ptolemaei Cosmographia latino interprete Jacobo Angelo*, Vicence, H. Levilapide, 1475, I, 1, n. p. Le célèbre chapitre introductif de la *Géographie* de Ptolémée distingue cosmographie et chorographie ; l'une comme l'autre, à petite ou grande échelle, ont pour mission la *descriptio* ou *pictura* des lieux ; mais c'est plus particulièrement le chorographe qui doit être *pictor* (le rôle du cosmographe étant en revanche de mesurer la terre). Voir sur toute cette question S. ALPERS, *L'art de dépeindre. La peinture hollandaise au XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Gallimard, 1990 (édition originale 1983), p. 233-236, et F. LESTRINGANT, « Chorographie et paysage à la Renaissance », *Écrire le monde à la Renaissance*, Caen, Paradigme, 1993, p. 49-67 (51).

10 « *Cosmographia vero magis ad quantitatem quam qualitatem intendit* », *Claudii Ptolemaei Cosmographia*, op. cit.



pas les moyens d'établir le levé ? L'arpentage étant impossible, il faut pouvoir dans un premier temps recueillir des informations multiples de la part de ceux qui connaissent le territoire en question, et croiser les sources. La méthode n'est sans doute pas aussi approximative qu'elle peut le paraître au premier abord : c'était bien une tradition des cartographes de la Renaissance que de s'adresser aux habitants pour recueillir les informations permettant une description plus précise<sup>11</sup>. Une fois sur le terrain, dit Machiavel, il faut envoyer des hommes dont le rôle sera précisément de vérifier et d'affiner l'information cartographique : « *speculare il paese, per vedere se riscontra col disegno e con la notizia ch'egli ha avuta di quello* ». Machiavel sait en quoi consiste l'établissement d'une carte : arpenter un terrain, en établir le levé, en contrôler la justesse.

On peut donc à bon droit se demander si, tout comme dans l'*Art de la guerre*, l'évocation de *coloro che disegnano i paesi* constitue d'abord et avant tout une référence à la technique d'établissement des cartes chorographiques à fonction militaire. La question de l'arpentage chez Machiavel n'est pas du tout incongrue : elle apparaît très tôt, dans sa toute première œuvre, le premier *Decennale* (1504), qui est aussi sa première publication puisque son collaborateur et ami Agostino Vespucci l'édite en février 1506. Il s'agit là encore d'une métaphore insérée dans un passage crucial du texte.

Chronique de la décennie florentine 1494-1504 rédigée en *terza rima*, le premier *Decennale* est adressé à Alamanno Salviati, principal chef de l'opposition au gonfalonier Pier Soderini, dans l'espoir, sinon de le rallier à ce dernier, d'empêcher tout du moins que les optimates ne décident d'en finir avec le gonfalonierat à vie<sup>12</sup>. Le texte atteint précisément son climax lorsque, après avoir loué l'action d'Alamanno à la tête de la Seigneurie durant l'été 1502 (v. 355-372), puis la création, fin

11 S. ALPERS, *op. cit.*, p. 246, qui cite E. KLEMP, *Commentary on the Atlas of the Great Elector*, Stuttgart-Berlin-Zurich, Belser Verlag, 1971, p. 19.

12 Voir G. INGLESE, « Contributo al testo critico dei *Decennali* di Niccolò Machiavelli », *Annali dell'Istituto italiano per gli studi storici*, VIII, 1983-84, p. 115-173 (120-122), ainsi que C. DIONISOTTI, « Machiavelli, Cesare Borgia e don Michele » (1967), repris in *id.*, *Machiavellerie*, Turin, Einaudi, 1980, p. 4-59, et G. SASSO, « Per alcuni versi del primo *Decennale* », in *id.*, *Machiavelli e gli antichi e altri saggi*, II, Milan-Naples, Ricciardi, 1988, p. 165-195.

septembre 1502, du gonfalonierat à vie et l'élection à ce poste de Pier Soderini, Machiavel use d'une prolepse frappante, prévenant toute velléité de remise en cause de l'institution (v. 373-381).

Venuto adunque il giorno sì tranquillo  
 nel qual el popol vostro, fatto audace,  
 el portator creò del suo vessillo  
 ne fur d'un Cerbio duo corna capace,  
 acciò che sopra la lor soda petra  
 potessi edificar la vostra pace ;  
 e se alcun da tal ordine si arretra,  
 per alcuna cagion, esser potrebbe  
 di questo mondo non buon geometra.<sup>13</sup>

Cette dernière métaphore, qui constitue « la flèche la plus acérée » du poème<sup>14</sup>, pose là encore un important problème d'interprétation. Contrairement à ce qui a pu être soutenu par un important exégète de Machiavel, *geometra* n'a pas ici pour référent le praticien de cette branche des mathématiques qu'est la géométrie<sup>15</sup>. À la différence

13 *Decennale I*, v. 373-381, in *Opere I*, p. 102-103. Vivanti suit la leçon de l'édition critique de Giorgio Inglese, art. cité. Sur le sens de ces vers, en lien avec la lecture correcte *ne fur* (et non *né fur*, adoptée par la plupart des éditions traditionnelles), voir aussi C. DIONISOTTI, *op. cit.*, p. 39-41. Tout ce passage, à l'exception du dernier vers (celui qui m'intéresse plus particulièrement ici) a fait l'objet de la longue polémique qui a opposé Carlo Dionisotti et Gennaro Sasso dans les articles cités dans la note précédente.

14 G. INGLESE, art. cité, p. 121.

15 Mario Martelli a jugé que la métaphore du *geometra* était si décisive qu'il en a fait le titre (et le sens ultime) de l'introduction à son édition des œuvres complètes de Machiavel chez Sansoni : « Il buon geometra di questo mondo », N. MACHIAVELLI, *Tutte le opere*, M. Martelli éd., Florence, Sansoni, 1992 (1971), p. XI-XLVII. Mais l'usage que Martelli fait du terme relève du contresens : il lui sert de preuve pour étayer sa thèse d'une dimension « géométrique », « mathématique » et donc, pour tout dire, « néoplatonicienne » de la pensée machiavélienne. La science politique du Florentin est interprétée dans les termes d'une « geometria idealizzante e teorizzante » (p. XLVII, pour laquelle l'expérience ne serait jamais que la vérification a posteriori de règles établies a priori, telles des Idées platoniciennes valables de toute éternité. Si l'on accorde bien volontiers à Martelli que « la lettura di Machiavelli non può non essere [...] una lettura colta, direi erudita » (p. XXXIX), on ne peut plus le suivre lorsqu'il pense suffisamment expliquer ce que signifie le *geometra* du *Decennale* en le rapportant au géomètre invoqué par Dante à la toute fin de la *Commedia* : en cet instant décisif où le pèlerin qui a gravi tous les cercles du Paradis se compare, face à la vision divine, au géomètre achoppant sur le nombre  $\pi$  et la quadrature du cercle (« Qual è il geometra che tutto s'affigge / per

d'une similitude fameuse de la toute fin de la *Commedia* (*Par.* XXXIII, 133-136), où Dante se servait de la figure du géomètre qui entend tout rationaliser, jusqu'à l'impossible quadrature du cercle, afin de mieux décrire sa propre attitude face à la vision divine et aux mystères de l'incarnation et de la trinité, la métaphore de Machiavel est plus artisanale que scientifique. Comme souvent, c'est au monde des *botteghe*, des artisans et des techniciens qu'il faut rapporter son image, bien plus qu'à celui des savants. Loin de faire référence à un Euclide, comme le faisait Dante encore dans un autre passage de son poème (*Inf.* IV, 142), l'auteur du *Decennale* utilise le terme dans son sens étymologique grec : *geômetrês*, celui qui mesure la terre, l'arpenteur<sup>16</sup>. C'est donc une acception ancienne du *geomètra*, celle-là même que l'on retrouvera dans le *geometra* moderne qui réapparaît au XX<sup>e</sup> siècle sous sa forme savante proparoxytonique, mais qui avait été supplantée dès le XVII<sup>e</sup> siècle par l'*agrimensore*, d'origine latine<sup>17</sup>. Le sens ne fait guère de doute dans le passage machiavélien, puisque, d'une part, il s'agit d'être le *geomètra di questo mondo*, c'est-à-dire de ce monde politique florentin et de ses institutions, et puisque, d'autre part, il s'agit d'un filage du jeu de mot métaphorique, d'origine évangélique, d'une paix construite sur la *soda petra* qu'est le gonfalonier Pier Soderini. Dans la mesure où il a largement contribué à la création du gonfalonierat à vie, Alamanno Salviati est l'arpenteur qui a dressé les plans d'une institution faite ensuite dans la pierre de Pier Soderini.

Le *geomètra* machiavélien est donc cet arpenteur qui lève un plan : le plus précis des plans, celui qui sert à dresser une carte topographique, indispensable à la construction des édifices et des villes. À l'opposé du mathématicien qui réfléchit abstraitement sur les formes géométriques, l'arpenteur est celui qui relève au plus près les inflexions

---

misurar lo cerchio, e non ritrova, / pensando, quel principio ond'elli indige, / tal era io a tal vista nova », *Par.*, XXXIII, 133-36).

16 L'étymologie contribue d'ailleurs à étayer l'hypothèse la plus probable concernant l'origine de cette partie des mathématiques qu'est la géométrie : elle proviendrait en droite ligne de la topographie, science parmi les plus anciennes qui soient. Voir X. LEFORT, « Images de la topographie », in *Instruments scientifiques à travers l'histoire*, E. Hébert dir., Paris, Ellipses, 2004, p. 219-231.

17 On lit en effet dans le *Vocabolario toscano dell'arte del disegno* (1681) de Filippo Baldinucci, « agrimensore per antico dicevasi geomètra, perché la geometria è l'arte di misurar la terra », cité dans le *Grande dizionario della lingua italiana*, S. Battaglia dir., *sub voce*.

du terrain, qui sait graphiquement en reproduire les détails à travers un levé aussi précis que possible, établi sur la base des mesures effectuées avec des instruments bien déterminés. Le *geometra* est donc d'abord celui qui connaît le terrain avec exactitude, tout comme, à un niveau différent, le chasseur. La "géométrie" qui nous est utile pour comprendre l'« *atteggiarsi [di Machiavelli] nei confronti del reale* »<sup>18</sup> n'est pas du tout celle qui servait de modèle au néoplatonisme de Marsile Ficin ; sa géométrie ne lui permet pas d'appliquer au réel, à la politique et à l'histoire, des règles universelles et abstraites qui auraient la valeur d'idées archétypes. Certes, le travail des techniciens et des ingénieurs occupés à mesurer la terre consiste bien à appliquer au terrain des règles, et des outils combinant plusieurs règles – l'équerre, le carré géométrique, le quadrant, le quart de cercle, le « bâton de Jacob », dont les usages sont décrits dans la *Protomathesis* d'Oronce Finé en 1532<sup>19</sup>. Mais, précisément, ces règles tiennent lieu d'instruments, d'outils permettant de rendre le plus fidèlement possible les mesures topographiques, elles n'ont rien à voir avec des « lois immuables »<sup>20</sup>.

Ces métaphores machiavéliennes ne sont pas neutres. Elles ont une fonction rhétorique forte, qui toutefois ne les épuise pas. Traiter, par anticipation, Alamanno Salviati de mauvais arpenteur du monde ne revient pas simplement à lancer une pique qui fait mouche<sup>21</sup>. Les métaphores ont aussi une fonction cognitive : Machiavel s'en sert pour nommer l'art que lui-même maîtrise au plus haut point, l'analyse politique de la « qualité des temps » et de l'agir des hommes. L'arpenteur est, sans doute, plus qu'une image, un modèle : un modèle d'homme politique, ou d'analyste politique – ce qui ici revient au même. Avoir sur le monde le même regard que l'arpenteur, c'est savoir le mesurer avec justesse au moyen d'outils de précision, de façon à pouvoir construire un édifice sur des fondements solides<sup>22</sup>. Cela présuppose

18 M. MARTELLI, « Il buon geometra di questo mondo », art. cité, p. XXIX.

19 X. LEFORT, art. cité, et F. MÉTIN, « Le début et la fin de l'histoire : d'Oronce Finé à Samuel Marolois », in *Instruments scientifiques...*, *op. cit.*, p. 233-250.

20 « Così come nel gracile sistema ficiniano il mondo nien'altro è che l'espressione e la manifestazione corporea, nel tempo e lo spazio, di Dio [...] allo stesso modo, nella concezione politica e filosofica del Machiavelli, gli avvenimenti politici, i fatti terreni non sono che l'attuarsi di immutabili leggi », M. Martelli, *loc. cit.*

21 Et que l'intéressé a peut-être fort mal prise, comme le suggère G. Sasso, art. cité.

22 La figure de l'arpenteur éclaire ainsi d'une lumière neuve celle du prince architecte, si importante dans le *Prince* à travers la métaphore des *fondamenti*.

une schématisation, le plan levé par l'arpenteur, elle-même obtenue sur la base d'une indispensable connaissance expérimentale. On a là, je crois, l'une des clefs du réseau métaphorique de l'espace et du territoire chez Machiavel : ces métaphores entretiennent toutes un lien intime avec la question de l'expérience comme fondement du savoir politique. Cette piste, notre enquête sur *coloro che disegnano i paesi* va nous permettre de la retrouver.

Les deux passages de l'*Art de la guerre* et du premier *Decennale* montrent que Machiavel savait fort bien quels types d'activités et de techniques étaient nécessaires pour l'établissement de cartes et de plans. Autrement dit, il était conscient que pour faire une carte, fût-elle à la grande échelle de la chorographie voire même de la topographie, il ne suffit pas, tant s'en faut, de se placer sur une hauteur pour dessiner ou peindre une plaine. C'est là un fait qu'il importe de garder à l'esprit chaque fois que l'on pose la question des liens entre la peinture de paysage et de la cartographie – une question qui depuis un certain nombre d'années est au cœur du renouvellement de l'histoire de la géographie et d'une certaine histoire de l'art, notamment depuis le livre de Svetlana Alpers. La thèse centrale de *L'art de dépeindre* (ou plutôt, selon le titre original, plus explicite, *The Art of Describing*) était que la peinture hollandaise entretenait avec le monde visible un rapport spécifique, à la fois descriptif et cognitif, irréductible au modèle italien et albertien de la peinture narrative à partir duquel ont été forgés les concepts traditionnels de l'histoire de l'art<sup>23</sup>. Alpers consacrait en particulier tout un chapitre à « l'appel de la cartographie » (*the mapping impulse*), où elle montrait que les paysages hollandais obéissaient à un mode de représentation typiquement cartographique. À la sortie du livre, l'historien de l'art Ernst H. Gombrich écrivit pour la *New York Review of Books* une recension assez négative, dans laquelle il faisait notamment remarquer que « les cartes sont dressées par des arpenteurs qui enre-

23 S. ALPERS, *op. cit.* Pour une lecture riche et informée, permettant de nuancer l'opposition trop tranchée entre le modèle narratif italien et le modèle descriptif flamand et hollandais, voir la recension proposée par J. BIAZOSTOCKI, *The Art Bulletin*, vol. 67, n° 3, 1985, p. 520-526.

gistrent des indications que donnent leurs instruments, et non des images rétinienne<sup>s</sup> »<sup>24</sup>.

Cette remarque suffirait à nous inciter à exclure que *coloro che disegnano e paesi* puissent désigner les cartographes, si l'histoire de la géographie à la Renaissance ne nous apprenait précisément qu'elle est pour partie fausse. Outre le fait que les grands cartographes et les grands peintres de paysages étaient souvent les mêmes personnes, à commencer par Léonard de Vinci ou Dürer, il convient de distinguer ce qui est du ressort des techniques cartographiques, et ce qui relève de la représentation géographique : s'il est bien vrai qu'un cartographe ne peut se contenter, pour dresser sa carte, de l'impression visuelle que lui offre un point de vue panoramique sur un paysage, la cartographie a pendant longtemps eu bien des choses en commun avec la façon dont le monde est vu. Les historiens de la géographie ont montré que les cartes anciennes n'étaient pas simplement le fruit d'une mesure du monde, et qu'elles obéissaient tout autant à une rhétorique de la représentation, ou encore à une véritable scénographie<sup>25</sup>. De ce point de vue, elles entretenaient des rapports étroits avec la peinture de paysage, notamment parce qu'elles étaient elles-mêmes garnies de

- 24 E. H. GOMBRICH, « Mysteries of Dutch Painting », *New York Review of Books*, 10 nov. 1983, traduction française : E. H. Gombrich, « Peinture et cartographie aux Pays-Bas au XVII<sup>e</sup> siècle », in *id.*, *Réflexions sur l'histoire de l'art*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1992, p. 192-207 (203). Gombrich avait précisément insisté, plusieurs années auparavant, sur ce qui différencie les représentations picturales et cartographiques, dans le cadre d'une plus large théorie de l'image fondée sur une psychologie de la représentation : la cartographie « n'a rien à voir avec la façon dont le monde est vu, car l'arpenteur qui veut cartographier les invariants caractéristiques d'une région ne pourra jamais s'appuyer sur ce guide incertain qu'est son impression visuelle du paysage » (« This technique has nothing to do with the way the world is seen, for the surveyor who wants to map the invariant features of a region can and will never rely on that elusive guide, his visual impression of the landscape. »), E. H. Gombrich, « Mirror and Map: Theories of Pictorial Representation », *Philosophical Transactions of the Royal Society of London*, (B. Biological Sciences, CCLXX [903]), 1975, p. 119-149, rééd. in *id.*, *The Image and the Eye. Further Studies in the Psychology of Pictorial Representation*, Oxford, Phaidon, 1982, p. 172-214 (188).
- 25 C. JACOB, *L'empire des cartes. Approche théorique de la cartographie à travers l'histoire*, Paris, Albin Michel, 1992 ; J.-M. BESSE, *Face au monde. Atlas, jardins, géoramas*, Paris, Desclée de Brouwer, 2003 (en particulier le chap. 1, « Le théâtre de la cartographie »), et *id.*, *Les grandeurs de la Terre. Aspects du savoir géographique à la Renaissance*, Lyon, ENS Éditions, 2003.

paysages<sup>26</sup>. Mais ce n'est sans doute pas un hasard si l'émergence de la géographie chorographique et celle de la peinture de paysages sont strictement contemporaines, se développant l'une et l'autre à l'époque de Machiavel, entre la fin du xv<sup>e</sup> et le début du xvi<sup>e</sup> siècle. Après Ptolémée qui exigeait du chorographe des talents de peintre, les lettrés de l'époque ont bien précisé que le but de la chorographie était de *représenter des paysages*<sup>27</sup>. Dans sa *Cosmographie*, Apian illustre ce qu'était la chorographie au moyen d'un dessin représentant une citadelle marine depuis un point de vue surélevé<sup>28</sup>. Jérôme Cardan théorise la chorographie en affirmant que les forteresses, marécages, fleuves, etc. devaient être « décrits [c'est-à-dire, bien entendu, dessinés] par leur forme, leur grandeur, leurs couleurs, et cette manière de peinture qui montre les ombres et représente à l'œil les corps et les distances »<sup>29</sup>. Si la chorographie était considérée comme une peinture de paysages vus en perspective depuis un lieu surélevé, le contraire fut vite tout aussi vrai : certaines peintures de paysages furent conçues comme des représentations géographiques dès le xvi<sup>e</sup> siècle, et même comme des paysages cartographiques, ou encore des « paysages de monde » à une échelle qui n'était plus seulement chorographique<sup>30</sup>. Enfin, on peut ajouter que du côté des techniques de représentation cartographique, il n'est pas anodin que la majorité des cartes chorographiques représentent le territoire depuis un point de vue dit à vol d'oiseau ; de la même façon qu'à un niveau terminologique le terme *pictura*

26 Et cela dura encore longtemps après la Renaissance, comme on peut s'en rendre compte aisément en contemplant les globes de Coronelli par exemple, exposés à la Bibliothèque nationale de France.

27 Comme le dit Lestringant, en reprenant les mots de Ronsard, qui assimilait directement chorographie et paysage dans son *Hymne à la philosophie*, « la chorographie est de la compétence de l'artiste, qui "peint" et "décrit" le détail concret, et pour ainsi dire visible à l'œil nu, d'une région ou d'un lieu donné », F. LESTRINGANT, « Chorographie et paysage à la Renaissance », *Écrire le monde à la Renaissance*, Caen, Paradigme, 1993, p. 49-67 (51).

28 *Cosmographia Petri Apiani*, Paris, V. Gaultherot, 1551, f. 2r.

29 *Hieronymi Cardani Mediolanensis Medici De Rerum Varietate Libri XVII*, Bâle, H. Petri, 1557, Liber XII, ca. LX, p. 444, cité par F. Lestringant, art. cité, p. 57.

30 W. S. GIBSON, *Mirror of the Earth. The World Landscape in Sixteenth Century Flemish Painting*, Princeton, Princeton University Press, 1989, p. 48-59 ; J.-M. BESSE, « La Terre comme paysage : Bruegel et la géographie », in *id.*, *Voir la Terre. Six essais sur le paysage et la géographie*, Arles, Actes Sud / ENSP Centre du paysage, 2000, p. 35-68.

sert à la fois à désigner la peinture des peintres et la carte des chorographes, c'est bien à cette époque que se généralise le point de vue à vol d'oiseau à la fois en peinture et en cartographie. Mais l'origine de ces vues à vol d'oiseau est avant tout picturale : il faut la chercher dans ces paysages d'arrière-plan nés au xv<sup>e</sup> siècle dans les Flandres, puis passés en Italie dans la seconde partie du siècle, notamment avec les Toscans Baldovinetti et Pollaiuolo ; le jeune Léonard de Vinci hérita de ces paysages à vol d'oiseau, que l'historien de l'art Giorgio Castelfranco qualifia de *topografia poetica*<sup>31</sup>. C'est dans le cadre d'une réflexion sur la perspective qu'est théorisée la vue d'en haut par un contemporain de Léonard et de Machiavel : en 1504, dans son *De Sculptura*, Pomponio Gaurico insiste sur la vision plongeante (la catoptique – Gaurico cite le mot grec *χαθωπιχη*), et le rend par le verbe latin *despicere*, regarder d'en haut –, Chastel et Klein n'hésitant pas à traduire *despicietur* par « vue à vol d'oiseau », et son utilité particulière pour « une scène complexe, une sédition comme il s'en produit souvent dans les foules, des batailles, des guerres, des villes, etc. »<sup>32</sup>. Il distingue ce mode de vision de deux autres, la vue à hauteur d'œil (optique) et la vue vers le haut (anoptique). Plus tard, les trois notions seront théorisées dans plusieurs traités de perspective<sup>33</sup>. Enfin, en 1678, dans son *Mercuré géographique* – un guide pour la lecture des cartes –, le père Lubin reprendra la catoptique à son compte pour l'appliquer aux cartes topographiques : la « partie de la perspective nommée catoptique, qui représente les choses basses, veuës d'en haut » sera présentée alors comme l'une des deux manières de la représentation topographique<sup>34</sup>. Dans le domaine de la cartographie, le point de vue élevé n'est donc pas celui de l'auteur de la carte topographique (il ne suffit pas d'être

31 G. CASTELFRANCO, *Studi vinciani*, Rome, De Luca editore, 1966, « Il paesaggio di Leonardo », p. 125-142 (127).

32 P. GAURICO, *De Sculptura* (1504), A. Chastel et R. Klein éd., Genève, Droz, 1969, chap. IV (*De Perspectiva*), p. 186.

33 Voir notamment J.-F. NICÉRON, *La perspective curieuse*, Paris, Langlois, 1652 (1<sup>re</sup> éd. 1638), p. 95-96. Je dois cette référence, ainsi que la suivante, à J.-M. Besse qui a récemment dressé une généalogie de la catoptique pour sa communication « Catoptique : vue à vol d'oiseau et construction géométrique » (Journée d'études *La vue aérienne : savoirs et pratiques de l'espace*, CNRS / British Academy, Paris, 9 juin 2007).

34 A. LUBIN, *Mercuré géographique ou le guide du curieux des cartes géographiques*, Paris, Ch. Rémy, 1678, p. 7-8.



en hauteur pour cartographier adéquatement un lieu), mais celui du spectateur : le point de vue est construit afin d'assurer la clarté de la composition, « de sorte que chaque chose apparaisse bien à sa place », comme le disait Gaurico<sup>35</sup>. C'est de façon pour ainsi dire virtuelle, et dans l'ordre de l'invention, que la vue d'oiseau est le point de vue privilégié de la représentation. Et c'est sans doute parce qu'il est bien celui à partir duquel le regard saisit le paysage que ce point de vue devient, fictivement, celui du spectateur de la carte. Or cette coïncidence du point de vue à vol d'oiseau dans la peinture et la cartographie se réalise en particulier chez Léonard de Vinci, notamment dans ses cartes de la Toscane ou de la région des marais Pontins (illustrations 2 et 3)<sup>36</sup>.

La dimension cartographique de la comparaison employée par Machiavel n'exclut donc pas qu'elle ait aussi une dimension paysagère, telle est la première conclusion à laquelle on peut aboutir. Mais il y a plus. Si Machiavel avait voulu parler uniquement de l'activité cartographique, il s'en serait sans doute tenu à la seconde partie de l'image, à savoir la position élevée qui permet aisément de rendre compte du territoire au moyen d'une vue à vol d'oiseau. En revanche, en quel sens peut-on rapporter à la cartographie la position « en bas, dans la plaine, pour considérer la nature des monts et des lieux élevés » ? Outre le fait que, s'il s'agit de l'opération technique consistant à lever un plan, le point de vue est mal commode, il ne correspond à aucune forme de représentation cartographique à l'époque. Lorsque, dans la seconde partie du XVII<sup>e</sup> siècle, Lubin reprendra à la science de la perspective la notion de catoptique pour en faire un mode de la représentation topographique, il ne l'accompagnera plus – ce n'est pas un hasard – des deux notions connexes d'optique et d'anoptique. Quant aux « monts » et aux « lieux élevés », au début du XVI<sup>e</sup> siècle, et pendant longtemps encore, les cartes les représentaient d'une façon extrêmement conventionnelle : lignes ondulées et courbes schématiques servaient essentiellement à les localiser. Leur élévation, leur relief ne faisaient pas partie des préoccupations des cartographes : seuls les emplacements étaient

35 P. GAURICO, *op. cit.*, p. 188.

36 Ce sont ces cartes-ci que l'on peut rapprocher des mots de Machiavel, et non pas celle d'Imola, représentée en projection orthogonale, de façon très moderne pour un plan de ville (illustration 1).

indiqués, et non les reliefs en tant que « jeux de volumes »<sup>37</sup>. Pour ce faire, il fallut encore attendre bien longtemps, comme le remarquait François de Dainville : « les cartes se bornent à montrer le site des montagnes, sans rien dire de leur hauteur, de leurs dimensions. Faute d'altimétrie et de nivellement, les meilleures cartes à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle n'arrivent pas à une définition satisfaisante du relief. »<sup>38</sup> En somme, les cartographes de la Renaissance n'ont pas le souci de représenter « la *natura* de' monti e de' luoghi alti ». Ce sont les peintres qui s'y intéressent, dans le cadre de la pratique de la peinture de paysage et de sa codification – et à l'époque de Machiavel, c'est là essentiellement le fait d'un peintre en particulier : Léonard de Vinci.

Nous pouvons à présent tester l'autre hypothèse, consistant à rapporter le texte de Machiavel moins à la cartographie qu'à la peinture. Sans doute peut-on dire que la généralisation de la perspective géométrique (ou linéaire) dans la peinture du Quattrocento, sur le modèle albertien de la *costruzione legittima*, constitue la « forme symbolique » (au sens de Cassirer et de Panofsky) à l'arrière-plan de la comparaison machiavélienne<sup>39</sup>. Devant être construite à partir de la détermination de deux points, un point central (ou point de fuite) et un point de distance situé au même niveau et correspondant à la place du spectateur, la perspective donne une importance inédite à la question du point de vue distant<sup>40</sup>. La position du sujet connaissant est bien le point décisif de la comparaison de Machiavel : c'est la distance du point de vue perspectif qui est le *tertium comparationis* entre *coloro che disegnano e paesi*

37 J.-P. NARDY, « Réflexions sur l'évolution historique de la perception géographique du relief terrestre », *L'espace géographique*, n° 3, 1982, p. 224-232 (228-229). Voir aussi *id.*, « Cartographies de la montagne, de l'édifice divin au bas-relief terrestre », in *Images de la montagne. De l'artiste cartographe à l'ordinateur*, Paris, Bibliothèque nationale, 1984, p. 77-79.

38 F. DE DAINVILLE, *Le langage des géographes. Termes, signes, couleurs des cartes anciennes 1500-1800*, Paris, Picard, 1964, p. 165.

39 Le *De pictura* d'Alberti date de 1435 dans sa version latine, de 1436 dans sa version italienne ; E. PANOFKY, *La perspective comme forme symbolique*, Paris, Minuit, 1975.

40 Récemment encore, Daniel Arasse soulignait qu'à la Renaissance toute la théorie de la connaissance avait été remodelée par le rôle attribué au sujet connaissant, et que dans ce contexte la part de la perspective avait été primordiale : D. ARASSE, « La fin du Moyen Âge et la première Renaissance. Peinture et sculpture », in Ph. Morel, D. Arasse et M. D'Onofrio, *L'art italien du IV<sup>e</sup> siècle à la Renaissance*, Paris, Citadelles et Mazenod, 1997, p. 153-331 (253-254).

et l'auteur qui *connaît* les princes. Le point de vue du sujet qui dessine sert de comparant au point de vue du sujet connaissant, et il est fondé de dire qu'ici la perspective fait fonction de modèle épistémologique implicite pour la pensée politique.

Il est sans doute riche d'enseignements que le rapport à l'espace puisse être exhaussé, ne serait-ce que dans le contexte rhétorique d'une similitude, à la dignité d'un modèle pour la connaissance. Cela suppose une grande confiance dans les pouvoirs mimétiques de la représentation picturale, acquise grâce à une maîtrise inédite de l'illusion de la profondeur<sup>41</sup>. Il est clair qu'il serait sans cela difficile de concevoir comment l'acte de représentation picturale des éléments d'un paysage pourrait faire office de comparant pour le savoir à la fois empirique et théorique revendiqué par Machiavel. De même, pour que les parties constitutives des paysages picturaux, tels les monts ou les vallées, puissent devenir des comparants adéquats pour des figures politiques, tels le prince ou le peuple, il a bien fallu, sans doute, que grâce à la perspective moderne « la construction graphique de l'espace » précède la construction graphique des figures. De ce fait, les éléments constitutifs de l'espace physique de la représentation ont acquis progressivement une dignité égale à celle des figures<sup>42</sup>. Toutefois, nous sommes là encore dans le cadre de la perspective linéaire,

41 En ce sens, Panofsky parle de la perspective comme d'un « aboutissement provisoire » de « la grande évolution allant de l'espace agrégatif à l'espace systématique », *op. cit.*, p. 157.

42 Lorsque Panofsky souligna cet effet majeur de la construction de l'espace perspectif, théorisé par Pomponio Gaurico – « comme il est nécessaire que le lieu soit antérieur à la position du corps, on dessinera le lieu en premier, ce qu'on appelle le plan » –, il ne cita qu'un seul exemple pictural, l'*Adoration des mages* de Léonard (*ibid.*, P. 129-130). Pour le texte de Gaurico (dont j'ai modifié la traduction), voir P. GAURICO, *op. cit.*, p. 182-183. Une esquisse préparatoire permet effectivement de voir comment, sur la base d'une construction de l'espace classiquement géométrique, tout le travail du peintre a consisté, dans un second temps seulement, à composer progressivement les figures en mouvement (illustration 4). Mais tant le *planum* de Gaurico que cette œuvre appartenant à la première manière de Léonard se situent encore dans le cadre classique d'une perspective en échiquier ; or il est particulièrement significatif que le peintre ait renoncé à faire de la perspective la structure unificatrice de la scène, et qu'il ait finalement choisi une composition où, tout au contraire, l'on ne peut mesurer géométriquement le rapport liant le premier plan et le fond (D. ARASSE, *Léonard de Vinci. Le rythme du monde*, Paris, Hazan, 1997, p. 355 et *id.*, « La fin du Moyen Âge et la première Renaissance. Peinture et sculpture », in Ph. Morel, D. Arasse et M. D'Onofrio, *op. cit.*, p. 250).

ou géométrique, qui fut étroitement liée, d'abord, aux exigences du dessin architectural, et qui s'est ensuite développée dans une tradition picturale qui faisait une large place à l'architecture. Rien de tel dans la similitude de Machiavel : n'y apparaissent ni figures, ni éléments architecturaux, mais uniquement vallées et montagnes. C'est ici que Léonard de Vinci peut être éclairant. En effet, tant dans ses écrits que dans sa peinture, Léonard fut progressivement conduit à un double abandon, et de la perspective géométrique et de la représentation de tout espace architectural, au profit de la seule perspective aérienne et d'un paysage étranger à toute linéarité géométrique. Or cette évolution picturale de Léonard ne peut être comprise si l'on ne voit pas qu'elle accompagna, dans ses écrits, une promotion théorique du paysage qui fut en tout point inédite.

Comme cela a souvent été relevé, pendant longtemps les langues vulgaires, en particulier le toscan, n'ont pas connu le doublet pays-paysage et n'ont possédé que le mot pays, recouvrant à peu près les sens que l'on donne aujourd'hui au terme territoire<sup>43</sup>. Il faut cependant souligner la diffusion naissante, dès le tout début du XVI<sup>e</sup> siècle, d'un usage proprement esthétique et pictural de *paese*, irréductible à sa seule dimension physique et géographique<sup>44</sup>. De nombreux passages du *Codex urbinas* 1270 de la bibliothèque Vaticane – c'est-à-dire du *Libro di pittura*

43 J. BRINCKERHOFF JACKSON, *À la découverte du paysage vernaculaire* (édition originale en anglais 1984), Arles, Actes Sud / ENSP, 2003, p. 45-57 (« Le mot "paysage" ») ; P. CAMPORESI, *Les belles contrées. Naissance du paysage italien* (édition originale en italien 1992), Paris, Le Promeneur, 1995, « Du pays au paysage », p. 11-46 ; A. ROGER, *Court traité du paysage*, Gallimard, Paris, 1997 ; J.-M. BESSE, « La Terre comme paysage : Bruegel et la géographie », art. cité.

44 « Au XVI<sup>e</sup> siècle, on ne connaissait pas le paysage au sens moderne du terme, mais le "pays" quelque chose d'équivalent à ce qu'est pour nous, aujourd'hui, le *territorio*, lieu ou espace considéré du point de vue de ses caractéristiques physiques, à la lumière de ses formes de peuplement humain et de ses ressources économiques. D'une matérialité presque tangible, il n'appartenait à la sphère esthétique que de façon tout à fait secondaire. », P. CAMPORESI, *op. cit.*, p. 11 : la réflexion est sans doute vraie si l'on s'en tient à la grande majorité des usages du terme. Son défaut est néanmoins d'occulter la multiplication de son emploi, dès le tout début du XVI<sup>e</sup> siècle, chez le plus grand théoricien du paysage pictural, dans un sens qui ne laisse guère de doutes. Affirmer que « dans l'art et les traités du Quattrocento et du début du Cinquecento, le paysage ne jouit pas d'une pleine autonomie, pas plus qu'il ne possède la dignité du statut pictural » (*ibid.*, p. 42), c'est en effet faire entièrement l'impasse sur le *Libro di pittura* de Léonard.

contenant toutes les notes de Léonard sur sa « science de la peinture », compilées par son disciple et héritier Giovanni Francesco Melzi sur les instructions du maître, à partir de la totalité de ses manuscrits, et édité depuis le XVII<sup>e</sup> siècle sous le titre de *Traité de la peinture*<sup>45</sup> – sont en effet consacrés aux *paesi*, ou plus exactement à la bonne façon de *disegnare*, *ritrarre* ou encore *figurare i paesi*<sup>46</sup>. Au seul niveau lexical, l'importance du sujet est loin d'être négligeable, puisqu'on trouve jusqu'à trente-sept occurrences du terme *paese*, tant dans le corps du texte que dans les titres des chapitres. Pas moins de onze chapitres comportent des titres consacrés à ce qui est appelé dans l'un d'entre eux les *paesi in pittura*, et vingt-six occurrences de *paesi* apparaissent dans un sens purement pictural. Du reste, s'il est vrai qu'on ne trouve presque jamais le terme dans ce sens-là avant la toute fin du XV<sup>e</sup> siècle, Léonard n'est à l'époque pas le seul à attester que le paysage a trouvé dans la nouvelle langue de la peinture la plénitude de sa signification esthétique. Ainsi, dans le *Tractato di Pictura* composé en *terza rima* par le mystérieux Francesco Lancilotti en 1509, on peut lire :

A' paesi d'apresso e a' lontani  
bisogna un certo ingegno e descrezione,  
che me' l'hanno e' Fiandreschi ch'e' 'Taliani.<sup>47</sup>

Le constat que la peinture de paysages était une spécialité flamande était tout à fait commun en Italie dès le tournant du XVI<sup>e</sup> siècle, notamment parce qu'il était d'usage, à Florence comme à Venise, que cette partie des tableaux soit confiée à des peintres flamands travaillant dans les *botteghe* des maîtres italiens. De là vient sans doute pour partie l'autonomisation finalement pas si tardive du terme *paese* dans son sens esthétique et pictural. Ces observations suffiraient à nous convaincre que l'expression *coloro che disegnano e paesi* pouvait avoir un sens autant pictural que cartographique. Mais c'est en suivant la piste du *Libro di pittura* léonardien qu'on finira de s'en persuader.

45 L'édition la plus fiable est celle de Carlo Pedretti et Carlo Vecce : L. DA VINCI, *Libro di Pittura*, C. Pedretti et C. Vecce éd., Florence, Giunti, 1995.

46 Pour l'usage de ces expressions, voir notamment le *Manuscrit G*, fol. 19v, et le *Codex Urbinas*, fol. 41v et fol. 236v, *Libro di pittura*, cit., p. 188 [91], et p. 460 [806].

47 *Tractato di pictura composto per Francesco Lancilotti*, Rome, 1509, in *Scritti d'Arte del Cinquecento*, P. Barocchi éd., Milan-Naples, Ricciardi, 1961, I, p. 742-750 (745).

L'idée selon laquelle le peintre doit accorder au paysage et à ce que Léonard appelle ses « membres »<sup>48</sup> autant d'importance qu'aux figures animées (dont on sait tout le soin qu'il portait à leurs membres) n'avait jamais été affirmée avant Léonard, et on la chercherait en vain dans les écrits sur l'art antérieurs<sup>49</sup>. La nouveauté de cette promotion du paysage pictural va apparaître de façon évidente dans la célèbre remarque polémique qu'il formula contre Botticelli, héritée peut-être de l'époque où ils se côtoyaient assidûment dans la *bottega* de Verrocchio, lorsque Léonard y faisait son apprentissage.

Quello non fia universale che non ama equalmente tutte le cose che si contengono nella pittura ; come se uno non li piace li paesi, esso stima quelli esser cosa di brieve e semplice investigazione, come disse il nostro Botticella, che tale studio era vano, perché col solo gittare di una spunga piena di diversi colori in un muro, esso lasciava in esso muro una macchia, dove si vedeva un bel paese. Egli è ben vero che in tale macchia si vede varie invenzioni di ciò che l'om vole cercare in quella, cioè teste d'omini, diversi animali, battaglie, scogli, mari, nuvoli e boschi et altri simili cose ; e fa com'il sono delle campane, nelle quali si pò intendere quelle dire quel ch'a te pare. Ma ancora ch'esse macchie ti dieno invenzione, esse non

48 « Ma fa prima di sapere ben fare tutte le membra de quelle cose che voi figurare, così le membra delli animali come le membra de' paesi, cioè sassi, piante e simili », *Codex Urbinas*, fol. 35v, *Libro di pittura*, cit., p. 178 [66].

49 Dans *Il Libro dell'arte*, Cennino Cennini ne consacrait qu'un minuscule chapitre de trois lignes au *modo del ritrarre una montagna del naturale*, qui témoigne d'une pratique très largement diffusée chez les peintres italiens tout au long du xv<sup>e</sup> siècle : « Se vuoi pigliare buona maniera di montagne e che paioino naturali, togli le pietre grandi che siano scogliose e non pulite, e ritra'ne del naturale, daendo lumi e scuro, secondo che la ragione t'acconsente ». Passage hautement significatif pour nous, puisqu'il marque toute la distance qu'il faudra encore parcourir pour formuler comme une évidence l'idée selon laquelle « ceux qui dessinent des paysages » doivent se placer « en bas, dans la plaine, pour considérer la nature des monts et des lieux élevés ». C. CENNINI, *Il Libro dell'arte*, Mario Serchi éd., Florence, Le Monnier, 1991, livre III, chap. 88, p. 88. Mais Cennini s'intéressait déjà à la vue perspective des montagnes, pour laquelle il formula un précepte que Léonard s'attacha à combattre (voir *infra*) : « E quanto hai a fare le montagne, che paioino più a lungi, più fa' scuri i tuo' colori ; e quanto le fai dimostrare più appresso, fa' i colori più chiari », II, 85, p. 86-87. Sur un autre versant de la littérature consacrée à la peinture, rappelons qu'à aucun instant le *De pictura* d'Alberti n'envisage la question de la représentation des éléments naturels, l'imitation de la nature n'étant jamais que l'imitation des corps.

t'isegnano finire nessuno particolare. E questo tal pittore fece tristissimi paesi.<sup>50</sup>

Les taches, comme les moisissures, fruits du hasard et de l'artiste nature, sont une source d'invention efficace et légitime pour le peintre, et elles peuvent en particulier faire naître des paysages : c'est là l'un des *precetti del pittore* que Léonard soutient avec conviction dans un célèbre passage du *Manuscrit A*, copié ensuite par Melzi dans la deuxième partie du *Libro di pittura*, quelques pages après le paragraphe cité précédemment. En regardant les murs maculés, « se arai a invenzionare qualche sito, potrai lì vedere similitudini de diversi paesi, ornati di montagna, fiumi, sassi, alberi, pianure grandi, valli e colli in diversi modi »<sup>51</sup>. Mais aux yeux de Léonard, Botticelli confond une source naturelle de l'invention préalable à toute représentation picturale avec l'exécution elle-même. Sans doute faut-il relier le geste de Botticelli au néoplatonisme triomphant alors à Florence, qui le conduit à délaisser la représentation du phénomène au profit de l'Idée, et la critique de Léonard vise cet abandon de l'expérience, et son remplacement par un *spiritualismo astratto e intellettualistico*, comme l'avait suggéré Giulio Carlo Argan<sup>52</sup>. Elle vise aussi, par-delà Botticelli lui-même, la position typiquement albertienne qui fait de la seule *istoria*, de la seule représentation d'un récit au moyen de figures, le sujet de la peinture. Rien n'était plus étranger au *De pictura* – qui fut, à travers la très grande diffusion manuscrite de sa version italienne, le texte canonique des peintres italiens du Quattrocento – que la question du paysage. La « fenêtre ouverte » qui, selon Alberti, définissait le tableau ne délimi-

50 *Codex Urbinas*, fol. 33v-34r (*Libro di pittura*, cit., p. 174, [60]), passage daté 1492 par Pedretti.

51 « Non resterò di mettere [in]fra questi precetti una nuova invenzione di speculazione, la quale, benché paia piccola e quasi degna di riso, nondimeno è di grande utilità a destare lo ingegno a varie invenzioni. E quest'è se tu riguarderai in alcuni muri imbrattati di varie macchie o pietre di varii misti. Se arai a invenzionare qualche sito, potrai lì vedere similitudini de diversi paesi, ornati di montagna, fiumi, sassi, alberi, pianure grandi, valli e colli in diversi modi; ancora vi potrai vedere diverse battaglie et atti pronti di figure, strane arie di volti e abiti et infinite cose, le quali tu potrai ridurre in integra e bona forma; ch'interviene in simili muri e misti, come del sono delle campane, che ne' loro tocchi vi troverai ogni nome e vocabolo che tu t'immaginerai. », *Codex Urbinas*, fol. 35v (*Libro di pittura*, cit., p. 177, [66]), et *Manuscrit A*, fol. 102v, daté 1492.

52 G. C. ARGAN, « 5 daggosto 1473 », in *Leonardo. La pittura*, Florence, Giunti-Martello, 1977, p. 9-13 (13).

tait pas une ouverture sur le monde extérieur, mais une ouverture sur le monde intérieur de la représentation. La fenêtre n'implique pas le paysage, mais une surface délimitée, ouverte sur des figures placées à l'intérieur d'un espace en profondeur, en perspective<sup>53</sup>.

Ainsi il ne suffit pas, pour comprendre les conditions de possibilité de l'image machiavélienne, et de son insistance sur la vision à distance, de la rapporter à l'invention et à la pratique italienne de la perspective à point de fuite unique, qui s'est faite en l'absence et à l'écart de tous les problèmes spécifiques posés par la représentation des paysages<sup>54</sup>.

- 53 Faire de sa définition du tableau comme *finestra aperta* la condition de possibilité du paysage est parfaitement erronée : loin d'être ouverte sur le monde, cette fenêtre est ouverte, dans la première écriture latine, sur l'*historia*, ou encore, dans la version en *volgare* où Alberti fait le choix de la périphrase, sur *quello che quivi sarà dipinto*. « *Principio, dove io debbo dipingere scrivo uno quadrangolo di retti angoli quanto grande io voglio, el quale reputo essere una finestra aperta per donde io miri quello che quivi sarà dipinto* », L. B. ALBERTI, *La peinture*, Th. Golsenne, B. Prévost éd., Paris, Seuil, 2004, I, 19, p. 227, et le commentaire des éditeurs du texte p. 323. Affirmant déjà que « la fenêtre albertienne ne découpe pas un morceau du monde », Daniel Arasse ajoutait que « la spatialité qu'instaure en peinture la perspective géométrique est assimilable à celle de la ville à l'intérieur de ses murailles », D. ARASSE, « La fin du Moyen Âge et la première Renaissance. Peinture et sculpture », art. cité, p. 252.
- 54 D'un point de vue théorique, on ne peut qu'être d'accord avec ce que Panofsky disait quant aux effets des deux inventions de Brunelleschi et d'Alberti : « Les deux procédés concordent dans le fait que, reposant l'un comme l'autre sur le principe de l'"intercisione della piramide visiva", ils permettent tout aussi bien la construction d'espaces clos que le développement de libres paysages ou qu'enfin la distribution et la mesure « correcte » des objets singuliers qu'on doit y loger. » (E. PANOFSKY, *op. cit.*, p. 155-56, souligné par moi.) Il n'en reste pas moins que les limites pratiques des (rares) constructions de « libres paysages » sur la base de la *costruzione legittima* albertienne ne tardèrent pas à apparaître : s'appuyant entièrement sur une représentation linéaire et géométrique de l'espace, cette forme de perspective impliquait de trouver des subterfuges qui ne pouvaient qu'accentuer la dimension artificielle des espaces naturels. *La Chasse* de Paolo Uccello le montre de façon évidente : le bois y a l'architecture d'une galerie, les arbres faisant office de colonnes. La perspective linéaire présentait aussi de fortes contraintes pour les vues à vol d'oiseau. Dans l'*Adoration des mages* de Ghirlandaio, on peut interpréter le choix de la représentation frontale et axiale de la vallée fluviale comme une manière d'adapter le paysage à l'exigence de convergence des lignes portées par la structure du premier plan vers un point de fuite central : c'est la perspective linéaire qui est première, pas le paysage (A. R. TURNER, *The Vision of Landscape in Renaissance Italy*, Princeton, Princeton University Press, 1966, p. 6-7).



Après la composition de la *Cène*, Léonard abandonne définitivement toute forme de perspective géométrique. Mais la perspective reste au cœur de ses préoccupations : non plus tant la *prospettiva lineale* que la *prospettiva aerea*, qui permet de *ritrarre i paesi*, et en particulier les paysages de montagnes. Léonard n'est pas « l'inventeur » de la perspective atmosphérique<sup>55</sup>, qui entend prendre en compte l'effet de la distance sur la perception de la lumière et des couleurs. C'est lui, néanmoins, qui en systématisa l'usage ; il fut surtout le premier qui tenta de lui fournir un cadre théorique rigoureux. À partir d'une prise en considération de la plus ou moins grande densité de l'air, il voulut faire de la perspective aérienne une science aussi exacte que possible, au moins aussi exacte que la perspective géométrique. Abandonner la perspective linéaire signifiait renoncer à la « scientificité » qu'Alberti et, surtout, Piero della Francesca lui avaient donnée<sup>56</sup>. Or Léonard entendait précisément faire de la peinture la plus haute des sciences : une science qui cette fois n'aurait plus rien d'artificiel, puisqu'elle « ne viserait pas à représenter les objets tels qu'ils "sont" mais tels qu'ils apparaissent, dans toutes les variations que suscitent la lumière incidente, le milieu ambiant et les multiples reflets qui la parcourent »<sup>57</sup>.

Une des parties principales de cette science de la perspective aérienne concerne la représentation des sommets montagneux, depuis un point de vue situé en contrebas, dans la plaine – seul exemple concret, appliqué à la représentation des montagnes, d'une prise en compte précise de la contre-plongée évoquée par Machiavel. La question apparaît à la fois dans la troisième partie et dans une longue section de la cinquième partie du *Libro di pittura*<sup>58</sup>. Deux chapitres qui se suivent ont notamment trait à « l'occhio posto in alto che vede delli obbietti alti e bassi » et à « l'occhio posto in basso che vede delli obbietti bassi et alti » (fol. 162v-163r, annexe 1). Léonard y détermine d'une

55 Contrairement à ce que l'on dit parfois ; voir par exemple G. C. Argan, art. cité, p. 12. La technique est déjà présente dans les arrière-plans de Van Eyck, de Masaccio, de Baldovinetti ou encore de Pollaiuolo.

56 P. DELLA FRANCESCA, *De la perspective en peinture. Ms. Parmensis 1576*, Paris, In Medias Res, 1998 ; H. DAMISCH, *Théorie du nuage. Pour une histoire de la peinture*, Paris, Seuil, 1972, p. 218, et plus généralement *id.*, *L'origine de la perspective*, Paris, Flammarion, 1987.

57 D. ARASSE, *Léonard de Vinci, op. cit.*, p. 306.

58 *Codex Urbinas*, fol. 162v-163r et « Delle ombrosità e chiarezze de' monti », 231r-241v (annexe 2).

façon toute théorique la plus ou moins grande obscurité des couleurs en fonction de la hauteur des points de vue, et en raison de ce qu'il appelle la *grossetza* de l'air, qui varie selon l'altitude. Pedretti a daté tous ces textes entre 1508 et 1513, à la même époque à peu près que le célèbre dessin à la sanguine de la chaîne alpine appartenant à la « série rouge » de la collection royale du château de Windsor<sup>59</sup> (illustration 5). Ces chapitres sont particulièrement importants car ils montrent bien quel est l'objectif de Léonard : trouver scientifiquement, dans le cadre d'un raisonnement a priori, les règles gouvernant la perception visuelle des paysages, non pas tant dans un esprit de reproduction mimétique du monde, qu'afin de donner au peintre les outils théoriques lui permettant de recréer, de réinventer le monde<sup>60</sup>. On sait bien que les paysages picturaux de Léonard sont des créations de son invention bien plus que des vues d'après nature<sup>61</sup>. En revanche, les avis divergent concernant les paysages dessinés, notamment dans le cas de son tout premier dessin connu (illustration 6) – qui est aussi considéré comme le premier paysage pur de l'histoire de l'art italien. Il s'agit d'une vue à vol d'oiseau, depuis le haut d'un mont, et on peut remarquer que ce point de vue élevé est lui-même exhibé, ce qui souligne efficacement le caractère naturel de cette plongée perspective<sup>62</sup>. Quant à la chaîne de montagnes dessinée à la sanguine, alors même qu'elle représente des glaciers dans sa partie la plus élevée, elle est vue depuis une distance et une hauteur extraordinaires pour l'époque, semblables à celles que l'on peut avoir aujourd'hui depuis un avion ! Voir de loin n'est possible qu'à partir du travail de l'invention.

59 C. PEDRETTI, « Introduzione », *Libro di Pittura, op. cit.*, p. 20-21.

60 Sur toute cette question, fondée sur une analyse précise de ces mêmes chapitres consacrés à la représentation picturale des montagnes, voir E. H. GOMBRICH, « The Trattato della pittura, some Questions and Desiderata », in *Leonardo's Writings and Theory of Art*, C. Farago éd., New York-Londres, Garland Publishing, 1999, p. 371-388 (1<sup>re</sup> éd. in *Leonardo e l'età della ragione*, E. Bellone e P. Rossi éd., Milan, Scientia, 1982).

61 Dans la classification proposée par Kenneth Clark ils appartiennent au genre du « paysage fantastique », K. CLARK, *L'art du paysage* (1<sup>re</sup> édition en anglais 1949), Brionne, Gérard Monfort, 1994.

62 Il n'est pas du tout sûr que ce paysage-là corresponde à une « veduta della vallata dell'Arno presa dal Monte Albano verso il padule di Fucecchio », comme le pense Carlo Pedretti (*Libro di Pittura, op. cit.*, p. 15).

Si je souligne l'importance de l'invention dans les paysages léonardiens, c'est que Léonard y insista en particulier dans un chapitre décisif, dont un segment paraît extraordinairement familier au lecteur de l'épître dédicatoire du *Prince* :

Se 'l pittore vol vedere bellezze che lo innamorino, lui è signore di generarle, e se vol vedere cose mostruose che spaventino, o che sieno buffonesche e risibili, o veramente compassionevole, lui n'è signore e dio. E se vol generare siti e deserti, lochi ombrosi o foschi ne' tempi caldi, lui li figura, e così lochi caldi ne' tempi freddi. *Se vol valli, se vole delle alte cime de' monti scoprire gran campagne, e se vole dopo quelle vedere l'orizzonte del mare, egli n'è signore, e se delle basse valli vol vedere li alti monti, o delli alti monti le basse valli e spiagge.* Et in effetto ciò ch'è ne l'universo per essenza, presenza o imaginazione, esso l'ha prima nella mente, e poi nelle mani, e quelle sono de tanta eccellenza, che in pari tempo generano una proporzionata armonia in un solo sguardo qual fanno le cose.<sup>63</sup>

Ce qui débute ici par une réécriture du mythe de Pygmalion est en fait une profession de foi sans précédent dans les pouvoirs d'invention du peintre, devenu l'égal de Dieu<sup>64</sup>. Elle se situe dans le cadre du fameux *paragone* qui ouvre le *Libro di pittura*, où Léonard s'attache à montrer la supériorité de la peinture sur tous les autres arts. Le peintre n'est pas simplement capable d'imiter le monde visible, il a la puissance de le créer, de l'inventer. Pour cela, il doit connaître les lois qui en régissent la perception, et c'est là une des missions auxquelles Léonard s'est attelé dans ses carnets. Les chapitres des livres 3 et 5 que j'ai mentionnés réalisent une partie de ce programme, qui concerne les cas où le peintre « delle basse valli vol vedere li alti monti ».

La concordance de l'image utilisée par l'auteur du *Prince* avec ces passages précis de la « science de la peinture » de Léonard suffit à montrer que sa signification est au moins autant picturale que cartographique. En revanche, il serait vain d'essayer de prouver que les textes de Léonard sont la source de la comparaison machiavélienne<sup>65</sup>. Mais ce

63 *Codex Urbinas*, fol. 5r (*Libro di pittura*, op. cit., p. 138 [13]), souligné par moi.

64 Le chapitre a pour titre *Come il pittore è signore d'ogni sorte di gente di tutte le cose*.

65 S'ils ont bien été écrits avant 1514 (date la plus probable de la rédaction de la dédicace), les originaux des passages de Léonard que j'ai cités ont cependant tous été perdus, et la probabilité que Machiavel les ait eus entre ses mains est extrêmement faible. Même si on sait que les deux hommes se connaissaient et qu'ils

qui est important ici n'est ni d'affirmer que la similitude de la dédicace serait picturale et non cartographique (de toute évidence elle est les deux à la fois), ni de soutenir que Machiavel la tiendrait de Léonard ; il s'agit plutôt de mettre en évidence, chez l'un et l'autre, une même mise en relation entre invention et connaissance.

Léonard ne copie pas les paysages, il les invente. Il voit dans tout objet de la nature, mur ou nuage, une source d'invention infinie. Il invente, sur la base de raisonnements a priori, les lois de la perspective aérienne. La supériorité du peintre tient précisément dans cette capacité d'inventer la nature : mais cette invention n'est ni une simple reproduction ni la création de quelque chose d'inexistant. La puissance d'invention est inséparable d'une connaissance parfaite de la nature qui s'appuie sur l'observation – la vue étant le sens le plus noble, car celui qui permet de connaître le monde –, mais une observation dont les capacités vont paradoxalement au-delà de la simple perception visuelle. D'un côté, les arrière-plans des grands tableaux de Léonard sont des inventions qui entendent transmettre la connaissance vraie de la vie de la terre et du cosmos. De l'autre, Léonard est capable de présenter en vue aérienne, comme prise sur le vif, une montagne glaciaire qui apparaît depuis un point de vue qui n'est que pure invention, portant ainsi à son paroxysme la dimension heuristique de ces vues à vol d'oiseau qui, par définition, étaient inventées, reconstruites à partir d'un point de vue fictif et virtuel.

Pour dire « la vérité effective de la chose », pour connaître les choses telles qu'elles sont réellement, il faut les inventer : c'est aussi ce que fait Machiavel avec son usage des métaphores. La métaphore, ou la similitude, est, par nature, invention : elle consiste à faire référence à un objet en convoquant un objet tout autre, alors même que

---

se sont côtoyés – pas uniquement à Imola lorsque l'un et l'autre se trouvaient à la cour de Cesare Borgia, mais aussi et surtout pendant la seconde période florentine de Léonard, lorsque Machiavel était l'un des ses principaux référents sur les différents projets pour lesquels la République a engagé Léonard à partir de 1503 : la fresque de la bataille d'Anghiari, la fortification des vieilles forteresses reprises aux Pisans, le détournement du lit de l'Arno visant à assécher Pise, les nouvelles fortifications de Piombino, la canalisation du cours de l'Arno pour le rendre navigable en aval de Florence, la cartographie de la Toscane et enfin la conception de nouvelles machines de guerre. Il n'est donc pas impossible que certaines idées et pratiques du savant toscan le plus admiré et le plus écouté de son époque aient pu de la sorte être transmises à Machiavel.

ces deux objets appartiennent à des domaines parfaitement hétérogènes. On peut dire cependant que les métaphores ou similitudes de Machiavel que nous avons évoquées relèvent de l'invention à un autre titre encore. Le caractère novateur ou inventif des métaphores disparaît fréquemment lorsqu'elles se lexicalisent et se sédimentent, et deviennent ainsi des *topoi*, comme l'histoire des idées en connaît un grand nombre<sup>66</sup>. Celles du peintre ou de l'arpenteur cartographe ont ceci de particulier qu'elles font référence à des réalités nouvelles et contemporaines. Si le visible, en particulier avec l'image de la lumière spirituelle, servait déjà depuis longtemps à désigner la connaissance et le savoir, les métaphores de ces deux analystes de l'espace, dont l'objectivité est indissociable de la subjectivité d'un point de vue, sont d'une très grande nouveauté. La construction du point de vue et de la perspective comme image de la connaissance ne se diffusera d'ailleurs que plus tard, à partir du XVII<sup>e</sup> siècle (elle acquiert notamment une grande importance chez Leibniz), et n'existe pas à cette époque, où la science de la perspective est encore très jeune<sup>67</sup>. Quant au développement des techniques d'arpentage, il est contemporain de Machiavel. On ne peut donc en aucun cas interpréter ces métaphores comme la manifestation d'un habitus langagier contraignant. Ici, comme ailleurs, Machiavel a un comportement de législateur et d'inventeur.

Cette invention de métaphores, qui elles-mêmes inventent une manière nouvelle de parler de la politique, doit sans doute être comprise en lien avec la nécessité de trouver une langue nouvelle<sup>68</sup>. L'intérêt de cette enquête sur ses métaphores picturales et géographiques est de montrer précisément à quels besoins répond une partie de ce processus d'invention. Les métaphores de Machiavel jouent avant tout un rôle réflexif par rapport à sa propre pensée. Leur importance,

66 Hans Blumenberg les appelle aussi « métaphoriques d'arrière-plan » : H. BLUMENBERG, *Paradigmes pour une métaphorologie*, Paris, Vrin, 2007.

67 C. GUILLÉN, « On The Concept and Metaphor of Perspective » (1966), in *id.*, *Literature as System. Essays Toward the Theory of Literary History*, Princeton, Princeton University Press, 1971, p. 283-371 ; J. ELKINS, *The Poetics of Perspective*, Ithaca-Londres, Cornell University Press, 1994, en particulier le chap. 1, « Into the maels-trom of metaphor », p. 1-44 ; A. SOMAINI, « Rappresentazione prospettica e punto di vista », *Quaderni di Materiali di Estetica*, n° 1, Milan, CUEM, 2004.

68 Sur cette question, voir notamment *La lingua e le lingue di Machiavelli, Atti del Convegno internazionale di studi*, Turin, 2-4 décembre 1999, A. Pontremoli éd., Florence, Olschki, 2001.

notamment quand il s'agit de déterminer le type de connaissance qu'il entend livrer, la transformation de la locution « voir de loin » en formule privilégiée du savoir politique, rien de tout cela ne me semble étranger au fait que Léonard ait exalté l'œil en tant qu'organe de la connaissance la plus haute, et qu'il ait été « le premier à faire de la vue – et non plus de l'ouïe – un support privilégié pour l'acquisition et la transmission du savoir »<sup>69</sup>. Que ce soit à travers la cartographie ou la peinture, les hommes du tournant du XVI<sup>e</sup> siècle prennent conscience qu'ils peuvent représenter la terre, l'espace, le monde, comme jamais encore auparavant, et cette conscience leur donne une confiance sans doute inédite en leurs pouvoirs cognitifs. Chez les deux Florentins, la question de l'appréhension de l'espace est aussi intimement liée à celle de l'expérience. Ce rapport au visible est en effet indissociable d'une position qui consiste à faire de l'expérience la source, non pas unique, certes, mais privilégiée, du savoir. Mais alors que chez Léonard une telle exaltation de l'expérience visuelle correspond naturellement à son idée de la peinture comme la plus haute des sciences, il est remarquable qu'elle soit pour Machiavel une façon d'asseoir cette science nouvelle, la politique dans sa vérité effective.

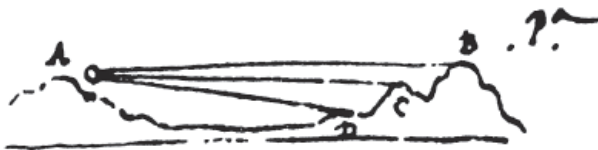
69 D. ARASSE, *Léonard de Vinci, op. cit.*, p. 43, et p. 260-264.

## Annexe 1

Leonardo da Vinci, Codex Urbinas (Libro di pittura), fol. 162v-163r.\*

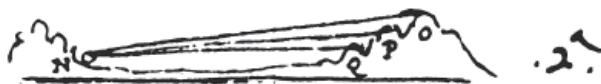
[518] L'occhio posto in alto che vede delli obbietti alti e bassi

Quando l'occhio posto in alto sito vederà le alte cime de' monti insieme co'le loro base, allora li colori delle cime de' monti parranno piú distanti co'li colori delle loro base. Provasi per la quarta di questo, che dice: infra li colori d'equale natura il piú remoto si tinge piú del colore del mezzo interposto infra lui e l'occhio che lo vede. Seguita, che, essendo le base de' monti vedute per piú grossa aria che le loro cime, esse base parranno piú remote da l'occhio che esse cime, le quali sono, vedute dal medesimo occhio per l'aria piú sottile. Sia dunque l'occhio posto nell'altezza  $a$ , il quale vede la sommità del monte  $b$  dopo la interposizione dell'aria  $ab$ , e vede la base  $d$  del medesimo monte dopo l'aria  $ad$ , spacio piú breve che l' $ab$ ; per essere essa aria  $ad$  piú grossa che l'aria  $ab$ , la base del monte, com'è detto, parrà piú distante che la sua cima.



[519] L'occhio posto in basso che vede delli obbietti bassi et alti

Ma quando l'occhio posto in basso sito vederà le base de' monti e le loro cime, allora li colori d'esso monte saranno assai meno noti che quelli de l'antecedenti; e questo accade perché tal cima e basa di monte è veduta per aria di tanta maggiore grossezza che l'antidette, quanto l'occhio che lo vede è situato in piú basso loco. Il qual occhio sia  $n$ , e la cima e la basa del monte siano  $op$ . Adunque, essendo la linea visuale  $pn$  nella seconda figura piú bassa che la visuale della prima figura  $da$ , egli è necessario che il colore della basa della seconda dimostrazione sia piú variata dal suo natural colore che la basa della prima dimostrazione et il medesimo s'intende aver detto delle cime de' monti.



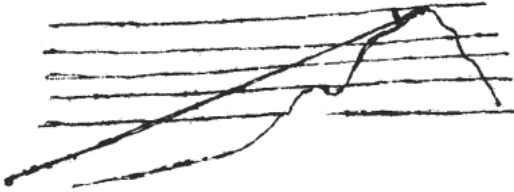
\* Je reprends ici la leçon des textes proposée par Carlo Vecce dans L. DA VINCI, *Libro di pittura*, op. cit.

## Annexe 2

Leonardo da Vinci, Codex Urbinas (Libro di pittura), fol. 232r-233v.\*

[793] Dell'aria che mostra piú chiare le radici de' monti che le loro cime.

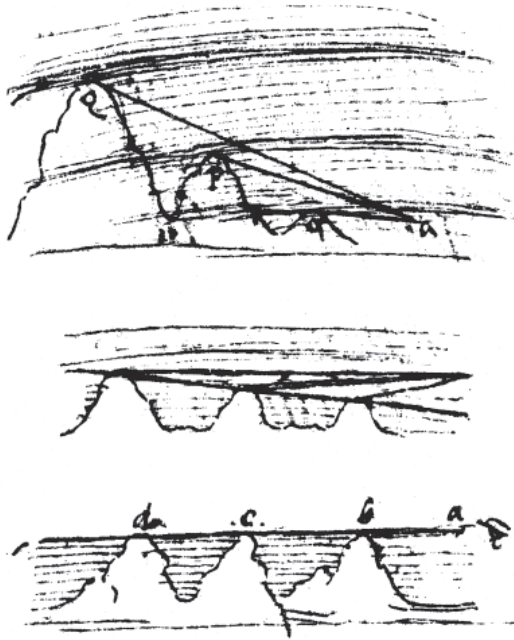
Le cime de' monti si dimostreranno sempre piú oscure che le loro base. Questo accade perché tal cime di monti penetrano in aria piú sottile che non fanno le base loro, per la seconda del primo che dice, che quella regione d'aria sarà tanto piú trasparente e sottile, quanto essa è piú remota dall'acqua e dalla terra. Adunque seguita, tali cime de' monti che giungono in essa aria sottile si dimostrano piú della loro naturale oscurità che quelli che penetrano nell'aria bassa, alla qual com'è provato, è molto piú grossa.



[794] Perché li monti distanti mostrano piú oscure le sommità che le loro base.

Provasi quel ch'è già detto su l'altra faccia. Seguito e dico che, ancora che li spacci de' monti *aopq* sieno infra loro nella proporzione della equalità, che li colori delle cime d'essi monti *opq* non servaranno la medesima proporzione nel loro rischiarare, com'essi farebbono essendo d'una medesima altezza, perché se fussi di medesima altezza essi sarebbono in aria d'equal grossezza co le loro stremità; e allora la proporzione delle distanzie e de' colori sarebbe una medesima; ma tale disposizione non si può dimostrare a l'occhio, perché se l'occhio è alto quanto esse cime de' monti, gli è necessario che di tali monti le cime di tutti che son di là dal monte primo sieno tutte nell'altezza dell'occhio e del primo monte; e per questo seguita che 'l secondo monte, e 'l terzo e così gli altri che seguitano, non eccedino né sieno ecceduti dal primo monte né da l'occhio. Adonque nella superficie della cima del primo monte si scontrano le cime di tutti li monti che seguon dopo il primo monte, e per questo non si può vedere se non la cima del primo; adonque tale dimostrazione è vana, come *a* occhio, *b* sommità del primo monte, *c d* delle altre cime; vedi che la cima *b*, scontrandosi nelle due altre cime *c d*, che l'occhio *a* vede le tre cime *b c d* n un medesimo termine di monte *b*; e queste hanno le distanzie ed li colori in medesima proporzione, ma non si vede né distanza né colori.





[796] Delle cime de' monti che non diminuiscano ne' colori secondo la distanza delle cime loro.

Quando le cime de' monti saran d'equal distanza l'una dall'altra e d'equal differenza d'altezze infra loro, esse saranno ancora in equal differenza d'altezze e di sottilità d'aria, ma non in equal diminuzione di colori, perché la più alta sarà più oscura ch'ella non debbe. Provasi, perché la cima *o* è tutta ne l'aria grossa, e forte s'imbianca d'essa aria, *p* è veduta da l'occhio *a* in meno aria grossa com'è *ra*, e nell'aria più sottile tutto *pr*; adunque s'imbianca quasi come *o*; *q* è veduto per l'aria grossa tutto *ia* e nella più sottile *ki*, e in più sottile *lk*; questa è più chiara che *o*, ma non quanto si richiede a tale distanza.

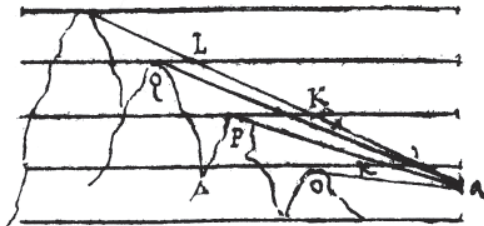




Illustration 1 : Léonard de Vinci, *Plan d'Imola*, 1502, Windsor, The Royal Collection © 2008 Her Majesty Queen Elizabeth II, RL 12284.

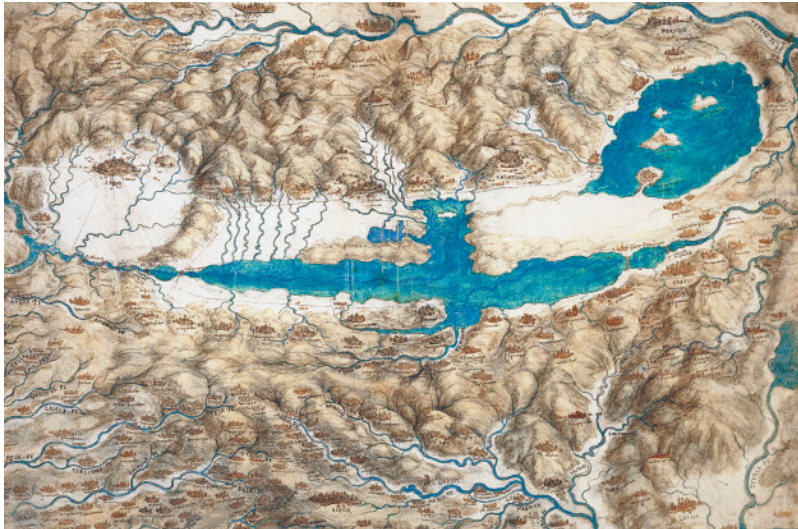


Illustration 2 : Léonard de Vinci, *Carte du Val di Chiana*, 1504, Windsor, The Royal Collection © 2008 Her Majesty Queen Elizabeth II, RL 12278r.

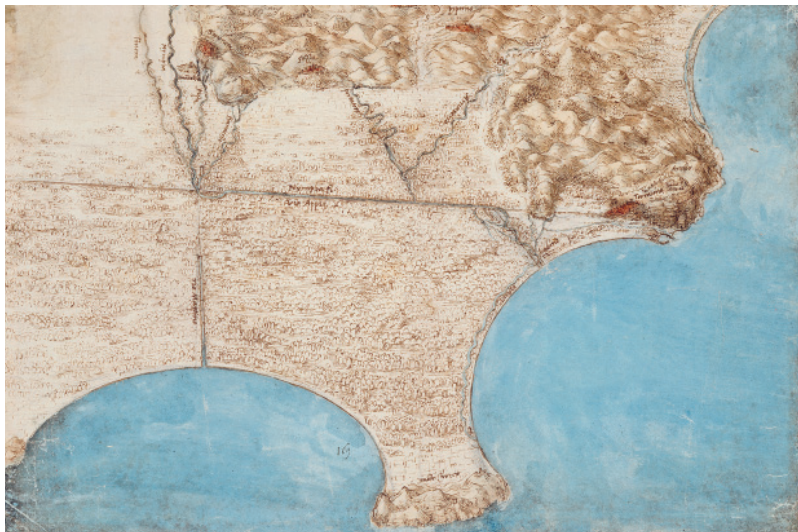


Illustration 3 : Léonard de Vinci, *Carte des marais Pontins*, c. 1515, Windsor, The Royal Collection © 2008 Her Majesty Queen Elizabeth II, RL 12684.

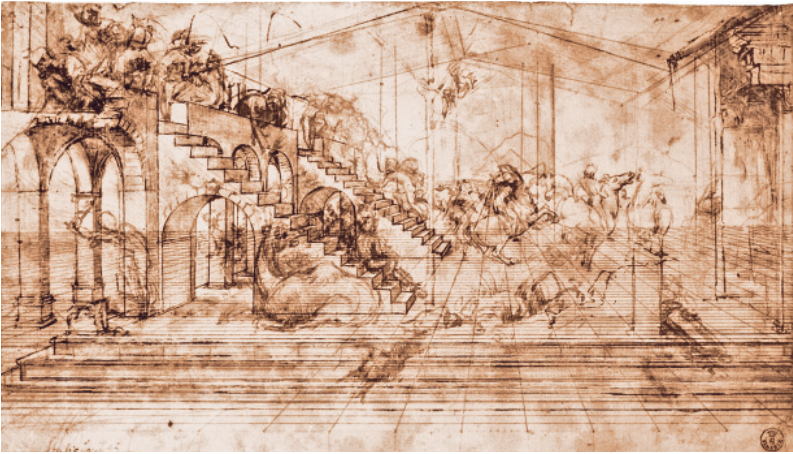


Illustration 4 : Léonard de Vinci, *Étude de perspective pour l'Adoration des mages*, 1481-1484, Florence, Musée des Offices, 436E GDSU.



Illustration 5 : Léonard de Vinci, *Chaîne montagneuse*, c. 1510, Windsor, The Royal Collection © 2008 Her Majesty Queen Elizabeth II, RL 12410.



Illustration 6 : Léonard de Vinci, *Nel giorno di Santa Maria della Neve*, 5 août 1473, Florence, Musée des Offices, 8P GDSU.