

# *L'exemplum doloris.* Domenico Beccafumi et le palais public de Sienne, une anatomie politique du pouvoir

Par Florence Chantoury-Lacombe

Publication en ligne le 21 novembre 2011

## Résumé

---

Domenico Beccafumi, peintre siennois du Cinquecento, a réalisé un programme iconographique dans la salle du Consistoire au Palais Public de Sienne dans lequel la figuration du corps supplicié se présente au travers d'une rhétorique de violences sublimes et héroïques. Ces exemples picturaux de figures héroïques, acceptant la violence au nom d'une puissance supérieure, élaborent un discours politique où la glorification de la force gouvernementale est manifeste. Un tel cadre de légitimation de la violence est mis en parallèle avec un autre genre de peinture très hétérodoxe : la peinture infamante. Il s'agit d'effigies d'individus considérés comme des traîtres de la cité peintes à ciel ouvert dans des zones déterminées de la ville et légitimées selon un mandat de publicisation de la peine.

---

# Table des matières

Contexte politique

Le dressage du corps

Le discours rhétorique du cycle

L'exaltation de la renommée

La peinture infamante

## Texte intégral

Dans les arts visuels de la Renaissance, la figuration est traversée d'innombrables scènes de violence, de trépas, de martyrs, de batailles où les personnages n'en finissent pas de subir les sévices du bourreau et de mourir. La représentation de la violence est souvent l'affaire de personnages divins, d'un dieu armé de foudre ou de flèches vengeresses pour la propagation d'une épidémie. Lorsqu'il est question de la figuration du supplice, la violence se donne à voir à travers le motif du bourreau et l'exhibition des plaies de la victime. Ces motifs sont privilégiés dans les compositions picturales de cette peinture de la cruauté. Lorsqu'il est question de justice exercée par le pouvoir de la cité, sa manifestation se règle plutôt dans le caractère exemplaire du châtement. Au sein de l'histoire des pratiques figuratives liées à la politique, deux types d'instrumentalisation des images de la violence s'observent dans le cadre de la ville de Sienne aux XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles. Avec la peinture infamante, le pouvoir judiciaire d'États du Nord de l'Italie va parvenir à associer la sanction pénale à la représentation iconographique. Tandis que les fresques produites dans les monuments civils vont illustrer des images héroïques de la violence en vue de légitimer un discours politique de ferveur civique. Ainsi, les peintures exposées sur les murs extérieurs du palais public vont avoir pour mandat de ruiner la réputation d'un individu,

alors que les fresques à l'intérieur du palais vont exalter *l'exemplum virtutis*.

Domenico Beccafumi, peintre siennois du Cinquecento, a réalisé un programme iconographique dans la salle du Consistoire au Palais Public de Sienne dans lequel la figuration du corps supplicié se présente au travers d'une rhétorique de violences sublimes et héroïques. Marqués d'un fort indice théâtral, ces exemples picturaux de figures héroïques, acceptant la violence au nom d'une puissance supérieure, sont mis en place dans le cadre d'une légitimation de la violence. L'une des scènes figurées renvoie à la violence effective de la politique siennoise : la représentation du châtiment de défenestration, à l'endroit même du palais où se déroulait la peine, exprime une exigence de publicisation du châtiment. Ce cycle de fresques renvoie à une autre pratique, la peinture infamante, caractérisée par la représentation d'effigies de traîtres, de criminels et de faussaire, peintes à ciel ouvert dans des zones déterminées de la cité, souvent sur les façades des édifices publics. Autre moyen de la manifestation de la violence publique, ces images infamantes sont exécutées sur ordre des autorités communales et, contrairement aux fresques du Palais Public, ce n'est pas la ressemblance qui identifie le condamné, ce sont les attributs symboliques, et les textes qui accompagnent l'effigie. Dans les deux cas, la violence s'accomplit dans l'image. Ces modèles de représentation de l'exercice d'une violence affirment la production des effets qu'on en attend, c'est-à-dire l'entraînement d'un mécanisme de persuasion et le désir d'une obéissance.

## Contexte politique

À la fin du Quattrocento, les cités-États italiennes ont déjà expérimenté diverses formes de gouvernement, souvent despotiques, lorsque Sienne évince l'irrédentisme florentin pour devenir une cite indépendante. En 1487, le marchand et homme politique Pandolfo Petrucci s'empare de la ville pour y établir un pouvoir politique tyrannique et, pendant plusieurs

décennies, les luttes intestines, les choix du gouvernement populaire et l'oligarchie dépendante de la domination de Charles Quint vont manifester l'instabilité institutionnelle de la ville.

La justice est parvenue à utiliser l'image comme instrument même de justice, comme peine en soi, comme moyen punitif. L'image est devenue ainsi l'un des instruments de l'exercice de la justice : elle se présentait comme un attribut de la souveraineté absolue de l'État moderne et repose sur la théâtralisation publique du droit de punir mis en scène sur le lieu de la cité. Dans un but expiatoire et de prévention générale, dès le XVI<sup>e</sup> siècle au moins, le spectacle des exécutions capitales donne à voir publiquement le châtement corporel et infamant du criminel. L'inscription annotée sur la gravure *Justicia* de Pieter Brueghel le Vieux, dessinée en 1559, résume ainsi la philosophie répressive et corrective du Cinquecento (fig. 1).

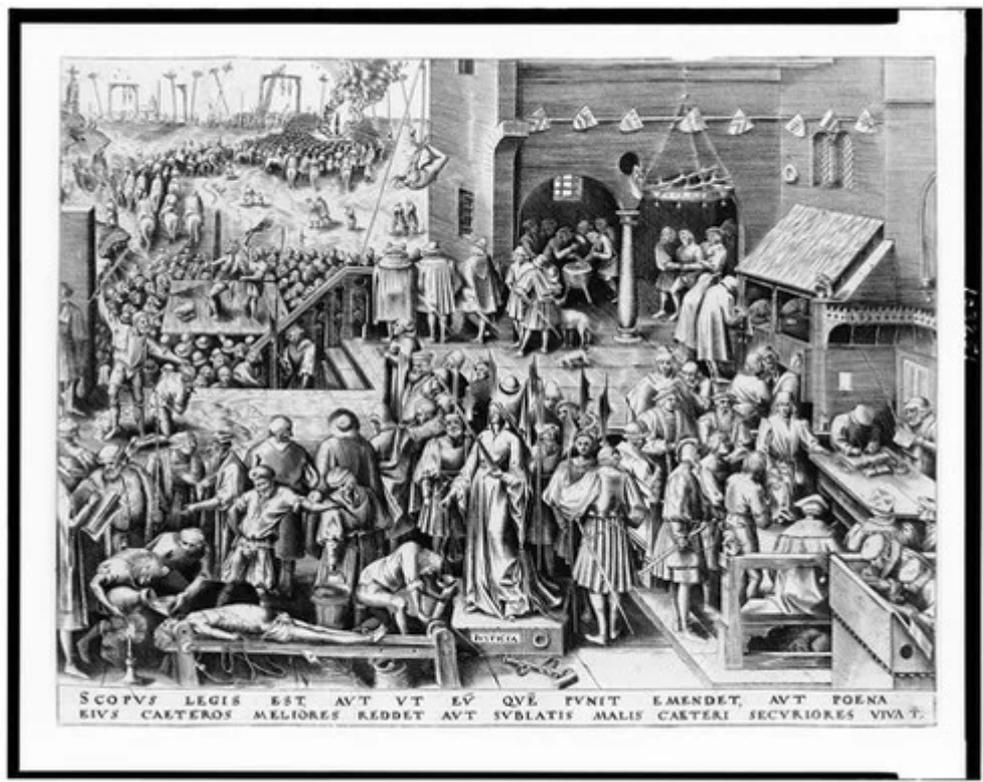


Fig. 1 – Pieter Brueghel le Vieux, *Justicia*, 1559, collection privée.

Elle met en lumière la fin de la justice divine du Moyen Âge en désignant la sécularisation par l'État du droit de punir.

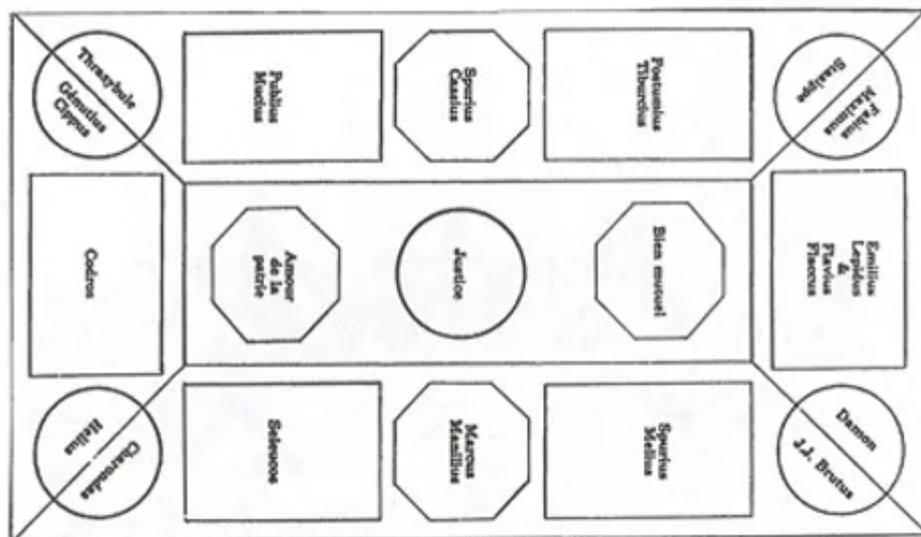
« Scopus legis est, aut eum quem punit emendet, aut poena eius ceteros meliores reddet, aut sublatis malis ceteris securiores vivant » [1].

C'est dans ce contexte politique, où la République a besoin de soutenir ses assises, que le cycle de fresques peint par Beccafumi entre 1529 et 1535 illustre une sorte d'anatomie politique. Le Palais Public répond à la tradition des palais communaux toscans puisque, dès la première moitié du Trecento, les premières fresques qui y sont effectuées exposent déjà des représentations vertueuses de saints et de héros, et des allegories du bon gouvernement.

## Le dressage du corps

L'envergure que l'on accorde aujourd'hui à la notion de corps est une contribution de l'épistémé occidentale, apparue à l'époque moderne avec l'avènement du sentiment individualiste, porteur d'une vision isolée du monde. Pour Marcel Mauss, « le corps est l'observatoire idéal d'un contexte social [2] », chaque société imposant à l'individu un usage rigoureusement déterminé de son corps. C'est ce qu'il nomme les techniques du corps : des gestuelles codifiées en vue d'une efficacité pratique ou symbolique, ces gestuelles se traduisant par des modalités d'action et par des séquences de gestes et de synchronies musculaires qui se succèdent dans la poursuite d'une finalité précise. Selon Mauss, l'instrumentalité des techniques du corps, et celles du corps lui-même, émanent de la culture à laquelle elles sont intégrées. Pour Michel Foucault, les rapports du pouvoir opèrent une prise sur le corps : « Ils l'investissent, le marquent, le dressent, le supplicient, l'astreignent à des travaux, l'obligent à des cérémonies, exigent de lui des signes [3] ». Le philosophe José Gil, dans *Métamorphoses du corps*, s'intéresse également aux relations du pouvoir et du corps, plus particulièrement aux effets de force qu'il définit comme des énergies flottantes [4].

Le programme iconographique de la Salle du Consistoire présente un discours politique où la glorification de la force gouvernementale s'effectue à travers trois stratégies mises en oeuvre par Beccafumi. Une rhétorique des armes, l'utilisation du public comme témoin du châtement et le fragment corporel sont des procédés d'énonciations, qui favorisent une exaltation du pouvoir politique. Avant d'étudier ces stratégies, il nous faut faire une rapide description des scènes du cycle. Le schéma géographique qui subdivise la voûte de la Salle du Consistoire est distribué de manière claire et ordonnée, les personnages historiques et allégoriques étant représentés comme participant à des épisodes majeurs ou mineurs.



Plan des fresques de la salle du Consistoire, Sienne, Palais Public, dessin de Pascale Dubus.

L'ensemble de la décoration réunit des formules plastiques plus ou moins traditionnelles. Sur la voûte apparaissent les trois personnifications de Principes – les allégories de la Justice, de la Concorde et de l'Amour de la Patrie – qui reprennent des formules déjà utilisées au Palais Public. Ces trois personnifications colossales dominent la pièce. Dans un grand *tondo* au centre, la Justice, au sujet de laquelle le premier biographe des peintres de la Renaissance Giorgio Vasari note l'extrême prouesse de

l'artiste, est clairement identifiable par ses attributs : l'épée et la balance. De chaque côté de la figure de la Justice, deux octogones encadrent les figures de la Concorde et de l'Amour de la Patrie. Les quatre figures rectangulaires séparant le *tondo* central des octogones représentent des aspects de la justice, dont ils illustrent les deux fonctions, distributrice et commutative. Selon Marianna Jenkins, la formulation du programme est directement inspirée du *De Officiis* de Cicéron :

His authority as a political philosopher was pre-eminent, and such was the respect in which he was held in Siena that he had already been portrayed in the antechapel and on Federighi's bench. Furthermore, as this particular moment when the city was celebrating the return to democratic rule, *De Officiis* was an unusually appropriate source, because it stressed those very notions of public and private rectitude that Cicero, and many a Renaissance humanist in conscious emulation of him, held to be peculiarly republican virtues [5].

Le programme iconographique semble ouvertement inspiré de l'ouvrage de Valère Maxime, *Des faits et des paroles mémorables*, un consul romain qui s'est attaché à l'étude de l'histoire romaine sous un angle moral au 1<sup>er</sup> siècle après J.C. Son ouvrage de compilation rapporte des faits de l'histoire, des curiosités de la civilisation romaine et des événements oubliés. La forme du discours est bien celle du terme latin *exemplum*, lequel désigne une ressource de la rhétorique visant à susciter la persuasion ; plusieurs allusions à la cité romaine sont, par ailleurs, inscrites dans le cycle. Les figures en grisailles autour des vertus civiques sont identifiées comme des vestales gardant en vie la flamme éternelle, et rappellent ainsi les origines romaines de la ville. Aux écoinçons des murs sont figurés huit personnages illustres siégeant dans des demi-*tondi*. Ils perpétuent la tradition iconographique siennoise puisqu'ils sont empruntés au cycle des vingt-deux citoyens romains de l'anti-chapelle du Palais peint par Taddeo di Bartoldo en 1413. Le caractère novateur des fresques de Beccafumi apparaît dans huit représentations narratives, distribuées dans six rectangles et deux octogones. Suivons l'ordre des scènes, à partir de la

porte d'entrée, en nous dirigeant vers la droite. La première fresque murale représente *Publius Mucius condamnant ses collègues au bucher* (fig. 2).



Fig. 2 – Domenico Beccafumi, *Publius Mucius condamnant ses collègues au bucher*, 1529-35, Salle du Consistoire, Palais public, Sienne, The Yorck Project: 10.000 Meisterwerke der Malerei. Distributé par Directmedia Publishing GmbH. <http://commons.wikimedia.org>

Un tribun du peuple envoie aux flammes ses compatriotes qui avaient empêché le renouvellement de la magistrature et mis en péril la liberté politique. À côté, dans un octogone, est représentée la *Décapitation de Spurius Cassius* (fig. 3), un traître de la cité.



Fig. 3 – Domenico Beccafumi, *Décapitation de Spurius Cassius*, 1529-35, Salle du Consistoire, Palais public, Sienne, The Yorck Project: 10.000 *Meisterwerke der Malerei*. Distributé par Directmedia Publishing GmbH.  
<http://commons.wikimedia.org>

Puis apparaît la scène de Postumius Tiburcius faisant tuer son fils, lequel a manqué à la discipline militaire en attachant un ennemi rapportant les nouvelles de la victoire. Beccafumi présente la scène après l'exécution, le cadavre du fils reposant au sol, alors que le père tient une hâche, symbole du châtement. Le mur situé en face de l'entrée comporte une seule fresque : la *Réconciliation de Lépidus et Flaccus*. Il s'agit de la seule scène sans

meurtre où deux ennemis héréditaires se réconcilient ; les protagonistes ont déposé leurs armes au premier plan et s'embrassent publiquement sur le Champ-de-Mars, devant un pont et un paysage urbain imaginaires. Les fresques suivantes sont peintes sur un mur où se trouvent trois fenêtres qui donnent sur la Piazza del Campo. La première scène illustre l'*Assassinat de Spurius Melius*, un traître condamné à mort pour avoir été suspecté d'usurpation de pouvoir (fig. 4).



Fig. 4 – Domenico Beccafumi, l'*Assassinat de Spurius Melius*, 1529-35, Salle du Consistoire, Palais public, Sienne, The Yorck Project: 10.000 *Meisterwerke der Malerei*. Distributé par Directmedia Publishing GmbH.

<http://commons.wikimedia.org>

Encore une fois, Beccafumi présente la scène après l'exécution. La composition est rythmée par une diagonale qui relie le vieil homme sur le trône au bourreau, puis au cadavre. La scène suivante, insérée dans un octogone, représente la *Défenestration de Marcius Manilius* (fig. 5).

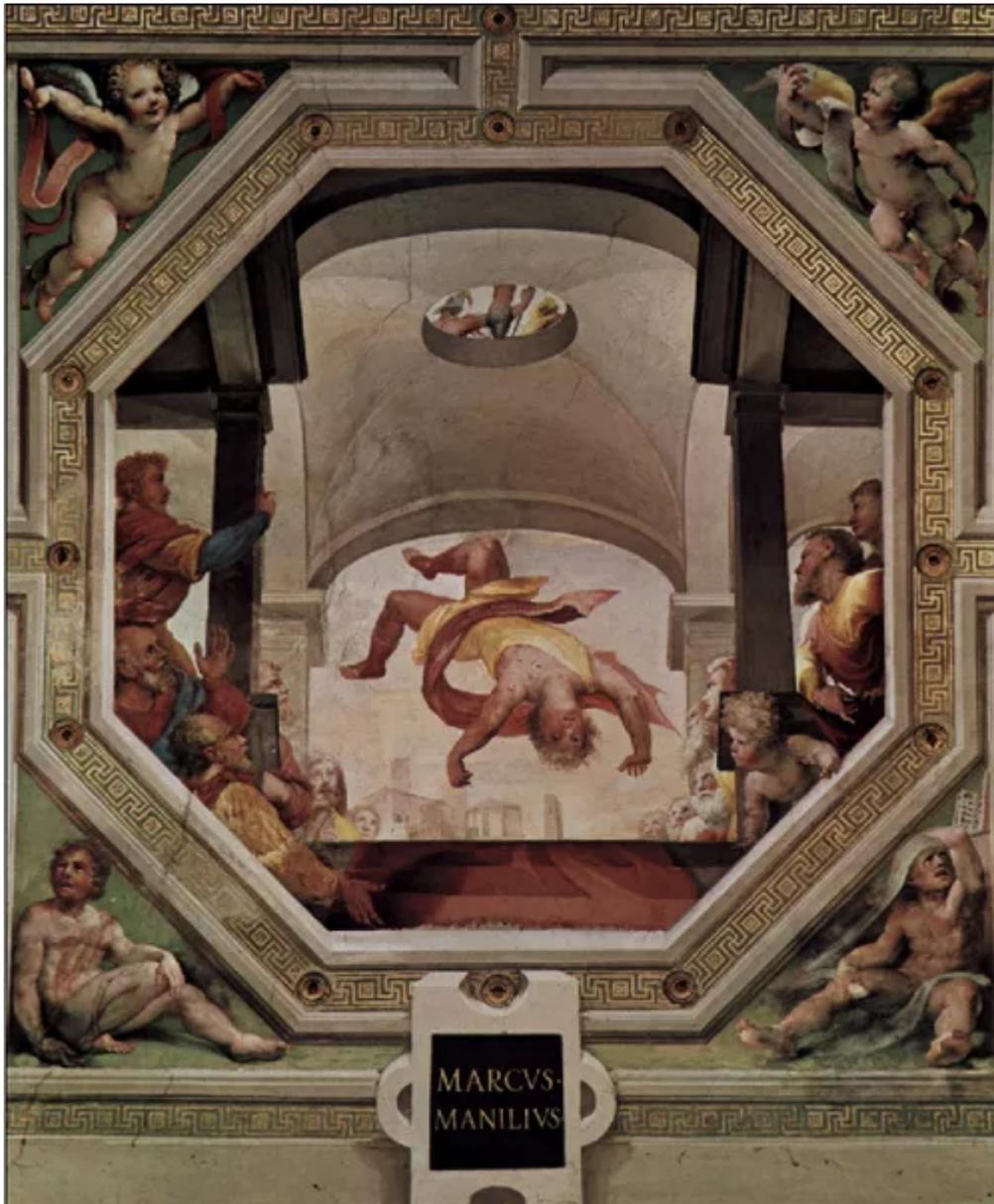


Fig. 5 – Domenico Beccafumi, l' *Exécution de Marcus Manilius*, 1529-35, Salle du Consistoire, Palais public, Sienne, The Yorck Project: 10.000 *Meisterwerke der Malerei*. Distributé par Directmedia Publishing GmbH.

<http://commons.wikimedia.org>

La dernière scène peinte sur ce mur montre le *Sacrifice de Séleucos de Locride* (fig. 6).

---



Fig. 6 – Domenico Beccafumi, le sacrifice de Séleucos de Locride, 1529-35, Salle du Consistoire, Palais public, Sienne, The Yorck Project: *10.000 Meisterwerke der Malerei*. Distributé par Directmedia Publishing GmbH.  
<http://commons.wikimedia.org>

Ce n'est pas le récit d'une exécution, mais plutôt l'histoire d'un châtement : le fils de Séleucos, accusé d'avoir commis l'adultère, est condamné à avoir les yeux arrachés. Son père adoucit sa peine en acceptant de se faire retirer un oeil, et ainsi, ne pas infliger la cécité complète à son fils. La dernière fresque rectangulaire, située au-dessus de l'entrée, représente le roi d'Athènes sacrifiant sa vie pour son pays, en observant l'oracle de Delphes qui avait prédit la victoire au camp qui perdrait son roi dans la bataille. L'image se compose de plusieurs séquences narratives : au premier plan, le roi se déshabille ; au second plan, il est tué par un soldat à cheval. Le roi ainsi, sacrifie son corps pour donner la victoire à son camp. À gauche de cette scène, deux demi-*tondi* encadrent les figures d'Hélius et de Charondas. Hélius apparaît comme un vieil homme avec un oiseau sur la tête, un pivert semble-t-il. D'après Valère Maxime, si cet homme garde l'oiseau sur la tête, il fera accéder son nom et sa famille au rang des grandes puissances de la République, mais si, en revanche, il tue le pivert, il perdra tous ses biens. Il choisit de tuer l'oiseau devant le Sénat et devient, dans ce

cycle, la personification de la Tempérance. À côté de ce personnage singulier, Beccafumi représente le suicide de Charondas ; après avoir instauré une loi interdisant aux hommes politiques d'arriver au gouvernement avec leurs armes, celui-ci se surprend un jour à manquer au règlement et décide donc de se suicider pour ne pas transgresser sa propre loi. Le dessus de l'entrée est encadré par deux demi-*tondi*, à gauche et à droite. À gauche, un vieil homme assis montre un certain dédain pour les attributs du pouvoir, couronne et sceptre. C'est Thrasybule d'Athènes qui, après avoir libéré la ville de treize tyrans sans demander de récompense, renonce au pouvoir que lui offre le peuple. À côté de lui se trouve la figure de Genutius Cippus. Les demi-*tondi* de droite représentent Stasippe et Fabius Maximus, puis Damon et Brutus, d'autres héros ayant sacrifié leur vie pour la République.

## Le discours rhétorique du cycle

La mort est un supplice dans la mesure où elle prive du droit de vivre, tout en donnant l'occasion de rappeler que tout crime implique un soulèvement contre la loi, et où elle désigne aussi le criminel comme un ennemi de la république. Comme le souligne Michel Foucault, « L'exécution publique, plus qu'une œuvre de justice, est une manifestation de force, ou plutôt c'est la justice comme force physique, matérielle et redoutable du souverain qui s'y déploie [6] ».

Les rites punitifs présentés dans le cycle de Beccafumi participent de l'effet d'une rhétorique du pouvoir, d'un pouvoir qui non seulement ne se cache pas pour s'exercer directement sur les corps, mais qui se renforce par ses manifestations physiques. Ce pouvoir, qui s'affirme comme pouvoir armé, impose des règles qui mettent en valeur l'appartenance à la cité et présente la rupture de ces règles comme une offense justifiant un appel à la vengeance. Les scènes de châtements dans les fresques de Beccafumi constituent un discours politique où l'on montre que la désobéissance est un acte d'hostilité. Durant cette période, d'intenses luttes intestines ont lieu à Sienne. Tout début de soulèvement est considéré comme le premier

acte d'une trahison. L'extrême clareté de présentation et l'ordre rigoureux des figures dans les scènes d'exécution reflètent un pouvoir qui n'éprouve pas le besoin de démontrer pourquoi il applique ses lois, mais qui se contente de désigner ses ennemis et le déchaînement de forces qui les menace. Ce pouvoir cherche le renouvellement de son effet dans l'éclat de ses manifestations singulières.

L'ostentation des armes dans les représentations de la salle du Consistoire est un premier procédé rhétorique permettant d'affirmer la légitimité militaire du gouvernement siennois. Que ce soit l'épée ensanglantée du bourreau, la hâche de Postumius Tiburcius, ou les armes, au premier plan, de la *Réconciliation d'Emilius Lépidus et Flavius Flaccus* et du *Sacrifice de Codros*, ces divers instruments montrent la soumission des corps aux rites punitifs. Cette rhétorique des instruments du châtement s'accompagne d'un autre discours du pouvoir, lequel arbore d'autres corps que ceux des suppliciés : ceux des témoins. Il faut souligner que le public est convoqué, dans chacune des scènes de châtement pour assister aux expositions des corps. Il est là pour avoir peur, pour être le témoin et le garant de la punition. La glorification de la force passe, en partie, par une prise en charge publique de la violence liée à son exercice. Dans *Surveiller et punir*, Michel Foucault rappelle que, jusqu'au XIX<sup>e</sup> siècle, la punition est une scène publique, un « châtement-spectacle [7] » où les éléments constitutifs de la peine sont une prise sur le corps par les supplices, la souffrance physique et la douleur. Durant la Renaissance, les spectateurs sont accoutumés à la monstration des corps mutilés et au « grand spectacle de la punition physique [8] ». C'est bien cette catégorie de public que présente Beccafumi à Sienne, ces témoins dont les affects se caractérisent, non pas par la terreur et l'épouvante, mais par une sorte de résolution, d'indifférence et de blasement.

Le corps tronqué et fragmenté est l'un des motifs de cette rhétorique de la violence. Parmi les personnages situés entre l'allégorie de la Justice et de l'amour de la Patrie, un homme couronné est représenté avec une tête décapitée à ses pieds (fig. 7).



Fig. 7 – Domenico Beccafumi, Allégorie de la Justice, 1529-35, Salle du Consistoire, Palais public, Sienne, The Yorck Project: 10.000 *Meisterwerke der Malerei*. Distributé par Directmedia Publishing GmbH.  
<http://commons.wikimedia.org>

De nouveau, dans les figures en grisaille, un personnage barbu tient dans sa main gauche une tête, alors que, dans un demi-*tondo*, Brutus est présenté avec les chefs de ses deux fils. Pour Pascale Dubus, ces détails ont une fonction emblématique dans le sens où ils deviennent les attributs des figures qu'ils permettent ainsi de nommer [9]. À notre avis, cette rhétorique du fragment constitue aussi un autre dispositif dont la fonction est d'édifier. Ces fragments de corps sont les trophées de la victoire remportée sur l'ennemi – le corps rebelle ; ils doivent rappeler la force de la Justice sur ses ennemis.

La fonction des peintures politisées et commanditées par les membres du gouvernement est de servir d'émule ou de modèle idéal à une assemblée réelle, *Le Conseil des neuf*, une magistrature populaire composée de marchands aisés et de familles féodales [10]. Dans le cas des fresques de Beccafumi, il s'agit d'une affirmation des valeurs civiques qui doit servir d'exemple aux usagers de la Salle du Consistoire, les représentants directs du gouvernement qui gèrent la vie politique de Sienne. Ainsi, les fresques constituent un discours de l'image, au sens foucauldien, c'est-à-dire une

rhétorique du pouvoir. À travers un discours politique qui investit le corps de la peinture, le cycle de Beccafumi énonce une forme de régulation et de contrôle des corps.

Beccafumi élabore plusieurs procédés d'énonciation de la violence qui ont une valeur pédagogique. L'image du public pointant le cadavre, l'insistance de la figuration des armes et la rhétorique du corps tronqué légitiment un discours du pouvoir de la justice siennoise, tout en laissant place à l'inachèvement dans la représentation de la mort. Malgré les dispositifs utilisés par Beccafumi pour montrer la violence exercée sur les corps, l'instant de la mort est toujours différé. Il semble qu'il y ait une aporie en peinture à vouloir représenter la mort : c'est bien plus la description des corps en train de mourir que présente la tradition picturale occidentale que la mort. Chez Beccafumi, la destruction des corps est perpétuellement déplacée ; elle est indiquée, mais toujours décalée de manière à éviter la représentation de l'immédiateté de la violence. Dans la scène de la *Décapitation de Spurius Cassius*, le moment représenté semble être celui qui suit immédiatement la mort. Cette temporalité est figurée par le geste du bourreau rangeant son arme, alors que le corps du cadavre montre un autre discours. Beccafumi choisit de figurer les *mortezze*, les chairs blafardes d'un corps trépassé depuis longtemps, comme en témoigne la différence entre la couleur des chairs et celle de la carnation de la peau des personnages présents. Il élabore, dans cette scène, une sorte de condensation du temps de la mort. Dans la scène de l'*Exécution de Spurius Mélius*, Beccafumi utilise un procédé qui consiste à condenser deux épisodes du récit de Valère Maxime, l'assassinat du traître et le compte rendu du bourreau (fig. 4). La mise en représentation de l'impossibilité de montrer la violence de la mort est plus explicite encore dans l'histoire de Publius Mucius (fig. 2), puisque Beccafumi, par son schéma compositionnel, y expose le véritable temps de la mort en même temps qu'il le dissimule. Les personnages suspendus au mur, en haut à gauche, sont des sursitaires de la mort, alors que le corps déformé au sol est un corps asphyxié, en partie consumé. Les corps violentés par le feu sont représentés derrière le brasier, dissimulés à notre regard. L'artiste présente

l'infigurable de la violence et de la mort ; l'image devient un pur détour par la représentation masquée des violences exercées sur les corps. Seul le feu – l'informe – est donné à voir et la vision de la mort redevient représentable dans le corps mort gisant au sol, l'*après* du trépas.

Les divers procédés employés par Beccafumi pour figurer l'instant de la violence demeurent donc stériles, ses images donnant à voir non pas la violence du pouvoir en exercice mais des corps sans vie. Pourtant, Beccafumi crée un nouveau dispositif dans la *Défenestration de Marcus Manilius* où il fait référence à une violence étatique réelle et à une procédure pénale courante à Sienne durant le Quattrocento (fig. 5). L'histoire narrée par Valère Maxime présente l'exécution d'un tyran, Marcus Manilius, qui, après avoir défait les Gaulois du Capitole, prenait leur place pour usurper le pouvoir et instaurer un régime tyrannique. Cet épisode permet au peintre d'élaborer un fin détournement de l'histoire pour rappeler une pratique du pouvoir alors en place. La défenestration était alors un supplice courant à Sienne ; elle se passait notamment au palais public de la ville où se trouvent conservées les fresques. Les condamnés étaient précipités d'une des fenêtres de la salle du Consistoire. Dans cette scène, Beccafumi choisit de représenter la même architecture que dans la *Décapitation de Spurius Cassius*, et il y intègre, avec le public toujours présent, une architecture réelle. Les bâtiments peints reproduisent ceux que l'on voit de la fenêtre du Palais Public, comme la tour surmontée d'un toit triangulaire reposant sur quatre piliers. La fenêtre d'où étaient projetés les condamnés est située exactement sous la scène de la *Défenestration de Marcus Manilius*. Le déplacement effectué par Beccafumi désigne bien la vérité de la violence du pouvoir siennois, cette fois de façon exemplaire et définitive. Ici, le peintre fait référence à une pratique pénale de Sienne où, précisément, dans la salle du Consistoire, entre 1480 et 1490, cinquante et une précipitations avaient eu lieu par cette fenêtre. La mise à mort des condamnés s'effectuait généralement dans le palais même et, dans le cas de la défenestration du comte Gibato da Corregio – commandeur de Sienne, jugé traître de la cité – par cette même fenêtre. Nous connaissons un dessin de Beccafumi représentant une scène de torture, peut-être

croquée sur le vif pendant l'élaboration des fresques du Consistoire. Le lieu de la mort et la mise à mort sont dissimulés au public et le cadavre exposé vient se substituer au spectacle de l'exécution. Beccafumi renverse le programme puisqu'il insère un épisode contemporain dans un récit antique, faisant ainsi référence aux pratiques pénales violentes du pouvoir siennois.

## L'exaltation de la renommée

En dehors de cette dénonciation subtile du pouvoir, l'artiste établit, dans le cycle de fresques de la salle du Consistoire, une glorification du pouvoir à travers les héros de la République romaine. L'exaltation de la renommée instaurée à la Renaissance produit un sentiment de survie par la mémoire du bienfait. Cette gloire est surtout manifeste dans les écrits des humanistes, par la relecture des oeuvres antiques, tels les écrits de Cicéron et des auteurs de l'époque hellénistique. L'humaniste cherche à justifier tous les aspects de l'homme ; sans attenter à la grandeur des personnages sacrés, il soutient celle de la personnalité forte du héros. Marsile Ficin ne condamne jamais les grands réalisateurs de la politique ou du commerce ; il respecte la réussite. On arrive à sanctifier et à justifier le culte du héros comme l'une des manifestations de la foi en l'immortalité. L'amour de la gloire est, comme l'a bien vu l'historien de la Renaissance Jacob Burckhart, le ressort le plus puissant de la vitalité de la Renaissance. On feint d'ignorer que la gloire n'est que l'exaltation des valeurs profanes. Tout en répétant que l'éclat du monde n'est rien au regard de la béatitude céleste, on tend à imaginer que la gloire en est, malgré tout, l'image et sa correspondance ici-bas. La gloire devient une sorte de déification naturelle et juste. La justification morale est ainsi toute trouvée. Les humanistes éprouvent la nécessité de renouveler et de rendre plus attachant le répertoire des hommes célèbres. Pétrarque, avec le *De viris illustribus*, donne le ton ; la perspective est celle de la valeur humaine. Les figures antiques, considérées comme nationales, prennent une place croissante dans les décors des salles de conseils, souvent pour illustrer des valeurs

chrétiennes. L'un des héros glorifié par les humanistes est Hercule qui devient la figure l'homme moral et raisonné. Dans sa destruction des monstres de la nature, on lit la purgation des passions. Le chancelier et humaniste florentin Coluccio Salutati avait édifié sur le mythe d'Hercule toute une doctrine de la vie active dans son ouvrage *De Herculis laboribus*, publié en 1406. La diffusion de l'anecdote morale d'Hercule à la criée des chemins et son abondante illustration n'empêchèrent pas qu'Hercule signifiât avant tout la puissance physique et les triomphes de la gloire. Hercule est, d'ailleurs, le premier des hommes illustres cités par Pétrarque. Il représente pour les humanistes la figure carrée de l'activité et du succès. C'est l'homme de la *virtù* irrésistible et vengeresse, et il comptait parmi les protecteurs légendaires de la ville de Florence.

Pour celui qui a réussi à l'atteindre, la gloire représente l'immortalité. Elle s'ajoute à la personnalité physique et se substitue à elle après la mort. Le culte de la gloire attire puissamment l'élite de la société, par son caractère aristocratique, mais il traduit aussi la déviance des moeurs par rapport aux principes chrétiens. La culture de la Renaissance utilisait des concepts propres à l'Antiquité classique et romaine pour le culte de la gloire, mais elle traduisait les aspirations de la société contemporaine :

Le triomphe princier, dont l'Italie donnera la recette à l'Europe de la Renaissance, est l'expression extrême de cette exaltation des valeurs terrestres, de la puissance et de la gloire : une gloire qui de plus en plus s'inscrit en contrepoint de l'immortalité chrétienne [11].

Le cycle de fresques de la Salle du Consistoire illustre cette nouvelle exaltation de la gloire où la non figuration de la mort se manifeste pour représenter l'immortalité à laquelle accèdent les héros. Dans la scène de Codros – le roi d'Athènes –, la stratégie de condensation du schéma narratif sert de manifeste à cette nouvelle forme d'immortalité. Outre la condensation de trois scènes – le récit de l'oracle, à gauche, la scène centrale où le roi se défait de ses vêtements guerriers, et la scène de sa mise à mort, suspendue dans la lance de l'assassin à droite –, on observe la figure de Codros sous les traits du personnage assis dans le coin droit de la

fresque. Il semble regarder le spectateur avec insistance, sa présence témoignant de son nouveau statut : immortel par son action héroïque. Le *tondo* central où apparaît la Justice renvoie, par les modalités de la représentation, à l'imagerie religieuse (fig. 7). Comme l'avait remarqué Vasari, cette figure est présentée dans un raccourci vu *dal di sotto in sù* (de dessous vers le haut) d'une extraordinaire puissance. Si le dessin et le coloris sont plus sombres au niveau des pieds, ils vont s'éclaircissant vers les genoux, puis deviennent de plus en plus clairs vers le torse et les épaules, si bien que la tête culmine dans une splendeur céleste. Dans le *tondo* de Charondas, la figure affiche les traits de la *gagliardezza* (force vigoureuse) par une représentation énergique, à la limite de la perte de l'équilibre, Charondas semblant sorti littéralement de son lieu (fig. 8).



Fig. 8 – Domenico Beccafumi, *Charondas et Célius*, 1529-35, Salle du Consistoire, Palais public, Sienne, The Yorck Project: 10.000 *Meisterwerke der Malerei*. Distributé par Directmedia Publishing GmbH.

<http://commons.wikimedia.org>

En le représentant en mouvement, Beccafumi transforme son personnage en une antithèse de l'être mourant, puisque le geste de Charondas, dont l'exaltation héroïque pourrait paraître absurde, lui donne l'air d'être quasiment satisfait de mourir. Les corps qui subissent la destruction sont magnifiés en une glorification du corps, au lieu d'être défigurés. Ainsi la mort et la destruction des corps dans la peinture constituent une abstraction signifiée, une représentation détournée : les fresques représentent, non pas une taxinomie de la mort, mais une exaltation de la mort glorieuse. À travers l'éloge d'un discours politique, il s'agit de voir l'impossibilité de représenter la mort, en même temps que l'énonciation ainsi que la dénonciation d'une pratique pénale contemporaine qui vient court-circuiter le discours politique des commanditaires. C'est une glorification de l'État et l'encensement du mythe de la survie par la gloire, ce mythe qui résiste avec force à l'érosion du temps.

Dans une autre pratique picturale, également dévolue à une rhétorique de la violence pénale, le pouvoir siennois tente une articulation exactement contraire à la glorification du héros.

## La peinture infamante

Dès le XIII<sup>e</sup> siècle, la ville de Sienne convoque la participation des artistes siennois à un genre de peinture très hétérodoxe, ce que Gherard Ortalli a nommé la peinture infamante. Il s'agit d'effigies d'individus considérés comme des traîtres de la cité, peintes à ciel ouvert dans des zones déterminées de la ville. Ces images sont exécutées sur ordre des autorités communales au terme d'une condamnation pénale. Les artistes étaient contraints par le système politique en place de réaliser ce type de peinture. Les premières traces de ces images infamantes ont été localisées entre Bologne, Sienne et Florence dans la seconde moitié du XIII<sup>e</sup> siècle. Dès lors, elles prennent un caractère officiel, juridique et deviennent un instrument des pouvoirs politiques. Entre le XIII<sup>e</sup> et le XVI<sup>e</sup> siècle, les régimes communaux réalisèrent une politique judiciaire de répression des

infractions commises à l'égard de l'ordre public. Les sanctions qui répondaient à une gamme variée de typologies, en frappant le corps par des peines afflictives ou les biens d'un individu, touchaient l'honneur d'une personne dans le cas de la peinture infamante. L'exigence de publicisation de la peine amena à sélectionner, d'une part, les façades des édifices publics, d'autre part, les zones névralgiques de la vie urbaine : portes de la ville, croisements de rues, murs des lieux de prostitution. Une des dimensions de la peinture infamante est sa fonction didactique : grâce à ces exemples, il était indiqué que bien des individus réfléchiraient avant de commettre des fautes. C'est une pédagogie de la peur qui peut être mise en rapport avec le succès, à la même époque de l'*exemplum* héroïque. Ces implications picturales au sein de la politique et de l'idéologie de l'état représentent généralement le traître, la tête en bas, pendus par un pied (fig. 9).



Fig. 9 – Andrea del Sarto, dessin préparatoire pour une peinture infamante, 1531, Savidan. <http://commons.wikimedia.org>

Schéma figuratif qui renvoie aux représentations allégoriques de Superbia. Les autorités communales cherchent ainsi à viser l'orgueil de l'aristocratie, le fondement de son code d'honneur. En effet, la peinture infamante évoque la *damnatio memoriae* de l'antiquité, pratique visant à faire disparaître la mémoire d'un personnage en effaçant son nom et son image. La condamnation de la mémoire devait faire oublier une personne dont le comportement avait été jugé indigne. Elle fut souvent utilisée par les empereurs romains, qui condamnaient la mémoire de leur prédécesseur, généralement après avoir pris le pouvoir par la force. Cette pratique consistait à supprimer le nom de la personne condamnée, dans diverses inscriptions, et les représentations iconographiques (statues, reliefs) du personnage visé par la sanction étaient également détruites. Pôle exactement contraire des fresques de la salle du Consistoire, la peinture infamante efface la renommée d'un individu alors que Beccafumi exaltait la mémoire des héros de la république romaine dans le but de mieux vanter la politique siennoise.

Comme nous l'avons vu, la description des corps suppliciés passent inmanquablement par une dramaturgie gestuelle qu'il s'agisse de peinture infamante ou de fresques au service du pouvoir politique. Qu'elle soit créée dans l'intention de provoquer un sentiment de déshonneur, comme dans les images infamantes, ou de susciter des allégeances politiques, l'image de la violence ne donne jamais à voir directement la douleur, ni ses effets sur le corps supplicié. À travers l'interprétation du cycle de Beccafumi et des dessins conservés de ce que l'on nomme aujourd'hui la peinture infamante, on peut voir une ruse des images à présenter des corps toujours éternels sans dégradation physique ni signe de douleurs, où la souffrance semble différée. La destruction du corps n'est qu'évoquée face à un public, lui, toujours convoqué pour asseoir la légitimité des pratiques pénales de la cité siennoise.

## Bibliographie

---

Arasse, Daniel et A. Tonnesmann, *La Renaissance maniériste*, Paris, Gallimard, 1997.

Carter Southard, Edna, *The Frescoes in Siena's Palazzo Pubblico 1289-1539. Studies in Imagery and Relations to other Communal Palaces in Tuscany*, New York/London, Garland Publishing Inc., 1979.

Cole, Bruce, *Sienese Painting in the Age of the Renaissance*, Bloomington, Indiana University Press, 1985.

Dubus, Pascale, « Politiques de la représentation de la mort : la république, le peintre, l'empereur. Les fresques de Domenico Beccafumi au palais public de Sienne. 1529-1535 », *Mélanges de l'École française de Rome. Moyen Âge et temps modernes*, Tome 99, n° 2, 1987, p. 1127-1141.

Dubus, Pascale, « Du récit mortel. Temporalité et narrativité dans les fresques de Domenico Beccafumi », *L'Écrit-Voir*, 1986, n° 8, p. 18-36.

*Domenico Beccafumi e il suo tempo*, Catalogue d'exposition, Palazzo Pubblico, 16 juin au 4 novembre 1990, Siena, Electra, 1990.

Edgerton, Samuel Y., *Pictures and Punishment. Art and Criminal Prosecution during the Florentine Renaissance*. Ithaca, New York, Cornell University Press, 1985.

Foucault, Michel, *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Paris, Gallimard, 1975.

José Gil, *Métamorphoses du corps*, Paris, Éditions de la Différence, 1985.

Jenkins, Marianna, « The Iconography of the Hall of the Consistory in the Palazzo Pubblico. Siena », *Art Bulletin*, vol. LIV, n° 4, December 1972, p. 430-451.

Kempers, Bram, *Peinture, pouvoir et mécénat. L'essor de l'artiste professionnel dans l'Italie de la Renaissance*, Paris, Gérard Monfort, 1997.

Mills, Robert, *Suspended animation: pain, pleasure and punishment in medieval culture*. Reaktion Books, 2005.

Muchembled, Robert, *l'Invention de l'homme moderne*, Paris, Hachette Pluriel, 1994.

Ortalli, Gherardo, *La pittura infamante nei secoli XIII-XVI*, Roma, Società Editoriale Jouvence, 1979.

Puppi, Lionello, *Lo Splendore dei Supplizi. Liturgia delle esecuzioni capitali e iconografia del martirio nell'arte europea dal XII al XIX secolo*, Milano, Berenice, 1990,

Reed, David Frederick, « Reflected Light: In Siena with Beccafumi », *Arts Magazine*, vol. 65, March 1991, p. 52-53.

Sbriccoli, Mario, « La benda della giustizia. Iconografia, diritto e leggi penali dal Medioevo all'età moderna », Mario Sbriccoli, Maurizio Fioraventi, Paolo Cappellini *et al.* (dir.), *Ordo iuris. Storia e forme dell'esperienza giuridica*, Milano, 2003, p. 43-95.

Syson Luke, Angelini Alessandro (et coll.), *Renaissance Siena: art for a city*. Exhibition catalogue, Yale University Press, 2007.

Tenenti, Alberto, *Sens de la mort et amour de la vie. Renaissance en Italie et en France*, Paris, Serge Fleury, 1983.

Toussaint, Stéphane, *Humanismes, Antihumanismes. De Ficin à Heidegger*, Paris, Les Belles Lettres, 2008.

Vasari, Giorgio, *Les vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*, Paris, Berger-Levrault, 1984, vol. 7

Vovelle, Michel, *La mort et l'Occident de 1300 à nos jours*, Paris, Gallimard, 1983.

Zorzi, Andrea, « La politique criminelle en Italie (XIII<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècles) », *Crime, Histoire & Sociétés / Crime, History & Societies* [En ligne], Vol. 2, n°2, 1998, mis en ligne le 03 avril 2009. URL : <http://chs.revues.org/index972.html>

## Liste des figures

Fig. 1 – Pieter Brueghel le Vieux, *Justicia*, 1559, collection privée.

Fig. 2 – Domenico Beccafumi, *Publius Mucius condamnant ses collègues au bûcher*, 1529-35, Salle du Consistoire, Palais public, Sienne, The Yorck Project: *10.000 Meisterwerke der Malerei*. Distributé par Directmedia Publishing GmbH.<http://commons.wikimedia.org>

Fig. 3 – Domenico Beccafumi, *Décapitation de Spurius Cassius*, 1529-35, Salle du Consistoire, Palais public, Sienne, The Yorck Project: *10.000 Meisterwerke der Malerei*. Distributé par Directmedia Publishing GmbH. <http://commons.wikimedia.org>

Fig. 4 – Domenico Beccafumi, *l'Assassinat de Spurius Melius*, 1529-35, Salle du Consistoire, Palais public, Sienne, The Yorck Project: *10.000 Meisterwerke der Malerei*. Distributé par Directmedia Publishing GmbH. <http://commons.wikimedia.org>

Fig. 5 – Domenico Beccafumi, *l'Exécution de Marcius Manilius*, 1529-35, Salle du Consistoire, Palais public, Sienne, The Yorck Project: *10.000 Meisterwerke der Malerei*. Distributé par Directmedia Publishing GmbH. <http://commons.wikimedia.org>

Fig. 6 – Domenico Beccafumi, *le sacrifice de Séleucos de Locride*, 1529-35, Salle du Consistoire, Palais public, Sienne, The Yorck Project: *10.000 Meisterwerke der Malerei*. Distributé par Directmedia Publishing GmbH. <http://commons.wikimedia.org>

Fig. 7 – Domenico Beccafumi, *Allégorie de la Justice*, 1529-35, Salle du Consistoire, Palais public, Sienne, The Yorck Project: *10.000 Meisterwerke*

*der Malerei*. Distributé par Directmedia Publishing GmbH.

<http://commons.wikimedia.org>

Fig. 8 – Domenico Beccafumi, *Charondas et Célius*, 1529-35, Salle du Consistoire, Palais public, Sienna, The Yorck Project: *10.000 Meisterwerke der Malerei*. Distributé par Directmedia Publishing GmbH.

<http://commons.wikimedia.org>

Fig. 9 – Andrea del Sarto, dessin préparatoire pour une peinture infamante, 1531, Savidan. <http://commons.wikimedia.org>

## Notes

---

[1] « Le but de la loi est de corriger celui qu'elle punit, ou, grâce aux peines, de rendre meilleurs les autres, ou encore d'extirper les maux afin que les autres vivent en sécurité ». Traduction de l'auteur.

[2] Marcel Mauss, « Les techniques du corps », *Sociologie et anthropologie*, Paris, P.U.F, 1960, p. 365-372.

[3] Michel Foucault, *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Paris, Gallimard, 1975, p. 34.

[4] José Gil, *Métamorphoses du corps*, Paris, Éditions de la Différence, 1985.

[5] Marianna Jenkins, « The Iconography of the Hall of Consistory in the Palazzo Pubblico, Siena », *Art Bulletin*, vol. LIV, n° 4, December 1972, p. 430-451.

[6] Michel Foucault, *op. cit.*, p. 38.

[7] *Ibid*, p. 15.

[8] *Ibid*, p. 21.

[9] Pascale Dubus, « Du récit mortel. Temporalité et narrativité dans les fresques de Domenico Beccafumi », *L'Écrit-Voir*, 1986, n° 8, p. 18-36.

[10] Le détail de la commande et les documents liés au cycle de Domenico Beccafumi ont été publiés par Gaetano Milanesi dans *Documenti per la storia dell'arte senese*, vol. 2, Sienne, Onorato Porri, 1856, p. 108-109.

[11] Michel Vovelle, *La mort et l'Occident de 1300 à nos jours*, Paris, Gallimard, 1983, p. 197.

## Pour citer ce document

---

Par Florence Chantoury-Lacombe, « *L'exemplum doloris*. Domenico Beccafumi et le palais public de Sienne, une anatomie politique du pouvoir », *Shakespeare en devenir* [En ligne], II. Anatomic poetics: violence, the state and the self, N°5 - 2011, Shakespeare en devenir, mis à jour le : 21/11/2011, URL : <https://shakespeare.edel.univ-poitiers.fr:443/shakespeare/index.php?id=543>.

## Quelques mots à propos de : Florence Chantoury-Lacombe

---

Docteur de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales de Paris, Florence Chantoury-Lacombe est professeur invité en histoire de l'art à l'Université de Montréal. Elle a enseigné, entre autres, à l'Université de Lyon, de Pau et de Nantes. Son approche interdisciplinaire de l'histoire de l'art croise les théories de l'art de la Renaissance et l'anthropologie de l'art. En 2010, est paru son ouvrage *Peindre les maux. Arts visuels et pathologie 14<sup>e</sup>-17<sup>e</sup> siècle* aux Éditions Hermann.