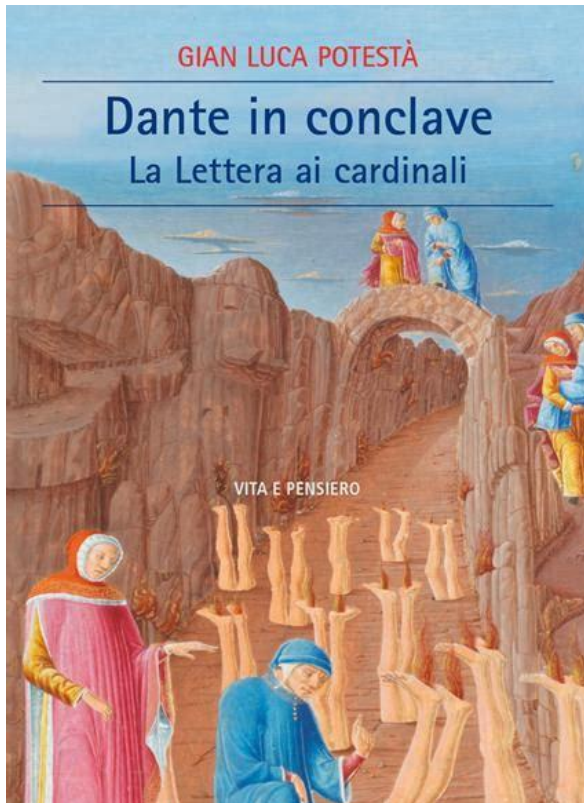


Académie des Inscriptions et Belles-Lettres
Hommages déposés lors de la séance du 9 janvier 2026

André VAUCHEZ



« J'ai l'honneur de déposer sur le bureau de l'Académie le livre de Gian Luca Potestà intitulé *Dante en conclave. La Lettre aux cardinaux* (Paris, Éditions Macula, 2025, 262 p.), traduit de l'italien par notre confrère Jacques Dalarun.

La « Lettre aux cardinaux » de Dante n'est pas son œuvre la plus célèbre. Rédigée en latin, comme il sied pour des ecclésiastiques, elle n'est connue que par un seul manuscrit, et a été transmise par Boccace dans une version qui comporte beaucoup de lacunes et d'obscurités. Elle a été souvent glosée depuis le XIV^e siècle par les innombrables commentateurs de Dante, mais ni les philologues ni les historiens qui s'y sont intéressés ne l'ont abordée dans une juste perspective, si bien que l'importance de ce texte d'un abord aride n'avait pas été bien perçue jusqu'à présent. C'est le mérite de Gian Luca Potestà, professeur émérite à l'Université Catholique de Milan et un des meilleurs

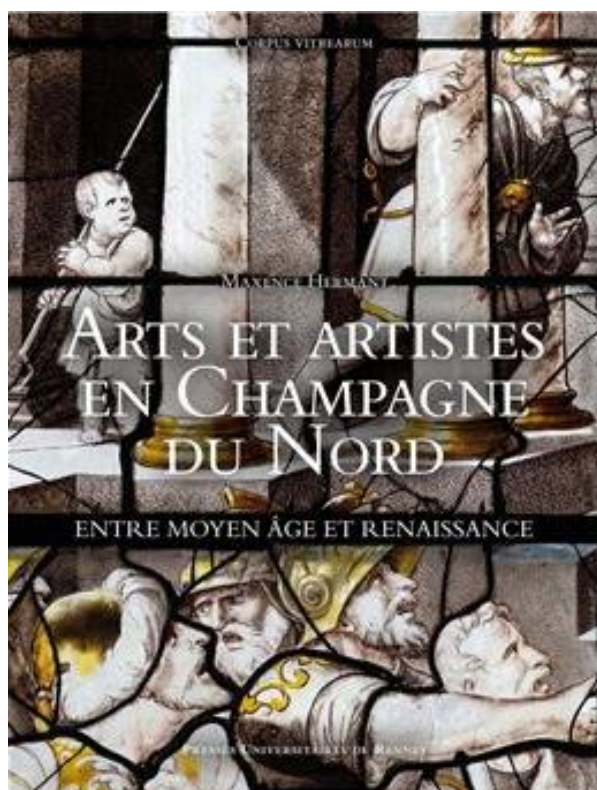
médiévistes italiens actuels, de l'avoir pris à bras le corps et d'en avoir dégagé la signification de façon à la fois érudite et lumineuse. Partant d'une lecture renouvelée de la Lettre, dont il donne une nouvelle édition aux p. 61 à 71 il rectifie de façon toujours convaincante les erreurs de lecture de ses éditeurs antérieurs, mais surtout les interprétations erronées des personnages qui s'y trouvent cités et des événements qui y sont évoqués, et il redonne toute sa portée à cette diatribe en contextualisant tous les éléments. Particulièrement remarquable à cet égard est le développement dans lequel il démontre que le cardinal anonyme qualifié de « *Transtiberinus* » par Dante n'est pas, comme on le croyait, Jacopo Stefaneschi, mais bien Matteo Rosso Orsini, neveu du pape Nicolas III, dont la famille était enracinée au Transtévère.

La « Lettre aux cardinaux » de Dante, qui date des années 1314- 1316, est liée à la situation particulièrement difficile que traversaient l'Eglise et la papauté depuis l'affrontement entre le pape Boniface VIII et le roi de France Philippe le Bel. A la mort du premier, en 1303, le conclave de Pérouse avait choisi un italien, Benoît XI, mais sa disparition rapide rendit nécessaire une nouvelle réunion des cardinaux, à Pérouse en 1305, qui élurent pape l'archevêque de Bordeaux, Bertrand de Got. Ce dernier, qui régna sous le nom de Clément V, passa tout son pontificat en France, au grand dam des Italiens qui commencèrent à craindre que la papauté ne s'y installe durablement. A la mort de Clément V, les cardinaux français et italiens s'affrontèrent lors du long conclave de Carpentras, entre 1314 et 1316, et c'est dans ce

contexte que Dante intervint avec véhémence en s'adressant à l'ensemble des prélats, mais plus particulièrement – comme le montre bien Potestà – au cardinal romain Napoléon Orsini, qu'il connaissait bien personnellement, pour l'adjurer de ne pas oublier que l'Eglise doit être à Rome et qu'en élisant à nouveau un pape français, ils commettraient à la fois une erreur et une faute.

On peut se demander de quel droit Dante, qui n'était alors qu'un simple laïc fugitif poursuivi par ses adversaires, entendait faire la leçon au Sacré Collège des cardinaux. Potestà montre bien que l'auteur de la « Divine Comédie » estimait avoir reçu de Dieu un double charisme, à la fois poétique et prophétique, qu'il s'efforça dans sa « Lettre » d'appliquer à la situation de l'Eglise de son temps. Car son propos ne se limite pas au conflit qui opposait les uns aux autres les cardinaux réunis en conclave à Carpentras en 1314/1316. Non content de pleurer sur le destin de Rome devenue « veuve et seule, il dénonce les pratiques simoniaques des prélats et leur cupidité, qui les empêchaient de remplir leur mission et les rendait malléables aux pressions exercées sur eux par la monarchie française. Il ne s'agissait pas là d'une plainte rhétorique ou poétique : Potestà démontre clairement que cette lettre ouverte adressée par Dante au cardinal Napoléon Orsini fut antérieure – et non postérieure, comme on le croyait jusque là – à celle que ce dernier adressa à Philippe le Bel pour le convaincre de renoncer à imposer un pape français. Stimulé et piqué au vif par la Lettre de Dante, le prélat se serait décidé à écrire au roi de France pour tenter d'éviter une élection pontificale dont Rome et l'Eglise romaine auraient fait les frais. Mais, comme on le sait, ni la lettre de Dante ni celle du cardinal n'eurent le moindre effet et, le 7 août 1316, c'est un gascon, Jacques Duèse, connu sous le nom de Jean XXII, qui, une fois élu sur le siège de Pierre, s'installa à Avignon.

Par cette démonstration aussi brillante que convaincante, Gianluca Potestà, servi en l'occurrence par l'excellente traduction de Jacques Dalarun, confirme, s'il en était besoin, sa maîtrise dans l'analyse des textes prophétiques et la compréhension du prophétisme médiéval, dont l'objet n'était pas tant de prédire ce qui allait arriver que de mettre en lumière ce qui était caché. »



« J'ai l'honneur de déposer sur le Bureau de l'Académie, de la part de son auteur, le livre de Maxence Hermant, *Arts et artistes en Champagne du Nord entre Moyen Âge et Renaissance*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2e semestre 2024 (Corpus Vitrearum – France-Études XI), 584 pages in-4°, 6 annexes, 376 illustrations couleurs. Préface de Michel Hérold, président de Corpus Vitrearum – France.

Maxence Hermant, actuellement conservateur en chef au département des manuscrits de la Bibliothèque nationale de France, couronne par cet ouvrage monumental une recherche de longue durée, menée en trois étapes. Sa thèse de l'École des chartes (2005) lui a d'abord fourni l'occasion de réagir à l'indifférence relative dont souffrait la Champagne du Nord, regardée dans le domaine de l'histoire des arts comme le parent pauvre de la région troyenne dont on s'accorde depuis longtemps à reconnaître la

production comme l'une des plus riches en France entre le XVe et le XVIe siècles. Il concentra alors son attention sur Châlons et sa région à cette même époque, dressant un tableau vivant et convaincant des créations dans tous les champs artistiques. Il avait suivi pour cela deux axes indissociables et complémentaires auxquels il est ensuite resté strictement fidèle : le repérage et l'analyse des œuvres qui avaient résisté à l'épreuve du temps dans un espace ravagé par de multiples épisodes de conflits destructeurs, de la Guerre de Cent ans à la Première guerre mondiale; un dépouillement aussi large que possible des sources documentaires que ces mêmes épisodes n'avaient pas fait disparaître (archives écrites, gravures, dessins et photographies anciennes). Puis la préparation d'une thèse de doctorat, soutenue à l'École pratique des hautes études en 2013, l'a conduit à élargir le champ de sa recherche de Châlons à Reims, l'autre foyer artistique important de la Champagne du Nord. Le poids politique des prélats des deux cités, tous deux pairs de France et tous deux très puissants dans leurs villes respectives où ils assuraient notamment le contrôle des métiers jurés, justifiait de conduire en parallèle l'enquête sur arts et artistes dans cette partie de la Champagne délimitée pour l'essentiel par leurs diocèses. Une dizaine d'années plus tard, la thèse remaniée et approfondie est enfin publiée. Il peut paraître de prime abord paradoxal qu'elle figure dans la série Études du Corpus Vitrearum sans que le mot de vitrail ne figure dans le titre. En réalité, cela reflète la conviction, exprimée par Michel Hérold dans sa Préface, que toute étude sur le vitrail gagne à s'inscrire dans une recherche décroisée, comme l'avait déjà montré Guy-Michel Leproux dans le volume 4 de la même série, portant sur La peinture à Paris sous le règne de François 1er – et entre autres, donc, sur les œuvres des peintres verriers en même temps que sur celles des autres peintres. Au demeurant, on observera que la production des vitraux occupe une place de choix dans l'ouvrage de Maxence Hermant (p. 203-309) et qu'elle fait découvrir des artistes d'envergure jusque-là

négligés, dont Étienne de La Vallée, à qui est due la superbe grisaille reproduite dans l'illustration de couverture, détail d'un vitrail de l'église Saint-Alpin de Châlons.

Confronté à de multiples pertes documentaires au fil du temps (y compris des comptabilités ecclésiastiques dont il ne reste à peu près rien), l'auteur a dû souvent se tourner vers les travaux d'érudits qui ont, à partir du XVII^e siècle, sauvegardé une partie de l'information, comme il le rappelle dans l'introduction. Outre les dessins de Louis Boudan pour François-Roger de Gaignières, ce sont notamment, pour Reims, les textes publiés par Pierre Varin entre 1839 et 1852 au sujet des métiers. À Châlons, il a aussi engrangé une ample matière dans les travaux menés au dernier tiers du XX^e siècle par Jean-Pierre Ravaux, à la fois conservateur, archéologue et historien de l'art. Les minutiers, absents de la documentation troyenne de la même époque, ont été mis à profit, ainsi que, pour Châlons, le registre de justice civile de l'évêque. Sans méconnaître les biais d'une documentation qui demeure partielle, il a vaillamment exploité tout ce qui pouvait l'être. L'espace qu'il a délimité est suffisamment cohérent et la position des deux prélats à la tête de leurs diocèses respectifs suffisamment semblable pour mener l'étude conjointe des deux centres en l'inscrivant dans la chronologie des deux siècles retenus. En revanche, les divers métiers pratiquent une activité différenciée selon le rythme et le mode de production propres à chacun, ce qui justifiait d'examiner chaque spécialité de manière successive, après un premier chapitre dédié aux structures de la vie artistique.

Parmi ces structures qui conditionnent l'activité artistique, les commanditaires constituent un ensemble socialement diversifié. Au premier rang figurent les prélats des deux diocèses, souvent issus de puissants lignages, cultivés, assez vite ouverts à l'humanisme, et engagés dans le soutien des constructions ainsi que dans un mécénat généreux et varié, spécialement illustré par le cardinal de Lorraine Charles de Guise, archevêque de Reims de 1538 à 1574. Abbés et abbesses ne sont pas en reste, telle Renée de Lorraine, sœur du cardinal, pour le chantier de l'abbaye de Saint-Pierre les Dames à Reims, et nombreux sont de même les chanoines nantis qui ne cessent offrir aux églises des vitraux, ornements, peintures, etc. Si la noblesse est peu active en dehors de la famille d'Étoges, bien des marchands et autres bourgeois enrichis rêvent de la distinction offerte par l'anoblissement et recourent à l'ostentation que permettent les œuvres d'art, tandis que les municipalités se préoccupent davantage, par nécessité, de la défense militaire et des fortifications.

Les métiers installés dans les deux villes pour répondre à cette demande d'une clientèle variée doivent compter avec leur organisation en métiers jurés, placés sous l'autorité de l'évêque qui délègue un officier pour contrôler la fabrication des chefs-d'œuvre – préalable nécessaire à l'accession à la maîtrise –, pour faire respecter les règles de fabrication et pour sanctionner les délits. Les chefs-d'œuvre sont le plus souvent réservés à l'évêque, qui peut exiger que l'impétrant en produise deux s'il revendique le droit d'exercer deux métiers (par exemple celui de peintre et celui de verrier). La complémentarité des compétences facilite naturellement les relations entre corps de métiers, par exemple dans les métiers du bois (menuisiers, sculpteurs et charpentiers). Le regroupement de plusieurs corps de métiers en une seule « bannière » soumise à l'autorité de l'évêque induit d'autres solidarités. On peut en observer les effets dans l'expédition punitive menée à Châlons en 1544 par une troupe de brodeurs, peintres et verriers qui, après avoir bien festoyé lors de la réception d'un nouveau maître brodeur, partirent tous ensemble briser une verrière fabriquée de manière illégale par un certain frère Thomas pour le couvent des Augustins (p. 47 et pièce justificative 15, p. 471). Dans certains métiers, notamment la fabrique des tapisseries, l'appel aux ateliers extérieurs de Tournai et de Paris domine cependant très largement.

L'architecture est d'abord illustrée au XV^e siècle par les importants chantiers de la cathédrale de Reims et de Notre-Dame de l'Épine (département de la Marne) que l'on s'efforce alors de construire à la manière d'une petite cathédrale pour y accueillir les pèlerins

sur un site où l'on disait avoir trouvé une statue de la Vierge dans un buisson ardent. Le dynamisme châlonnais, soutenu par l'émission de bulles d'indulgences, est sensible dès le milieu du XVe siècle dans les collégiales et les églises paroissiales, où s'impose assez durablement le style flamboyant. Le foyer rémois se réveille davantage au tournant du siècle, et la mode des portails monumentaux se diffuse dans les décennies suivantes selon le modèle de celui de Saint-Remi, tandis que le mouvement de reconstruction rurale, fidèle au style flamboyant, s'amplifie dans la première moitié du XVIe siècle. Le classicisme s'affirme cependant simultanément, vers le milieu du siècle, à Châlons comme à Reims où il est perceptible dans l'architecture civile : entre autres, sur la façade intérieure de l'hôtel Féret de Montlaurent (aujourd'hui détruit) où étaient représentés des dieux et des déesses de l'Antiquité dans l'ordre des planètes. Mais on constate aussi un certain conservatisme, inspiré par le souci de la cohérence architecturale des édifices religieux réalisés par étapes : ainsi, à Notre-Dame de l'Épine, les chapiteaux sont maintenus comme un élément structurant des élévations, alors qu'ils sont de moins en moins présents dans les nouvelles constructions.

La sculpture, largement méconnue et très touchée par les mutilations, les destructions ou la dispersion, a exigé un patient travail de reconstitution du corpus, où dominant dans le domaine religieux les Déplorations sur le corps du Christ, les Vierges à l'enfant et les Christs aux liens. Une riche polychromie s'y laisse encore déceler. Ces œuvres, plus abondantes à partir de la fin du XVe siècle, présentent une diversité hétérogène qui dissuade de retenir la notion de « style champenois », d'autant qu'une partie de la production est largement dépendante d'influences extérieures multiples (du Brabant, d'Anvers, de la Lorraine et de la Champagne méridionale), à quoi s'ajoute un style italianisant à partir de la fin des années 1510. Du foyer châlonnais, on retient surtout la diffusion de modèles de cheminées monumentales. Dans celui de Reims, brillant, une des œuvres les plus représentatives est le tombeau de saint Remi dont subsistent quinze statues monumentales. L'espace public témoigne pour sa part de l'engouement pour les bustes figurés en relief sur les façades. Un sculpteur notoire retient par ailleurs l'attention : ce Pierre Jacques, signalé à Reims dans la deuxième moitié du XVIe siècle mais dont la biographie demeure incertaine (p. 191-200), est en effet l'auteur d'un intéressant carnet de dessins annotés de 95 feuillets ; réalisé lors d'un voyage en Italie, il atteste la volonté de l'artiste d'amasser une documentation de modèles à son usage.

La faible quantité des verrières conservées en Champagne du Nord (à peine un quart des quelque 1600 pièces répertoriées pour toute la province, le reste se trouvant dans le département de l'Aube) contribue sans doute à la méconnaissance dont a longtemps souffert cette production artistique, et à l'hypothèse d'une école de peintres verriers champenois centrée sur Troyes. Conduisant à leur terme les réflexions d'Émile Mâle à ce sujet (1911), Paul Biver a conclu en 1935 à l'existence d'une « école troyenne ». Anne Prache a nuancé le propos, pressentant l'existence d'une « école châlonnaise », en évoquant pour cela l'exemple des vitraux de Saint-Alpin. Châlons paraît en tout cas un centre plus créatif que Reims, où l'activité des peintres verriers tournée vers la restauration les a conduits à privilégier des réalisations conçues dans la continuité de celles du XIIIe siècle. Au tournant du XVe et du XVIe siècles, dans la cathédrale de Châlons, le vitrail dit « des saintes et des saints » a bénéficié de la générosité de deux dignitaires du chapitre, le chantre Michel Leclerc et le trésorier Jacques de Vielville. Son iconographie s'apparente à celle d'autres compositions attestées en Berry, en Normandie et dans la région parisienne. Deux grands ensembles du début du XVIe siècle se distinguent ensuite par leur grande qualité. La verrière de la Création est un authentique chef-d'œuvre en effet, dont la facture atteste les liens avec la production de Troyes, soit qu'il en provienne, soit qu'il en reprenne les codes. L'influence troyenne est à nouveau patente dans les baies basses de Saint-Alpin, paroisse de marchands qui en ont été les commanditaires. Plutôt que d'expliquer cette influence par la circulation de cartons comme on

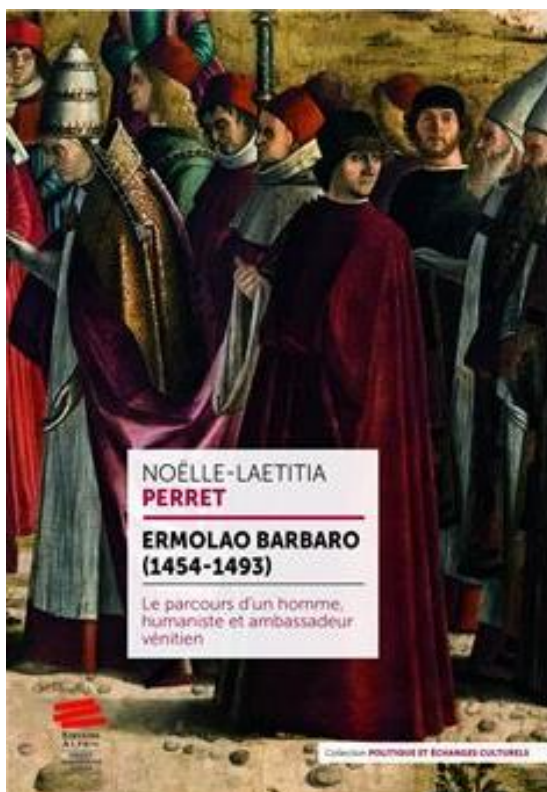
le fit naguère, il paraît plus réaliste d'envisager une circulation des modèles, compte tenu de la différence de taille des panneaux et des variations dans l'exécution des détails. Reims fut sans doute également un foyer actif au XVI^e siècle, si on en juge par le témoignage des archives, et comme à Troyes cette vitalité persiste encore au XVII^e siècle. Mais trop peu d'œuvres ont été préservées pour autoriser une étude approfondie en ce cas. À Châlons en revanche, deux personnalités d'envergure se laissent identifier (p. 254-289). C'est d'abord Mathieu Bléville, originaire de Saint-Quentin en Picardie, auquel les Châlonnais passèrent commande dès avant 1520, sans doute attirés par son style novateur et ses dons de coloriste. Vers 1535, c'est Étienne de La Vallée qui passe au premier plan. Les grisailles qu'il a peintes pour l'église de Saint-Alpin sont d'une qualité exceptionnelle, et de même, son travail raffiné à base de jaune d'argent. En quelques années (1535-41), il a réalisé une vingtaine de ces superbes verrières, dans lesquelles il privilégiait les grandes scènes uniques plutôt que les petits panneaux juxtaposés. Son histoire personnelle est très mal connue, mais on peut supposer qu'il naquit à Sézanne et on est en tout cas certain qu'il a entretenu des liens étroits avec le peintre sénonais Jean Cousin, qui a fait carrière à Paris.

La peinture, elle, est carrément qualifiée d'« énigmatique » par Maxence Hermant, tant ses vestiges en Champagne du Nord sont peu nombreux aujourd'hui et tant il est difficile de les dater, tandis que l'unité stylistique entre eux est inexistante. À cela s'ajoutent l'évidence des importations, notamment pour les volets peints des retables que l'on faisait venir de Flandre ou des Pays-Bas, et l'impossibilité, pour certaines œuvres, de savoir à partir de quand elles ont été présentes dans la région. Reims se distingue par une production singulière de grandes toiles peintes dans les années 1460-1520. Le Musée des Beaux-Arts en conserve vingt-cinq figurant des scènes de l'Ancien et du Nouveau Testament, qui servirent sans doute à orner les grandes salles et les couloirs de l'Hôtel-Dieu de la ville. On connaît par ailleurs au moins un peintre actif à Reims dans la deuxième moitié du XVI^e siècle. Ce Georges Boba, flamand d'origine, était un familier du cardinal de Lorraine dont il a peint le portrait pour la cathédrale de Reims. Après avoir vécu à Venise et voyagé en Italie, il séjourna en France et continua à résider à Reims même après la mort du cardinal (p. 329-337).

Les derniers métiers considérés sont les moins documentés. Sans les archives, on connaîtrait à peine les brodeurs, dont les œuvres destinées à la célébration du culte (chasubles, chapes, mitres, parements d'autel, etc.) ont été en grande partie détruites, soit par le vieillissement, soit parce que ces ornements furent envoyés à la Monnaie pendant la Révolution pour récupérer les précieux fils d'or et d'argent dont ils étaient faits. Il est certain que la cathédrale de Reims a possédé par centaines de telles pièces brodées et que par ailleurs les abbés et abbesses ont compté parmi les principaux commanditaires. Les collections d'ornements étaient en outre enrichies et renouvelées grâce aux dons que devaient faire tout nouveau prélat à sa cathédrale et les évêques suffragants à leur archevêque. Dans le domaine de l'enluminure et du livre imprimé, les apports italiens et parisiens dominant, d'autant plus qu'en ce qui concerne l'imprimerie, son installation dans les deux cités de Champagne du Nord fut beaucoup plus tardive qu'à Paris. Les livres d'Heures que l'on connaît sont peints avec soin, mais plus souvent qu'ils ne documentent une production locale, ils attestent l'activité de peintres venus d'ailleurs (par exemple, pour Châlons, le Walters 219, conservé à Baltimore, et dû à un artiste lombard actif dans les années 1410-1420) ou l'acquisition de livres manuscrits produits de plus en plus souvent à Paris. L'orfèvrerie enfin compte quelques œuvres de qualité destinées au culte ou à un usage dévotionnel privé, et la connaissance de l'orfèvrerie civile a bénéficié de la découverte, en 2006, d'un trésor à Pouilly-sur-Meuse. Les pièces d'orfèvrerie les plus fameuses, cependant, ont été offertes par les rois à l'occasion de leur venue à Reims : tel est le cas du reliquaire de la Résurrection contenant une relique du Saint-Sépulcre, qui fut offert par Henri II ; de la Nef de sainte Ursule qui avait d'abord appartenu à Anne de Bretagne et dont Henri III fit aussi cadeau à la cathédrale de Reims ; du

reliquaire de la sainte Épine, entré dans le trésor de la cathédrale en 1822, mais d'abord offert à Renée de Lorraine, l'abbesse de Saint-Pierre les Dames. D'autres cadeaux de prix ont été faits par le cardinal de Lorraine ou la famille de Guise, dont la « croix de la reine d'Écosse » (Marie de Guise ou Marie Stuart sa fille), décrite dans l'inventaire de Saint-Pierre les Dames de 1690 comme « une croix de cristal dont le pied avec le crucifix sont d'argent doré », disparue avant 1915 et restituée à la cathédrale en 2009. Plus banale, la production des fondeurs n'en était pas moins nécessaire au culte (cloches), à l'entretien de la mémoire des morts (plaques funéraires) et à divers usages quotidiens (médailles et jetons). C'est aussi dans ce milieu des fondeurs que s'est préparé le métier de graveur, dont la première attestation se lit dans le nom du graveur Pierre Protat en 1569-1570. Enfin, la place faite aux représentations théâtrales et aux mystères à partir de la fin du XVe siècle ainsi qu'aux entrées royales et princières dans les deux villes et aux cérémonies fastueuses des sacres à Reims, a suscité une production d'œuvres des arts de l'éphémère non négligeable (dais façonnés dans des tissus de prix ; bannières et costumes ; échafauds érigés par les charpentiers et décorés par les peintres). En 1490, il est même arrivé que l'abbaye de Saint-Remi où étaient conservées la couronne de saint Louis et la main de justice ayant servi au sacre de Charles VII les prête pour la représentation d'un spectacle dans lequel figurait l'empereur Octavien (p. 448).

Cette étude d'envergure judicieusement orchestrée et magnifiquement illustrée par Maxence Hermant comble avec efficacité un vide historiographique, en formant pour les vitraux une sorte de diptyque avec l'ouvrage que Danielle Minois leur a consacré en 2005 pour le Sud de la Champagne, principalement à Troyes (*Corpus Vitrearum – France*, volume 6). Son auteur prend ses distances avec la thèse surannée des « écoles régionales » au profit d'une attention bienvenue à la circulation des œuvres, des modèles et des hommes. Il rend perceptible la densité des relations et la fréquence des échanges au sein du réseau des gens de métiers producteurs d'œuvres d'art. Cet apport indiscutable est encore enrichi par la confection d'annexes conçues comme de véritables outils au service des recherches présentes et à venir. Aux éléments classiques (liste des sources et de la bibliographie ; index des noms de lieu et des noms de personne) s'ajoutent, en ouverture, un dossier de soixante pièces justificatives très variées, puisées dans les fonds d'archives les plus divers (p. 463-495), et à la suite, aux p. 497-530, un dictionnaire des artistes réunissant pour chaque individu, sous la forme de fiches prosopographiques exhaustives, toutes les informations données par les pièces d'archives consultées et référencées. Ce dictionnaire peut être complété par l'utilisateur en consultant l'index des noms de personne dans lequel les noms des artistes figurent en gras, l'indexation donnant accès à tous les passages de l'ouvrage où ils sont cités. À tous égards, un tel ouvrage apporte un éclairage neuf et décisif sur « l'histoire de l'art français au-delà de Paris et des chantiers royaux », selon les propres termes de l'auteur (p. 458). »



« J'ai l'honneur de déposer sur le bureau de l'Académie, de la part de son auteur, le livre de Noëlle-Laetitia Perret, *Ermolao Barbaro (1454-1493). Le parcours d'un homme, humaniste et ambassadeur vénitien*, Neuchâtel, Éditions Alphil-Presses universitaires suisses, 2024, 438 pp. L'humaniste vénitien Ermolao Barbaro (né le 21 mai 1454 à Venise - mort le 14 juin 1493 à Rome) a déjà suscité de nombreux travaux consacrés avant tout à ses activités et productions intellectuelles. L'intérêt du livre de Noëlle-Laetitia Perret, professeure associée à l'Université de Genève, est de donner une biographie intellectuelle et politique d'Ermolao Barbaro. Elle situe le milieu auquel il appartient et éclaire sa carrière, notamment ses activités d'ambassadeur. Elle éclaire tout particulièrement le long conflit qui a opposé le Sénat de Venise au puissant groupe familial des Barbaro après qu'en mars 1491 le pape Innocent VIII avait nommé patriarche d'Aquilée Ermolao, alors ambassadeur de la Serenissime à Rome, sans se préoccuper de

l'avis du Sénat qui considérait que cette nomination ne pouvait se faire qu'à son initiative. Fondée sur un important dossier de sources, en partie inédites, l'étude de Noëlle-Laetitia Perret permet de dépasser l'image qu'Ermolao lui-même a voulu donner de lui, celle d'un érudit qui aurait voulu pouvoir se consacrer exclusivement au service des Lettres mais qui n'a pu refuser, même si elles lui pèsent, les obligations et responsabilités que lui imposent son talent, son statut social et son appartenance à l'une des plus puissantes familles patriciennes qui contrôlent le gouvernement de Venise.

Après une solide introduction présentant les enjeux d'une biographie d'un humaniste tel qu'Ermolao Barbaro et les sources disponibles, la première partie de l'ouvrage (p. 27-227), intitulée « Un parcours de vie entre lettres et diplomatie » constitue l'étude proprement dite en reconstituant en quatre grands chapitres les étapes de la vie d'Ermolao Barbaro. Un premier chapitre, intitulé « L'horizon social, politique et culturel italien et vénitien à la fin du XV^e siècle », donne une présentation synthétique et claire de l'environnement politique, social et intellectuel dans lequel va s'inscrire le parcours d'Ermolao Barbaro ; il présente l'équilibre politique fragile de l'Italie de la deuxième moitié du XV^e siècle, le complexe régime politique vénitien dominé par les maisons patriciennes qui fournissent les membres des organes dirigeants de la ville (Grand Conseil, Seigneurie, Conseil des Dix, Sénat), les dispositions légales qui encadrent la pratique diplomatique intense déployée par la Serenissime, l'imbrication entre l'humanisme et la culture politique qui caractérise l'idéologie politique vénitienne au XV^e siècle. Un deuxième chapitre intitulé « La famille : un cadre de référence idéologique, politique et social » présente le lignage des Barbaro – il fait partie des quelque vingt à trente familles, dont l'ascension est relativement récente, qui constituent à Venise « l'élite de l'élite » – puis relate la formation et les débuts politiques du très précoce Ermolao Barbaro ; couronné poète lauréat par l'empereur Frédéric III dès 1468, il est l'auteur du *De coelibatu* (écrit vers 1470) qui se présente comme un dialogue entre un grand-père et son

petit-fils sur la relation que doivent entretenir la vie contemplative et la vie active ; ce coup d'éclat n'empêche pas Ermolao Barbaro de poursuivre sa formation à l'université de Padoue ; Noëlle-Laetitia Perret en retrace la chronologie et met en évidence l'empreinte que le milieu culturel padouan a laissée sur le jeune prodige ; Barbaro entretient aussi en 1485 une riche correspondance avec Pic de la Mirandole à travers laquelle il affirme son éthique humaniste, quelque peu en contradiction avec la carrière politique qu'il mène parallèlement. Le troisième chapitre est consacré à « l'engagement diplomatique d'Ermolao et ses multiples enjeux » ; il s'étend de l'ambassade milanaise en 1488-1489 à celle que lui confie la Serenissime auprès du Saint-Siège et qui dure du 21 mai 1490 au 6 mars 1491. Le déroulement de ces missions, leurs objectifs et les résultats obtenus par Barbaro sont présentés en détail. Survient alors l'événement inattendu et retentissant qu'est la nomination le 5 mars 1491 d'Ermolao par le pape *motu proprio* au patriarcat d'Aquilée ; elle déclenche une longue crise – elle ne se terminera qu'avec la mort prématurée d'Ermolao – entre le pape et le Sénat vénitien et, au sein du Sénat, entre le groupe soudé des Barbaro et de leurs alliés et les autres familles dirigeantes pour lesquelles il ne saurait être question d'entériner un tel coup de force. Le déroulement et les enjeux du conflit sont exposés en détail par Noëlle-Laetitia Perret grâce à l'exploitation des registres des délibérations du Sénat, du Grand Conseil et du Conseil des Dix. Le quatrième et dernier chapitre de cette première partie, intitulé « Fonctions, devoirs et éthique de l'ambassadeur dans le *De officio legati* d'Ermolao Barbaro », est consacré à cette œuvre dont les circonstances de la rédaction restent difficiles à établir précisément ; elle est d'ailleurs curieusement restée inachevée ; sa place dans la tradition des traités d'ambassadeur, ses caractéristiques propres ainsi que sa réception et diffusion y sont précisément analysées. Une conclusion générale fait le point sur ce que pourrait avoir été la vraie personnalité d'Ermolao Barbaro derrière la mise en scène d'un érudit qui se dit pris au dépourvu par une nomination pontificale qu'il n'a pas recherchée mais qu'il ne peut refuser et qui reste impavide et stoïque devant la fureur des instances de la République et les avanies qui en sont la conséquence pour lui et sa famille. À travers la carrière d'un homme, les événements qui l'ont marquée et tout particulièrement l'affaire de la nomination au patriarcat d'Aquilée, le livre a aussi le grand mérite de donner un vif éclairage, au plus près des sources, sur les arcanes de la vie politique vénitienne dans la seconde moitié du XV^e siècle et sur une classe dirigeante sans doute moins unie qu'elle ne voudrait le faire croire. Le *De officio legati* est par ailleurs une œuvre marquante dans l'histoire de la professionnalisation de la pratique diplomatique mais qui garde aussi une part de mystère ; Ermolao y souligne en effet le devoir impératif de l'ambassadeur de se conformer strictement aux instructions de l'autorité qu'il représente ; pourtant le conflit dans lequel il sera empêtré jusqu'à sa mort est précisément dû au fait qu'il n'a pas respecté cette obligation sacrée.

La seconde partie de l'ouvrage (p. 231-323), intitulée « Éditions et traductions d'extraits de sources manuscrites et imprimées », est une importante annexe documentaire qui vient compléter les sources déjà amplement citées dans la première partie. Elle fournit notamment, avec traduction française, les textes de 32 lettres pour la plupart rédigées par Ermolao Barbaro ou qui lui ont été adressées, des extraits des délibérations issus des *registri secreti* du Sénat vénitien (Archivio di Stato Venezia), ainsi que le texte du *De officio legati* dont la traduction (réalisée en collaboration avec André Schneider) est extrêmement précieuse compte tenu de la difficulté de la langue très imprégnée de rhétorique de Barbaro. L'inventaire des sources et de la bibliographie complètent l'ouvrage. »