

1/ Dans son récit du viol et de la mort de Lucrèce, Tite Live utilise deux termes appartenant à la famille étymologique très riche du nom « pudor » : Lucrèce apprend à ses parents et amis qu'elle a perdu sa « pudicitia » et qu'elle doit à présent servir d'exemple à toute femme « impudica ».

Compte tenu du fait que Lucrèce est présentée depuis le début de l'épisode comme une épouse modèle, qui fait immédiatement venir son mari au lieu de lui cacher ce qui vient de lui arriver, il est impossible de traduire ce dernier adjectif par « impudique » : elle n'a justement pas manqué délibérément à la réserve que sa famille et son mari attendent d'elle, et le viol qu'elle a subi de la part du fils Tarquin lui a été imposé par la force, elle ne l'a pas provoqué par une attitude qui aurait pu passer pour une invitation : « *Sex. est Tarquinus qui [...] vi armatus [...] pestiferum hinc abstulit gaudium* ». Il faut donc donner à l'adjectif « impudica » le sens de « qui a perdu définitivement son intégrité physique et morale », et traduire par « déshonorée ».

Le nom « pudicitia » doit par conséquent être traduit non pas par « pudeur », mais par « honneur » ou « pureté ». La « pudicitia » est un état de retenue et d'intégrité, essentiel pour la gloire de la matrone, mais qui peut être à tout moment menacé ou perdu, ce qui est le cas ici : « *quid enim salvi est mulieri, amissa pudicitia ?* » Par ce viol, un étranger a eu accès à la couche conjugale : « *vestigia viri alieni, Collatine, in lecto sunt tuo* », ce qui est totalement insupportable pour une femme qui a juré fidélité à son mari, en toutes circonstances, et qui court le risque, si elle tombe enceinte, de donner naissance à un enfant illégitime.

Ces deux termes font donc référence à des valeurs romaines bien établies et nous invitent à chercher dans cet épisode un enjeu épidictique et moralisateur.

2/ Pour qualifier ce qui vient de lui arriver, Lucrèce parle à son mari du « gaudium » que Sextus Tarquin vient de lui arracher : il s'agit à l'évidence d'un plaisir physique, d'autant que Lucrèce mentionne avec pudeur les traces que cet acte a laissées dans le lit conjugal : « *vestigia viri alieni in lecto sunt tuo* ».

Elle aurait donc pu utiliser, de manière plus générale, le nom « amor » (« eros » en grec) qui en latin renvoie à l'érotisme plus qu'aux sentiments, ou de manière plus nette encore le nom « venus », qui désigne l'acte sexuel. Le fils Tarquin a été poussé par son bon plaisir (« libido »), un désir effréné (« concupiscentia ») ou sa volonté de posséder une femme parfaite (« aviditas »). Enfin son acte relève du « stuprum », qui désigne la débauche et l'adultère.

Ces termes opèrent donc une distinction morale nette entre Lucrèce et sa famille, soudés autour des valeurs de « dilectio » ou « caritas », d'attachement familial et conjugal, prouvé par la rapidité avec laquelle ils répondent à l'appel désespéré de la jeune femme, et la famille scélérate des Tarquins, présentés comme un groupe d'individus tyranniques qui n'imposent aucune limite à leur bon plaisir, sexuel en particulier.

3/ Dans son serment sur le corps de Lucrèce, Brutus s'exclame : « *juro [...] me L. Tarquinium Superbum [...] exacturum nec illos nec alium quemquam regnare Romae passurum* », qui nous avons traduit par : « je jure de poursuivre Lucius Tarquin le Superbe [...] et de ne plus *souffrir* de rois à Rome, ni eux ni aucun autre. »

Le participe futur « *passurum* » du verbe « *patior* » peut effectivement avoir le sens ancien de « souffrir », c'est-à-dire « supporter, permettre ». Il indique que Brutus a le pouvoir d'accepter désormais la monarchie ou pas. Et de fait, après ce serment, il va déclencher une révolution populaire qui va chasser les Tarquins : ce résultat indique *a posteriori* que Brutus avait les moyens de prendre l'ascendant sur la dynastie étrusque en décidant de renoncer à toute passivité et de recourir à la force : « *ferro, igni, quacumque dehinc vi possim* ».

Mais cette réaction de révolte s'explique par le contexte historique immédiat. Le verbe « *nec... passurum* » indique aussi que comme les autres Romains, Brutus refuse désormais de « *subir* » une domination étrusque qui vient d'accomplir un acte irréparable, le viol d'une femme vertueuse que vont désormais pleurer son père et son mari : « *conclamant vir paterque* » « *illis luctu occupatis* ». Il n'a donc plus l'intention de « *souffrir* »,

c'est-à-dire d'éprouver de la douleur physique ou morale, à cause des exactions de cette race criminelle.

4/ Ce texte développe un important champ lexical de la faute ou du crime, et un terme évoquant le châtiment, ce que nous allons expliciter.

Ce qui a été accompli par Sextus Tarquin est d'abord qualifié selon le point de vue subjectif de la victime de malheur (« *malo* ») et de chose épouvantable (« *rem atrocem* ») : cette caractérisation pathétique est destinée à hâter la venue des parents, de manière à ce qu'il s'écoule le moins de temps possible entre l'événement et les suites à lui donner. La réalité de la faute n'est explicitée que lorsque Lucrèce est en mesure de le faire en présence de ses parents et témoins : « *corpus est violatum* », son corps a été violé, ce qui constitue factuellement un adultère (« *adultero* ») puisque Lucrèce a eu des relations sexuelles avec un autre homme que son mari : « *vestigia viri alieni, Collatine, in lecto sunt tuo* ».

La question qui se pose alors est celle du sort de la victime du viol elle-même et de son éventuelle culpabilité, ce qui donne lieu à un débat de nature juridique entre Lucrèce et ses parents. Les termes « *noxam* », « *delicti* », « *peccare* », « *culpam* », « *peccato* » et à la fin du texte « *injuriam* » appartiennent en effet à un champ lexical technique qu'on pourrait utiliser dans un procès. Mais l'adultère échappant dans l'antiquité au droit pénal public et relevant du droit familial, c'est bien entre Lucrèce, son père et son mari que les choses doivent se régler. En l'occurrence, les rôles semblent inversés puisque les hommes tiennent un discours non pas d'accusation, comme souvent, mais d'apologie, ce qui nous semble évident aujourd'hui mais qui ne l'était pas du tout dans l'antiquité : leur argument juridique est que la culpabilité effective doit être cherchée dans l'intention (« *consilium* ») et donc attribuée à Sextus Tarquin, l'auteur du délit (« *auctorem delicti* »). Dans ce cas, Lucrèce n'est coupable de rien et ne recevra de son père ou son mari ni mort ni répudiation, malgré la réalité de l'adultère qu'elle a subi en tant que victime, « *coacta* », forcée.

La position de Lucrèce est au contraire plus complexe. Il n'y a évidemment aucun doute sur le châtiment à infliger à l'agresseur : le plaisir qu'il a pris doit être « *pestiferum* », funeste, et c'est aux hommes (« *si vos viri estis* ») de s'en charger, peu importe comment. Mais Lucrèce utilise pour elle-même le terme « *suppicio* » qui nous pose problème puisque si elle est innocente, elle ne devrait subir aucun supplice.

Quel est donc le sens du suicide de Lucrèce ? Il a en premier lieu valeur de preuve d'innocence : « *mors testis erit* ». Cet acte est le seul à même de lever absolument tous les doutes sur l'éventuel consentement de Lucrèce au moment du viol : on pourrait en effet lui objecter que si elle y était absolument opposée, elle aurait dû se tuer à ce moment-là, sans attendre que sa *pudicitia* soit souillée. La deuxième raison obéit à une logique préventive, puisque Lucrèce indique nettement qu'à l'avenir aucune femme violée, « *impudica* », ne pourra survivre en invoquant son exemple : « *Lucretiae exemplo vivet* ». Son sens de l'honneur et de sa gloire la conduit à ce qui apparaît davantage comme un sacrifice librement consenti que comme un supplice, et c'est peut-être par ce terme « *sacrifice* » qu'il faudrait traduire le nom « *suppicio* » : Lucrèce obéit à un code d'honneur attendu sinon imposé par le groupe social auquel elle appartient, au nom de la pureté du sang et de la transmission de la citoyenneté, et pour lequel elle est prête à donner sa vie. Elle restera ainsi pour la postérité comme l'exemple admirable de la *matrona* romaine, qui n'hésita pas à faire passer l'intérêt de la collectivité avant le sien propre, malgré toutes les raisons qui pourraient la dédouaner.

5/ Dans le texte que nous lisons aujourd'hui, les alternances de récit et de discours direct sont signalées par des guillemets, ce qui n'était pas le cas dans les manuscrits antiques et médiévaux : ces signes typographiques sont apparus à la Renaissance avec le développement de l'imprimerie. On peut cependant repérer les indices grammaticaux et lexicaux qui indiquaient le passage au discours direct, et qui ont guidé les éditeurs au moment d'établir leur texte.

Le premier indice est l'utilisation de verbes déclaratifs, qui indiquent une prise de parole. Ainsi la question de Collatinus est-elle annoncée par le participe « *quaerenti viro* » ; dans les trois autres prises de parole de Lucrèce ou Brutus, on trouve le même verbe « *inquit* » (dit-elle/ dit-il), en proposition incise séparée du reste de la phrase par des virgules.

L’alternance du récit et du discours direct est aussi perceptible dans l’énonciation par les changements de personne des verbes, des pronoms personnels ou des adjectifs possessifs. Ainsi, alors que le récit désigne les protagonistes par des verbes à la troisième personne du singulier (« *Lucretius* , [...] *Collatinus* venit »,) ou du pluriel (« *Lucretiam* [...] inveniunt », « dant ordine fidem »), les prises de parole au discours direct sont immédiatement repérables par des vocatifs (« *Collatine* », « *dii* ») et par des marques de la deuxième personne du singulier (adjectif possessif : « *in lecto tuo* ») et surtout du pluriel dans les désinences verbales et les pronoms personnels : « *date* », « *si vos viri estis* », « *vos videritis* », « *vosque, dii, testes facio* ». Dans ce dernier exemple, on voit que l’émetteur du discours direct utilise normalement des verbes ou des pronoms personnels à la première personne du singulier : « *facio* », et plus haut dans le cas de Lucrèce : « *ego me etsi peccato absolvo, suppicio non libero* » (phrase martelée par des assonances en [o]).

Enfin on aurait pu signaler l’alternance des temps des verbes, passé pour le récit et présent pour le discours direct, mais l’association dans ce texte précis de présents de valeurs différentes rend ici la distinction moins évidente.

6/ En effet, le présent de l’indicatif est le temps qui domine majoritairement dans cet épisode, avec des valeurs différentes.

Dans les parties narratives, il s’agit d’un présent **historique** fréquent dans les ouvrages d’Histoire : « *mittit* », « *venit* », « *inveniunt* ». Mais après le dernier discours de Lucrèce, le récit reprend son cours au passé, avec un imparfait (« *habebat* ») et un parfait (« *cedidit* ») alternant avec des présents dont la valeur est cette fois de **narration** et destinée à provoquer un effet de surprise et d’hypotypose : « *defigit* » et « *conclamat* ». Ce contraste souligne précisément le moment le plus dramatique de la scène, lorsque Lucrèce se poignarde sous les yeux de ses parents.

Par ailleurs, la moitié du texte est écrite en discours direct au présent **d’énonciation** évoquant la situation présente : « *vestigia sunt in lecto* », « *suppicio non libero* », « *juro* ».

On peut enfin repérer un présent à valeur de **vérité plus générale** dans la *sententia* par laquelle Lucrèce accueille son mari et commente sa situation : « *quid enim salvi est mulieri, amissa pudicitia ?* » La généralisation est ici perceptible par le fait que Lucrèce se désigne à la troisième personne du singulier, comme l’exemple d’un malheur qui la renvoie à la situation de toute femme déshonorée. Elle mentionne d’ailleurs un peu plus bas le fait qu’elle doit constituer un exemple, « *Lucretiae exemplo* ».

La coexistence de ces quatre valeurs du présent nous indique que Tite Live dramatise la scène, qu’il traite comme une pièce de théâtre en donnant à voir et entendre au lecteur, en focalisation externe, les actes et les paroles des protagonistes. Nous avons trouvé ce même procédé dans l’épisode de la mort de Didon dans *l’Enéide* de Virgile. Mais ce qui semble normal dans une épopée peut nous surprendre davantage dans une œuvre historique ; or il ne faut pas oublier que contrairement à l’écriture actuelle de l’Histoire, qui appartient aujourd’hui aux sciences humaines et appelle une objectivité et une rigueur « *scientifiques* », dans l’antiquité au contraire l’Histoire faisait partie de la littérature, était étroitement liée à la rhétorique, et qu’en faisant revivre de la manière la plus vivante et vraisemblable possible des moments mémorables et exemplaires, elle avait aussi une fonction didactique et moralisatrice.

7/ Comparaison entre la mort de Lucrèce et celles de Didon et de Phèdre

1. UN ACTE DÉCLENCHE EN URGENCE PAR UN ÉLÉMENT PERTURBATEUR

Un suicide en réaction à un événement violent qui vient juste de se produire :

- Lucrèce vient d’être violée par Sextus Tarquin
- Didon vient d’être abandonnée par Enée
- Phèdre (de Sénèque) vient d’apprendre la mort épouvantable d’Hippolyte

Mais une différence importante dans les transcendances à l’œuvre :

- Lucrèce subit l’effet d’une tyrannie d’essence **politique**

- Didon subit la décision des dieux de favoriser l'installation **historique** d'Enée en Italie
- Phèdre est responsable de la mort d'Hippolyte, puisqu'elle a laissé libre cours à son **furor**

2. UN DERNIER DISCOURS AVANT LA MISE À MORT

Les trois personnages prennent la parole une dernière fois, mais de manière très différente :

- Le discours de Lucrèce est particulièrement net et structuré, aux antipodes des tirades enflammées des deux autres héroïnes. On ne peut même pas parler de tirade, dans la mesure où il se limite à deux répliques, la première pour expliquer ce qui s'est passé et demander vengeance, la seconde très brève pour justifier son suicide.
- Le discours de Didon est au contraire dicté par la passion et non par la raison. On peut en juger par sa longueur, ses multiples apostrophes et ses incohérences, avec un basculement de l'amour à la haine entre le début et la fin de sa tirade.
- Comme celui de Didon, le discours de Phèdre (de Sénèque) est très incohérent, marqué par des basculements incessants d'un destinataire à l'autre, mais avec une composition circulaire qui la fait retourner au cadavre d'Hippolyte qui est le seul personnage qui l'intéresse désormais.

3. TROIS SUICIDES SANGLANTS DE PORTÉE TRÈS DIFFÉRENTE

Les trois héroïnes se suicident de manière « virile », en faisant couler leur sang :

- Lucrèce se transperce le sein par un poignard (« *cultrum* ») qu'elle tenait caché sous sa robe
- Didon se suicide avec l'épée d'Enée, ce qui associe Eros et Thanatos
- Phèdre se suicide avec l'épée d'Hippolyte, ce qui associe encore davantage Eros et Thanatos

Mais ces trois suicides ne leur donnent pas du tout la même identité « héroïque » :

- Le suicide de Lucrèce est le seul qui puisse être interprété comme celui d'une héroïne autant épique que tragique, puisqu'elle se sacrifie au nom de valeurs supérieures imposées par la morale conjugale, paternelle et sociale, mais qu'elle a intégrées et prises à son compte. Elle fait donc partie de ces héroïnes tragiques qui assument totalement leur sacrifice au nom d'une certaine idée de leur exemplarité. De fait Lucrèce reste dans la littérature romaine comme le parangon de la *matrona* idéale : elle a une fonction moralisatrice indissociable de l'entreprise de Tite Live de célébrer la grandeur romaine, et elle évoque le stoïcisme romain du Ier siècle av. JC, bien avant celui de Sénèque au siècle suivant.
- Didon au contraire, même si elle meurt en reine, meurt surtout en amante folle de rage et de haine d'avoir été abandonnée. Elle est donc au fond plus pathétique qu'héroïque. Cette haine la conduit à s'offrir elle-même en sacrifice, pour que les dieux respectent son souhait d'attiser à l'avenir une haine éternelle entre Carthage et [Rome] : cette scène a donc pour Virgile un sens étiologique prémonitoire, dans la mesure où la légende justifie les conflits historiques à venir, qui culmineront au cours des guerres puniques.
- Phèdre (de Sénèque) ne se suicide pas, en dépit des apparences et d'un important champ lexical du crime et du châtiment, pour restaurer un ordre moral et social perturbé par son *furor*. Il ne faut pas la confondre avec la Phèdre de Racine. Si on lit correctement le texte de Sénèque, on voit qu'elle a l'intention de poursuivre Hippolyte jusque dans l'au-delà, de sorte qu'elle continue à être animée par un *furor* qui culmine par le *nefas* d'une mise à mort érotique, sous les yeux de son mari. C'est le contraire absolu de la situation de Lucrèce qui se met à mort elle aussi sous les yeux de son mari, mais pour restaurer un ordre moral et social perturbé bien malgré elle. L'héroïne de Sénèque est donc pour le philosophe l'exemple des ravages à la fois psychologiques et sociaux que peut provoquer la passion amoureuse, et elle incarne le contraire de ce que préconise le stoïcisme et de ce qui fait de Lucrèce une héroïne exemplaire.

8/ Le paratexte nous indique que l'*Histoire romaine* de Tite Live est un ouvrage considérable, composé pendant près de cinquante ans de 31 av. JC à la mort de Tite Live en 17 apr. JC. Il s'agissait en effet d'un ensemble de 144 livres (sur 150 projetés), partant de la fondation de Rome (*Ab Urbe condita*) jusqu'à l'époque contemporaine. Les dates de composition sont intéressantes, puisqu'elles indiquent que Tite Live est l'exact

contemporain d'Auguste, qu'il a commencé son ouvrage l'année de la bataille d'Actium et qu'il n'a survécu que de trois ans au fondateur du régime du Principat. Cela nous conduit à nous demander si ce contexte historique et politique ne donne pas aussi à l'ensemble de l'ouvrage, et en particulier l'épisode de Lucrèce, une visée qui l'inscrit dans le projet idéologique d'Auguste.

Lucrèce apparaît en effet comme l'incarnation idéale de la *matrona* romaine, assumant toutes les vertus féminines des premiers âges : contrairement aux femmes étrusques et en particulier à la « femme criminelle » (« *scelerata conjugi* ») de Tarquin le Superbe, elle est apparue dans un épisode précédent comme une parfaite gardienne du foyer, occupée à filer la laine au milieu de ses servantes. C'est précisément cette vertu qui a attiré la convoitise du fils Tarquin, puis, une fois le crime perpétré, qui la conduit à appeler de toute urgence auprès d'elle son père et son mari, sans tarder : « *ita facto maturatoque opus esse* ». La réaction spontanée de Lucrèce indique que c'est de son clan que dépend la suite des événements et qu'elle n'envisage pas une seconde de cacher à son mari ce qui vient de se passer, à la différence d'une femme « *impudica* » qui pourrait avoir provoqué l'agression, ou qui essaierait de la cacher pour éviter les ennuis. Cette appréciation de la souillure subie est intimement liée à la conception romaine de la fonction de la *matrona*, destinée à protéger la pureté du sang qu'elle doit transmettre à ses descendants, de futurs citoyens. Lucrèce incarne donc la *pudicitia* et la *castitas* inséparables de l'idée que les anciens Romains se faisaient de la fonction de la femme dans leur société patriarcale.

Ce personnage idéal nous rappelle ceux qu'Auguste a fait placer sur les bas-reliefs latéraux de l'*Ara Pacis Augustae*, commémorant, autour de la cabane rustique en planches des anciens temps, la procession solennelle qui se déroula en 13 av. JC au retour d'Auguste d'une campagne en Espagne. Derrière Auguste entouré des flamines, se tiennent les membres de la famille impériale, dont plusieurs femmes manifestement associées aux notions de piété, fidélité conjugale et maternité, toutes notions défendues par Auguste au cours de son principat dans un certain nombre de lois censées limiter la décadence morale et les adultères, et encourager au contraire mariages et procréation. On peut rappeler que le poète Ovide fut exilé sous le prétexte d'avoir célébré l'amour physique avec trop de désinvolture dans l'*Art d'Aimer* : preuve que l'idéologie augustéenne penchait à célébrer la vertueuse Lucrèce bien plus que les très libres Corinna ou Delia de la poésie élégiaque.

Par ailleurs, la fin de l'épisode de Lucrèce célèbre la figure héroïque de Brutus, qui par son serment annonce la part active qu'il va prendre dans l'exil des rois étrusques et l'instauration en 509 de la République romaine. Cet épisode légendaire de Tite Live, totalement inventé, inscrit donc le régime républicain dans une perspective moralisatrice et épique, puisqu'il est présenté comme le restaurateur d'une vertu politique bafouée par la monarchie. C'est précisément ainsi que s'est présenté Octave après sa victoire à Actium en 31 sur Antoine et Cléopâtre, et dans la décennie suivante auprès du Sénat, qu'il a tenté de persuader qu'il était le seul véritable restaurateur de la République... Tour de passe-passe qui ne trompait guère Tite Live, resté pompéien (donc républicain), mais qui ne l'empêcha pas de célébrer la grandeur romaine dans une œuvre ambitieuse qui mêle avec beaucoup d'ampleur légende et Histoire, épopee et tragédie.

On conçoit donc qu'Auguste, sans être l'inspirateur direct de cette *Histoire romaine*, l'ait particulièrement appréciée puisqu'elle concourrait à donner à Rome un passé glorieux à la hauteur duquel il s'agissait à présent de se rehausser, après plusieurs siècles de décadence morale, sociale et politique ayant conduit au désastre des guerres civiles.

9/ Iconographie de Lucrèce. Quelques pistes à rédiger intégralement et à compléter par des analyses précises.

- Présenter les œuvres dans une mini-introduction : ils s'agit de cinq peintures à l'huile sur toile, qui ont été réalisées à des époques très différentes, de 1498 à 1884, ce qui indique une permanence de l'intérêt des artistes, quels que soient leurs mouvements artistiques respectifs : humanisme, baroque, néo-classicisme, académisme.
- En tirer une problématisation : qu'est-ce qui dans cet épisode peut bien justifier un intérêt qui ne s'est pas démenti au fil des siècles ?

1. Le **suicide de Lucrèce** peut intéresser les artistes (ligne du milieu : Artemisia Gentileschi)

- pour sa dimension pathétique : gestes théâtraux, regard tourné vers le ciel d'une héroïne innocente qui

meurt à cause de la tyrannie d'un autre, clair-obscur baroque (inspiré du Caravage) insistant sur sa blancheur (pureté) se détachant sur un fond noir.

- pour sa dimension intimiste et érotique : les artistes profitent du fait qu'elle se trouve dans sa chambre pour la cadrer de près et la dévêtr bien plus que ne l'impose le texte de Tite Live. Entre le viol et l'arrivée de ses parents, elle a manifestement eu le temps de se rhabiller, et en réalité, on imagine mal qu'elle se présente ainsi devant des hommes, surtout son père et ses amis... Mais en tant qu'héroïne légendaire ou pseudo-historique, elle rejoint les personnages de la mythologie : sa nudité, fort appréciée par les artistes (défi technique) et les spectateurs (plaisir des yeux), ne pose dès lors plus de problème. Il faut signaler par ailleurs que Lucrèce n'a ici de romaine que le nom, puisque ses vêtements (ou le peu qu'on en voit) sont contemporains de l'artiste, qui trouve là le moyen sinon de « moderniser » l'histoire, du moins de la rapprocher de son temps et de la rendre plus universelle.

2. Le **serment de Brutus** sur le corps de Lucrèce permet d'associer efficacement plusieurs registres (ligne du bas) :

- le registre pathétique concernant la jeune femme à la pose abandonnée, tête basculée, lignes courbes, dont la vertu profanée est signalée par la couleur blanche de sa robe ; ce registre pathétique concerne aussi le père ou le mari, qui la tient embrassée.
- en contraste, le registre épique met en scène les poses géométriques, martiales, des hommes tendant la main vers le poignard sanglant.
- la mise en scène, cadrée en plan d'ensemble, permet aux artistes de représenter un groupe de personnages en pied et d'organiser leurs relations de manière dramatique, suivant des lignes de composition spectaculaires, pyramidales ou diagonales, destinées à produire un effet puissant sur les spectateurs.
- le cadrage plus large leur permet aussi de reconstituer un intérieur « romain », ce qui intéressait en particulier les artistes néo-classiques à la fin du XVIII^e siècle.

3. La **totalité de l'épisode** mise en scène par Sandro Botticelli (ligne du haut)

- une composition en triptyque : viol à gauche, mort de Lucrèce à droite et soulèvement populaire sur son corps sur le panneau central. Cela permet au peintre de multiplier les registres, pathétique et tragique sur les côtés, dramatique et épique au centre, et donc de faire la démonstration de sa virtuosité.
- une composition architecturale inspirée de la Rome antique et organisée selon les lois de la perspective les plus strictes. Rappel des villes utopiques de la Renaissance, image de l'ordre et de l'équilibre recherché par l'Humanisme, en contraste avec la violence des événements qui se déroulent dans ce cadre idéal.
- une importance plus grande accordée aux conséquences **politiques** de cet épisode : l'établissement de la République et la chute de la tyrannie. Ce panneau doit être mis en relation avec la situation agitée de Florence dans les années 1490, avec en particulier l'instauration de la république théocratique de Savonarole (1494-98).