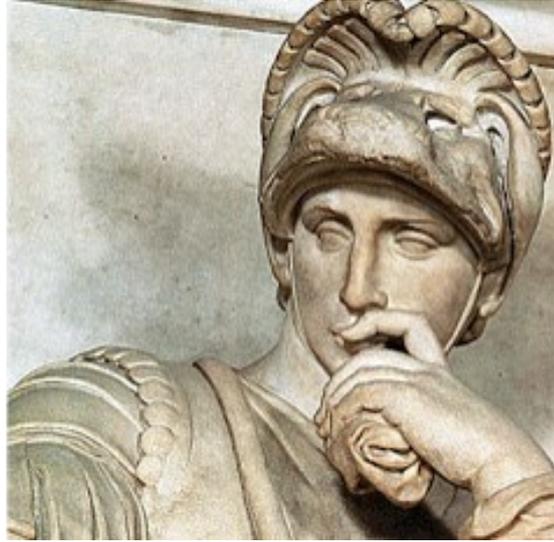


Voyage scolaire du lycée Jules Ferry  
Florence - Rome  
25 - 29 janvier 2015



# Sur les pas de Michel-Ange

Accompagnateurs :

M. Andurand (Histoire-Géo)

M<sup>me</sup> Giudice (Histoire-Géo)

M<sup>me</sup> Strauss (Lettres modernes)



# Quelques repères historiques et artistiques



PARCOURS DANS L'HISTOIRE ET L'ART DE LA TOSCANE

## De l'Étrurie aux royaumes barbares (XI<sup>e</sup> s. av. – Xe s. apr. J.-C.)

On pense aujourd'hui que la civilisation étrusque résulte de **l'évolution d'une population autochtone, au contact de Grecs et d'Orientaux avec qui elle était en rapport commercial**. Aux XI<sup>e</sup> et X<sup>e</sup> s., ces communautés se stabilisent, préfèrent l'agriculture à l'élevage et adoptent l'incinération pour leurs morts. Forts de **l'exploitation minière**, ils traitent d'égal à égal avec les Grecs, tout en leur empruntant des innovations décisives comme l'écriture, introduite au VII<sup>e</sup> s. av. J.-C. .

Les sanctuaires deviennent des institutions publiques qui s'imposent aussi aux aristocrates. Des formes **d'isonomie** (égalité devant la loi) se développent ainsi au milieu du VI<sup>e</sup> s. av. J.-C., sur le modèle des cités grecques. Une nouvelle organisation commerciale se fait jour : **l'emporium, concession de commerce accordée aux étrangers** en échange de taxes au profit des sanctuaires du lieu. Dans les *emporia* s'échangent de plus en plus de produits

athéniens et orientaux contre les métaux, les peaux, les tissus, mais aussi le vin et l'huile étrusques.

**À partir du VI<sup>e</sup> s. av. J.-C., ce dynamisme commercial se heurte aux ambitions grecques puis romaines.** Au début du III<sup>e</sup> s. av. J.-C., les Étrusques enchaînent les défaites contre Rome, sanctionnées en général par la cession de la moitié des terres du vaincu au vainqueur.

L'aristocratie étrusque choisit l'alliance avec l'élite romaine : après la conquête de l'Italie du Nord et la fondation des colonies de Lucques et Luni (177 av. J.-C.), l'indépendance des cités n'est plus que formelle. **La lex Julia (90 av. J.-C.), qui accorde la citoyenneté romaine à tous les Italiques**, y met fin définitivement. Le nom même d'Etruria cède le pas à celui de **Tuscia**, utilisé aux derniers siècles de l'Empire romain dans la définition d'une circonscription fiscale, « Tuscia et Limbria ».



## Les Barbares et le Saint-Empire (VI<sup>e</sup> - Xe siècle)

La conquête par les Lombards (peuple germanique), à partir de 568, amène une première césure effective. Se crée une zone frontière entre les territoires aux mains des Byzantins, au sud, et au nord la formation d'un duché lombard autour de Spolète.

Les ambitions des rois lombards envers Rome amènent la descente en Italie de **Charlemagne, protecteur du pape**, qui défait la monarchie lombarde en 774.

Aux IX<sup>e</sup>-X<sup>e</sup> s., la Marche impériale de Tuscia ne présente cependant qu'une unité théorique. **Le pouvoir est divisé entre les principaux comtés et évêchés.** Dès le milieu du X<sup>e</sup> s., **Lucques, Pise, Pistoia, Florence, Arezzo et Sienne s'affirment comme les centres majeurs, dans une période d'essor économique de l'Italie du Nord.** Défrichement, essor des échanges commerciaux et urbanisation entraînent une évolution profonde du monde féodal.



## Quelques repères historiques et artistiques

### La Rivalité des communes (XIe - XVe siècle)



Le premier corps de consuls (sorte de magistrats urbains) est documenté à Pise, en 1085. Ce mouvement inquiète à la fois l'empereur - qui a d'abord accordé des privilèges aux villes pour amoindrir le pouvoir des Grands - et la papauté qui, au milieu du XI<sup>e</sup> s., cherche à débarrasser l'Église de la tutelle des puissants laïcs et surtout de l'empereur. Après cette réforme grégorienne (promue par Grégoire VII), le pape se construit un État territorial qui appuie ses prétentions. En 1220, le re-

tour d'un pouvoir impérial fort, en la personne de **Frédéric II**, provoque un long conflit. L'Italie se divise entre **gibelins (parti pro-impérial)** et **guelfes (propapauté)**, sans que ces partis soient bien stables : si certaines villes comme Pise sont gibelines et d'autres, comme Florence, **plutôt guelfes, la plupart alternent les fidélités.**

Alliées face au pape ou à l'empereur, **les communes entrent en lutte une fois la paix revenue pour dominer la campagne ainsi que les**

**principales routes commerciales.** L'exceptionnel essor de l'activité économique est porté par le commerce, dont l'organisation est renouvelée. Des associations se forment qui partagent l'investissement et les risques. À Florence et à Sienne, elles prennent des formes stables et se consacrent aussi à la banque et à l'industrie, surtout textile.

### La construction de l'état florentin: le triomphe de la *Libertas*

« LA *LIBERTAS*,  
LIBERTÉ DE SE  
GOUVERNER SOI-  
MÊME, NOURRIT LE  
COURAGE DE SES  
CITOYENS ET, À  
L'OCCASION, LA  
RÉFLEXION DE SES  
HUMANISTES »

Entre 1350 et 1440, Florence prend le contrôle d'un grand nombre de communes, par achat, conquête ou alliance. Il s'agit, dans un premier temps, de consolider le *contado*, portion de territoire diocésain arrachée à l'autorité épiscopale ou seigneuriale, ou confisquée à une ville fortifiée (*castra*) qui perd ainsi son indépendance. Florence cherche d'abord à faire coïncider les frontières de son *contado*

avec celles du diocèse, ce qui est acquis au milieu du XIV<sup>e</sup> s. Elle se trouve alors prise dans des conflits de frontières avec Pise, Sienne, Lucques, Pistoia et Arezzo, et doit en même temps faire face aux visées de Milan. Ces conflits persuadent les Florentins de la nécessité de protéger leur autonomie (*libertas*) par une zone allant au-delà des limites diocésaines.

Au début du XV<sup>e</sup> s., le territoire soumis à Florence présentait une campagne aux multiples ressources, les places de marché y étaient nombreuses et reliées par des routes bien entretenues. Il comprenait en outre une dizaine de villes dont le commerce et l'artisanat étaient développés depuis des siècles. Mais l'expansion coûte cher : les villes et les campagnes conquises sont mises lourdement à contribution.

### Les débuts de l'influence médicéenne



Le gouvernement florentin commence alors à prendre en compte les pétitions des paysans.

**Giovanni di Bicci de' Medici était alors la deuxième fortune de la ville**, derrière les Strozzi. Pourtant, c'est la famille **Albizzi** qui domine alors une république devenue oligarchique.

Les Médicis passaient pour plus respectueux de la tra-

dition républicaine que les Albizzi, en particulier, parce qu'ils avaient soutenu la **révolte de ciompi**. Si Cosme l'Ancien (1389-1464) cultive cette image de simple citoyen, on ne peut oublier l'extraordinaire puissance financière de sa famille. **Les nombreuses filiales de la banque Médicis**, en Italie et en Europe, permettent de nourrir un grand nombre d'associés et de clients qui

peuvent facilement devenir des alliés politiques. **Ce réseau de clientèle**, qui se prolonge l'intérieur de Florence par une habile utilisation de toutes les sociabilités urbaines, est **le levier essentiel de la prise de contrôle de la République par les Médicis.**

## Le temps des Médicis (1434 - 1737)

Avec **Laurent le Magnifique (1449-1492)**, le **pouvoir change** : il **s'éloigne de la gestion de la banque et se montre désormais en prince**. Alors que le primat des Médicis est remis en cause à plusieurs reprises, ils réussissent chaque fois à mettre à profit la crise pour renforcer leur position.

À la mort du Magnifique, son fils Pierre doit abandonner Florence devant l'avancée des troupes du roi de France Charles VIII. Rencontrant les inquiétudes millénaristes, suscitées par l'imminence annoncée de la fin des temps, elles provoquent

l'avènement de la théocratie de **Savonarole**. Cette organisation politique originale **transforme Florence en Nouvelle Jérusalem**, modèle pour le monde entier. Sur le modèle vénitien est créé un Grand Conseil en vue de renouer avec une participation plus large à la vie politique. Ce républicanisme ne survivra guère à la mort de Savonarole (1498). Mal protégée par les milices de citoyens et de paysans organisées par **Machiavel** pour remplacer les troupes mercenaires, **la République de Florence doit capituler en 1512** devant les troupes

professionnelles de l'Espagne. **Le pape Léon X (Jean de Médicis), fils de Laurent le Magnifique, impose le retour de sa famille.**

Un nouvel épisode des guerres d'Italie, **le sac de Rome, précipite en 1527 la chute des Médicis**. Le Grand Conseil est rétabli, symbole d'un régime de liberté du *popolo*, tandis que les armées du pape et de l'empereur réconciliés envahissent la Toscane. Le siège et la reddition de Florence, en 1529-1530, mettent fin à cette période républicaine.



## La mise en place du duché de Toscane

Le pape Clément VII (Jules de Médicis) convainc Charles Quint de faire **d'Alexandre de Médicis le chef héréditaire de la République de Florence**. Mais des opposants, à l'intérieur et à l'extérieur de Florence (puisque les exilés républicains sont nombreux), demandent à l'empereur la déchéance d'Alexandre, qui est finalement assassiné en 1537 par son cousin, **Lorenzaccio**, au nom de la *libertas*. Ce dernier, nourri d'exemples ro-

main, ne cherche pas à imposer une autre forme de régime. Le vide ainsi créé assure la victoire finale des Médicis : la crainte de soulèvements à Florence et dans le *contado*, **la crainte de l'intervention armée de Charles Quint incitent le Grand Conseil à choisir Cosme de Médicis comme chef de la République**.

**Cosme I<sup>er</sup> (1519-1574)** crée un personnel de gouvernement choisi par lui seul et

permanent, à côté des magistratures citadines temporaires et électives. Son règne ouvre une nouvelle période d'expansion territoriale avec la **guerre contre Sienne**, ville prise en 1559. Peu après, ce dernier le fait **duc de Florence et de Sienne**. Le principat de Cosme est un paternalisme autoritaire, le gouvernement de Florence s'exerce par la négociation avec les élites locales, sans viser une uniformisation du territoire.

« Ô NOTRE  
NOUVEAU  
BRUTUS ! JE TE  
CROIS ET JE  
T'EMBRASSE. LA  
LIBERTÉ EST  
DONC  
SAUVÉE ! »  
MUSSET,  
LORENZACCIO,  
ACTE V, SCÈNE 2

## La Toscane des Grands-ducs (1564-1737)

Les successeurs de Cosme, François (régent à partir de 1564) puis Ferdinand (1587-1609), sont confrontés au marasme économique de la fin du siècle. Ferdinand essaie également de se rapprocher de la France pour contrebalancer la puissance espagnole. Le mariage d'Henri IV avec Marie de Médicis, fille de François, en 1600, rapporte peu, aussi bien financièrement que diplomatiquement ; la Tos-

cane rentre dans le rang de l'Italie espagnole. Au XVII<sup>e</sup> s., dans une Europe particulièrement troublée par les guerres (guerre de Trente Ans, puis guerres du règne personnel de Louis XIV), l'État toscan fait preuve d'une remarquable stabilité : les grands-ducs mènent une diplomatie prudente et réussissent à maintenir des finances assez saines. néanmoins, au début du XVIII<sup>e</sup> s., les efforts de Cosme III (1670

-1723) pour permettre à sa fille de lui succéder ne peuvent aboutir car son État est un enjeu entre les Bourbons et les Habsbourg. Ces derniers l'emportent en la personne de François de Habsbourg-Lorraine, futur époux de l'impératrice Marie-Thérèse.





### Réformes et révolutions : la Toscane habsbourgeoise

François II, empereur du Saint Empire à partir de 1745, réside à Vienne, où un conseil de la Toscane peuplé de Lorrains décide des orientations principales. À sa mort en 1765, son second fils, Pierre Léopold, réside à Florence avant d'accéder à son tour au trône impérial, en 1790. Ces deux règnes sont marqués par des projets de réformes inspirés des Lumières européennes et qui prolongent les efforts des derniers Médicis. Les mesures prises par Pierre

Léopold concernant l'Église (suppression de la moitié des couvents toscans, des confréries et de l'Inquisition) sont inséparables de la politique économique et sociale visant à unifier le territoire : libéralisation du commerce des grains, suppression des corporations, unification des poids et mesures...

Cette politique « éclairée » est en même temps porteuse d'une ambition de transformation autoritaire et moralisatrice de la société. Souverain peu aimé, Pierre Léopold

a étendu les pouvoirs de la police (de la surveillance des mœurs à l'administration de la ville) aux dépens des magistratures citadines. Son projet de Constitution monarchique, ébauché en 1779 et abandonné, prévoyait de réserver la pleine citoyenneté aux seuls propriétaires, sans distinguer la noblesse parmi eux, reconnaissant ainsi la centralité de l'agriculture et de la propriété foncière dans la vie économique et sociale de la Toscane



### De la Révolution française au début du Risorgimento

La France lance la campagne d'Italie au printemps 1796. L'avancée des troupes et l'action des jacobins locaux déterminent la création de « républiques sœurs », dominées par la bourgeoisie propriétaire. Elles sont balayées en 1799 par la contre-offensive austro-russe. Bonaparte, après le coup d'État du 18 Brumaire, replace

l'Italie dans l'orbite de la France. En 1805, la péninsule devient un royaume vassal dont le vice-roi est Eugène de Beauharnais. La Toscane devient d'abord royaume d'Étrurie puis, dans le cadre du renforcement de l'emprise française, le grand-duché de Toscane, attribué à Élisa Bonaparte. Si la chute de Napoléon et le

congrès de Vienne mettent fin dès 1815 à ces « années françaises », celles-ci laissent des traces profondes. L'Autriche a retrouvé sa prééminence, mais elle doit faire face à une opposition de libéraux qui souhaitent voir « resurgir » la nation italienne, d'où le nom donné à ce mouvement, Risorgimento.

### Entre la Sardaigne et le Piémont

La révolution française de 1830 et les mouvements européens de 1848 trouvent un écho important dans la péninsule. Des soulèvements, comprenant cette fois des éléments populaires, amènent au pouvoir des gouvernements provisoires.

En Toscane, une Constitution est promulguée le 7 février 1848. En mars, le roi de Sardaigne, Charles-Albert, prend la tête d'une guerre d'indépendance. Il est battu en juillet, mais la contestation devient plus radicale. En octobre 1849,

après Rome, la Toscane proclame la République. Charles-Albert, qui avait repris les armes, est une nouvelle fois vaincu. Il abandonne sa couronne à son fils, Victor-Emmanuel II. Après une décennie de préparation, il peut se lancer dans une nouvelle guerre contre l'Autriche, appuyé par la France. Des mouvements révolutionnaires éclatent en Italie centrale. À Florence, en 1859, une insurrection renverse le grand-duc Léopold II et le gouvernement provisoire demande l'union au Piémont.

Par plébiscite des 11 et 12 mars 1860, l'État toscan disparaît, rattaché à la monarchie constitutionnelle de Victor-Emmanuel II. Lorsque Florence est choisie pour capitale. Ceux qui ont souhaité l'unité italienne ou s'y sont ralliés sont pour beaucoup des propriétaires terriens, encore marqués par 1848 et le spectre honni de la démocratie. Ces *moderati*, à la conception très paternaliste du pouvoir, louent un rôle économique et politique important dans les premières années du jeune royaume. En 1870, la capitale est transférée à Rome.



## La Toscane pendant la Révolution industrielle

En dehors de Florence (120 000 habitants), Lucques et Livourne, peu de villes dépassent les 30 000 habitants. Surpeuplées pourtant et insalubres, elles offrent peu de travail : l'industrialisation n'a pas encore touché la région. La population est rurale à 80 %, et le métayage reste la règle.

Les dernières années du XIX<sup>e</sup> s. sont marquées par le développement du secteur industriel et par l'émergence des mouvements socialistes et anarchistes. Si les centres villes sont toujours saturés d'une population misérable et sans travail, un dynamisme nouveau se fait sentir

dans les manufactures. Au tournant du siècle, un quart des 230 000 habitants de Florence travaillent dans le secteur secondaire. Dans ce contexte et pour la première fois en Toscane, les modérés se trouvent mis en difficulté aux élections de 1897. Les premiers groupes anarchistes et internationalistes se repèrent à Pise, Sienne, Florence. Les revendications concernent aussi le monde agricole : le XX<sup>e</sup> s. s'ouvre sur de grandes grèves rurales, surtout en 1906 dans le Valdarno

En l'espace de quelques dizaines d'années, au milieu du XX<sup>e</sup> s., l'économie rurale

de la région a été bouleversée et a donné naissance au troisième pôle industriel d'Italie et à une évolution politique durablement ancrée à gauche. Depuis 1970, la Toscane a toujours eu des administrations de gauche ou de centre gauche. De scrutin en scrutin, la gauche progresse et simultanément la violence de la réaction : en mai 1914, une répression sanglante s'abat en Toscane comme en Romagne sur les manifestants de la « *Settimana rossa* », insurrection populaire initiée à Ancône qui fit craindre un basculement révolutionnaire de l'Italie.



## D'une guerre à l'autre, la Toscane de 1914 à 1945

La Première Guerre mondiale, en dégradant les conditions de vie des Toscans, entraîne une **exaspération des luttes sociales**. À partir de la fin 1916, une série de manifestations mêlent les oppositions : les métayers, les ouvriers des petites et grandes entreprises, et les femmes.

**Le suffrage universel masculin, acquis en 1912** (les femmes devront attendre 1945), permet aux socia-

listes de continuer leur progression et au **jeune Parti communiste italien** (né à Livourne en 1921) de remporter ses **premiers succès électoraux**.

L'année 1920 voit à la fois la naissance du **syndicat de paysans, la Federterra, et le premier Congrès national des fasci** à Florence. Avant comme après la prise de pouvoir par Mussolini en 1922, **le fascisme entretient de bonnes relations avec les**

**grands propriétaires menacés par la colère des métayers et avec les industriels qui tirent parti du régime**

La Seconde Guerre mondiale fut une épreuve beaucoup plus dure que la première. Le 8 septembre 1943, les Alliés débarquent à Salerne, avec des forces réduites. Ils remontent lentement jusqu'en avril 1945. **La retraite des Allemands s'accompagne de bains de sang.**

LE SAVIEZ-VOUS ?  
LE STADE DE FLORENCE EST EN FORME DE D CAR IL A ÉTÉ CONSTRUIT ENTRE 1929 ET 1932 EN L'HONNEUR DE MUSSOLINI, LE DUCE

## La Toscane depuis la Seconde guerre mondiale

Des **comités de libération**, où le **Parti communiste joue un rôle primordial, assument les charges administratives** après le retrait des Allemands. **Ils évitent ainsi le vide politique qui se produit en Italie méridionale** et limitent les violences de l'épuration.

La fin de la guerre voit revenir au premier plan la question de la *mezzadria*, qui en 1951 concernait encore 70 % de la superficie cultivable toscane. Luttés et grèves continuent tout au long des années 1950 mais au même moment **commence un mouvement d'exode rural rapide et massif qui bouleverse les campagnes**. Il est déjà avancé quand la loi du 15 sep-

tembre 1964, interdisant tout nouveau contrat de métayage, programme la fin d'une histoire commencée au XII s.

**L'exode rural vient offrir des bras à l'industrie, qui prospère à partir des années 1970 selon un « modèle toscan », caractérisé par la concentration de nombreuses petites entreprises familiales regroupées en « districts industriels ».** Tourné vers l'exportation, il est depuis 20 ans durement touché par la concurrence des pays à main-d'œuvre bon marché. **Le tex-**

**tile, surtout, semble condamné.** À moins que la Chine ne vienne le sauver : dans le district de **Prato**, réputé pour la bonneterie de haute qualité, on comptait, en 2011, près de 4 000 entreprises chinoises sur 7 600 .



# Quelques repères historiques et artistiques

## Florence et le triomphe du gothique



De l'époque romane datent les deux magnifiques monuments que sont le **baptistère San Giovanni** et **l'église San Miniato al Monte**. Par leurs volumes simples (plan centré pour San Giovanni et plan basilical articulé autour du carré et du cube pour San Miniato) et par leur décor géométrique de marbres de couleur harmonieusement agencés, **ces édifices définissent ce qu'on appelle la proto-Renaissance**. Ils annoncent directement de grandes œuvres de la Re-

naissance, comme la façade d'Alberti à Santa Maria Novella, et les préoccupations de construction rationnelle de l'espace autour de volumes purs basés sur la ligne droite et l'arc en plein cintre, communs aux modèles antiques. Pourtant, l'époque gothique apporta sa contribution à la physionomie actuelle de la ville : la floraison des nouveaux ordres religieux suscita la construction dans ce style de Santa Maria Novella Croce, Santa Annunziata, Santo

Spirito, La Trinité et le Carmine. Les grands maîtres d'œuvre du gothique furent d'une part **Arnolfo di Cambio** (vers 1250-1302), **auteur du projet initial de Santa Maria del Fiore** et, selon Vasari, de Santa Croce, ainsi que directeur des travaux du Palazzo Vecchio entre 1299 et 1302, et d'autre part **Giotto**, qui construisit le campanile (à partir de 1334).

## Les balbutiements de la Renaissance florentine



On peut presque dater de 1401 le début de la nouvelle ère qui s'ouvre à Florence. Il s'agit de l'année qui oppose, parmi d'autres, **Lorenzo Ghiberti (1378-1455)** à **Filippo Brunelleschi** pour le concours de la deuxième porte du baptistère, la première étant d'Andrea Pisano (1336). La victoire de Ghiberti éloigna définitivement

Brunelleschi (1377-1446) de la sculpture.

Il fut le premier à en comprendre les structures et à adapter ses trouvailles aux besoins de son époque. Le premier édifice qu'il construisit selon l'idéal classique qu'il s'était fixé fut **l'hôpital des Innocents**, et surtout, son portique à arcs en plein

cintre supportés par des colonnes que surmonte un entablement horizontal. **Toute la structure est soulignée par l'emploi de la pietra serena, qui se détache sur le reste du mur blanc** Il utilisera ce même procédé à San Lorenzo, Santo Spirito et à la chapelle de Pazzi à Santa Croce. **Avec lui naît l'architecte moderne qui conçoit sur plan.**

## Alberti, Donatello et la révolution du XVe siècle



**Leon Battista Alberti (1404-1472)** est l'autre grand architecte du début du XV<sup>e</sup> s. Né à Gênes, il gagne Florence en 1428, quand sa famille, condamnée à l'exil, est autorisée à y revenir. Davantage concepteur que bâtisseur, il partage néanmoins avec Brunelleschi **le goût des formes géométriques simples**, comme le prouve

sa façade de Santa Maria Novella inscrite dans un carré et structurée dans le détail autour de ce motif. A Florence, il est aussi l'auteur du palais Rucellai.

Ami des deux précédents, et tout particulièrement de Brunelleschi avec qui il se rendit à Rome, Donatello **(1386-1466)** est leur pendant dans le domaine de la sculpture. **En observant l'art antique, il apprend à s'attacher au réalisme et à l'énergie des figures**. Il révolu-

tionne l'art gothique en refusant les drapés faciles, les contorsions douceâtres et les expressions sereines stéréotypées de son temps comme le prouve son Saint Georges volontaire d'Orsanmichele (original au Bargello). **Donatello ne cherchera pas à inventer un modèle de beauté sublime, mais révélera dans chacune de ses sculptures l'intensité expressive de ses figures, leur vérité parfois crue mais réelle.**

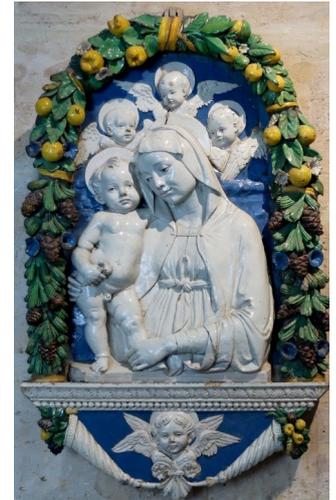
## Les premiers grands ateliers florentins

La seconde partie du siècle voit s'épanouir des formes qu'avaient fait naître tant Brunelleschi et Alberti que Donatello. En architecture, **Michelozzo** (1396- 1472) est le vulgarisateur dans le domaine civil et privé des formes employées par son maître Brunelleschi. **Architecte des Médicis, il construisit leur palais florentin**, dont la cour intérieure a l'allure d'un cloître. Dans cette lignée, **Giuliano da Sangallo** (1445-1516), le

palais Gondi et la sacristie de Santo Spirito. Dans la voie ouverte par Donatello s'engouffrèrent ses contemporains et la génération suivante. **Luca Della Robbia (1400-1482)** cherche lui aussi le réalisme dans ses modèles humains, leurs attitudes et expressions, mais il idéalise un peu ses figures, laissant de côté le trait incisif de son rival pour plus de souplesse et de pudeur. **Luca popularisa ses reliefs par la terre cuite vernissée** aux

tons bleu azur et blancs, relevés de jaune et de vert; cette technique fit vivre son atelier et ses descendants : Andrea (1436-1524) et Giovanni (1446-1527).

À ce courant travaillant la souplesse des lignes s'opposent les ateliers **d'Antonio Pollaiuolo et du Verrocchio (tous deux peintres sculpteurs), attirés par la vigueur, l'énergie, la force musculaire et qui s'exprimèrent dans le bronze.**



## L'arrivée de Michel-Ange

À la fin du siècle, avec la mort de Laurent le Magnifique et les soubresauts politiques qui se succèdent, Florence entre dans une ère de doute que la personnalité passionnée et marginale de Michel-Ange traduit parfaitement, mêlant dans ses œuvres fierté et tourments. En sculpture (comme en peinture), il parvient à exprimer la réalité humaine : ses créations semblent palpiter d'une vie intérieure, le poids de leurs membres ou la vigueur de leurs muscles sont ceux d'une personne cueillie

à un moment précis et vécu, et non installée dans la douce éternité de la beauté parfaite de la Renaissance : en témoignent son fier *David* son titubant *Bacchus ivre* ou sa tragique *Pietà* du museo dell'Opera del duomo.

De même, en architecture, il anime l'espace en bousculant la formalité du vocabulaire classique : il brise des frontons et installe des niches vides à la Nouvelle Sacristie de San Lorenzo; dans le vestibule de la bibliothèque Laurentienne (point

de départ de l'architecture maniériste puis baroque), il enfonce les colonnes dans les murs, les fait supporter par des consoles en volutes, ordonne les parois comme des murs extérieurs, développe en trois parties l'escalier de manière qu'il occupe presque tout le sol. Il s'est approprié les acquis de Brunelleschi — structure soulignée par la *pietra serena*, goût pour le plan centré, les volumes unifiés —, mais il s'en sert pour libérer une dynamique de l'espace.



## Une postérité difficile et le replis du XVII<sup>e</sup> siècle

La personnalité de Michel-Ange fut si forte que la plupart des artistes en subirent l'influence. Le plus intéressant fut Ammannati (1511-1592), au service ; de Cosme I<sup>er</sup> à partir de 1555 : il est l'auteur du cortile et de la façade arrière du palais Pitti, ainsi que du pont Santa Trinità, aux élégantes arches aplaties, et, dans le domaine de la sculpture, de la fontaine de Neptune sur la piazza della Signoria. Il travailla fréquemment avec Vasari (1511-1574), l'architecte et peintre, maître d'œuvre des Offices. Bernardo Buontalenti (1536-1608), enfin, fut le meilleur architecte florentin de la fin du XVI<sup>e</sup> s.; il succéda à Vasari aux Offices, réalisa la façade de Santa Trinità et projeta le fort du Belvédère. Parmi les sculpteurs, Baccio Bandinelli (1488-1560) prolonge au cours du XVI<sup>e</sup> s. l'art d'une statuaire équi-

librée, ordonnée et classique, mais un peu froide : son *Hercule et Cacus* fait pendant au *David* de Michel-Ange sur la piazza della Signoria.

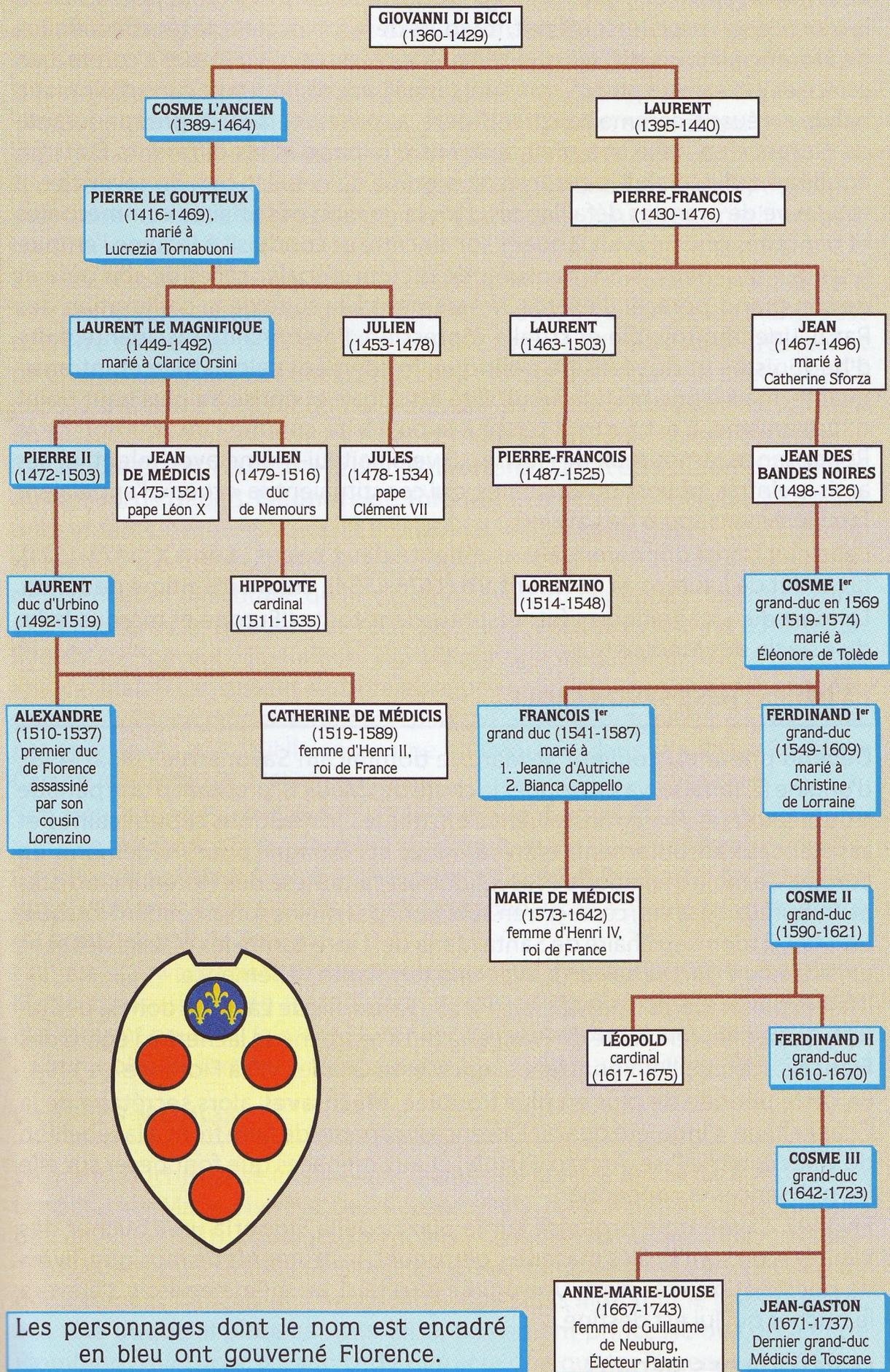
Benvenuto Cellini (1500-1571), dont l'étourdissante autobiographie décrit la vie d'aventurier, réalisa des œuvres d'une grande force quoique envahies d'une ornementation fouillée (Persée de la loggia dei Lanzi, buste de Cosme Mau Bargello). Jean Bologne enfin (1529-1608; Giambologna en italien), sculpteur flamand né à Douai et arrivant de Rome, se fixe à Florence en 1557 : son talent raffiné allie une grâce incisive à un académisme discipliné.

Toutefois, dès cette époque, Florence se vide de ses artistes. La nouvelle ville

phare au XVI<sup>e</sup> s. est Rome, où sont appelés les meilleurs talents. Au cours des siècles suivants, la cité des Médicis vivra sur les acquis de son siècle de gloire, ne parvenant plus à recréer cette miraculeuse alliance d'un développement économique rapide, d'une force bancaire, d'une aristocratie mécène et d'un foisonnement d'artistes pris au jeu d'une émulation commune, n'ayant d'égale que dans l'Athènes antique.



# Généalogie des Médicis



Les personnages dont le nom est encadré en bleu ont gouverné Florence.

# Dimanche 25 janvier 2015



DU DUOMO À LA GALERIE DES OFFICES

## Le Duomo et le baptistère de Florence

Un colosse revêtu de marbre blanc, vert et rose provenant respectivement de Carrare, de Prato et de la Maremme. À la fin du XIII<sup>e</sup> s., Florence décide de se doter d'une cathédrale digne de son prestige. Confié à Arnolfo di Cambio, le projet démarre en 1296 à l'emplacement de la cathédrale romane Santa Reparata, jugée trop exiguë et trop modeste. À la mort de l'architecte (vers 1302), le chantier est à peine commencé. En 1334, Giotto reprend la direction des travaux et se consacre presque exclusivement au campanile. Après une brève intervention d'Andrea Pisano, le chantier est repris en main, au milieu du XIV<sup>e</sup> s., par

Francesco Talenti et Giovanni di Lapo Ghini, qui agrandissent les plans d'origine et donnent à l'édifice ses proportions actuelles. L'immense croisée du transept demeura à l'état de trou béant jusqu'à ce que, au XV<sup>e</sup> s., le génial Brunelleschi la couvre de sa somptueuse coupole.

La façade projetée par Arnolfo di Cambio et restée inachevée fut démolie en 1587 car elle ne correspondait plus au goût du jour. Son aspect actuel n'est qu'un médiocre pastiche, de la fin du XIX<sup>e</sup> s., de l'original gothique.

Le dépouillement et la sobriété de l'intérieur contrastent fortement avec l'exté-

rieur. Le programme décoratif, presque plus profane que sacré, est révélateur de la progressive évolution humaniste de la pensée et de l'art.

Sur la contre-façade, l'horloge au cadran divisé en 24 heures fut peinte à fresque par Paolo Uccello en 1443. La grande aiguille, qui tournait en sens inverse des nôtres, indiquait les heures à partir du coucher du soleil, moment où l'on récitait l'Ave Maria.

Avec ses 91 m de hauteur, la coupole de Brunelleschi est décorée d'une fresque illustrant Le Jugement dernier, peinte par Vasari à la fin de sa vie et achevée par Federico Zuccari.



## La coupole de Brunelleschi et le campanile de Giotto

La coupole Bien que le concours organisé en 1418 par l'Opera del Duomo, institution créée en 1331 pour superviser les travaux de la cathédrale, n'ait pas eu de vainqueur officiel, la construction de la coupole fut finalement confiée à Filippo Brunelleschi. Les travaux qui débutèrent en 1420 se poursuivirent jusqu'en 1436, date de la consécration de la cathédrale. La lanterne qui couronne la coupole ne fut mise en place qu'en 1461



Haut de 85m, le campanile de la cathédrale de Florence a été pensé par Giotto en 1334. Mort avant d'avoir pu voir la construction achevée, il n'a réalisé que le premier niveau qu'il a orné de médaillons hexagonaux. Le plan de Giotto a été suivi par ses successeurs Andrea Pisano et Francesco Talenti qui achève la tour en 1359. C'est lui qui dote le campanile de ses trois arcatures gothiques.

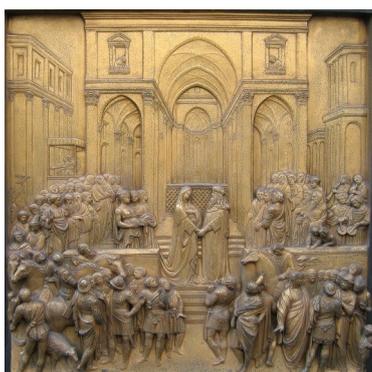


Dimanche 25 janvier 2015

## Le Baptistère San Giovanni et ses portes de bronze



Construit à l'extérieur de la cathédrale pour pouvoir accueillir les non-baptisés, qui n'avaient pas le droit de pénétrer dans les églises, le baptistère serait, selon la tradition florentine, un ancien temple consacré à Mars et transformé en église au V<sup>e</sup> s. Probablement agrandi au X<sup>e</sup> s., il servit de cathédrale jusqu'en 1128. Son élégance harmonieuse est un bel exemple de style roman toscan teinté de classicisme. Son ampleur s'explique par le fait qu'il devait pouvoir accueillir un très grand



### La Porte Nord

En 1401, un jeune orfèvre inconnu remportait le concours organisé pour la réalisation de cette deuxième porte, mais il fallut plus de 20 ans à Lorenzo Ghiberti pour venir à bout de cette tâche. Mise en place en



nombre de personnes : les baptêmes n'étaient en effet administrés au Moyen Âge qu'une fois par an.

### La Porte Sud

Commandée à Andrea Pisano par la corporation des drapiers (Arte di Calimala), elle constitue le premier ouvrage en bronze exécuté à Florence grâce au savoir d'un artisan vénitien. Installée en 1338 en face de l'entrée de la cathédrale, elle fut remplacée par la porte du Paradis de Ghiberti et transférée à l'entrée sud du bap-

tistère. Elle illustre l'histoire de l'Homme depuis la Création et les différents arts qu'il a pratiqués.

Les 20 premiers panneaux quadrilobés (lecture de g. à dr. et de haut en bas) racontent la vie de Jean le Baptiste. Les épisodes essentiels sont situés au niveau du regard. Pisano inaugure en sculpture la manière de Giotto, qui abandonne les poses stéréotypées et les drapés conventionnels et place ses personnages dans un espace sobre qui les met en valeur.

1424, la porte répète le schéma formel de la précédente. Pourtant, Ghiberti innove en introduisant des portraits à la place des têtes de lions de Pisano et en composant des scènes mouvementées envahies de personnages secondaires et de détails naturalistes

(feuillages, escargots, salamandre...). Grande nouveauté aussi, l'apparition de paysages boisés et d'éléments architecturaux qui traduisent ses recherches en perspective. Au registre du bas, quatre docteurs de l'Église, puis au suivant les quatre évangélistes.

## La « Porte du Paradis »

Les Florentins se plaisent à croire que ce nom lui a été donné par Michel-Ange, conquis par la beauté de l'œuvre. Il est aussi possible qu'il se réfère au sacrement du baptême, premier pas de l'homme vers son salut, et donc première porte du paradis. La corporation des drapiers confia l'œuvre en 1425 à Ghiberti, qui consacra plus de 25 années à ce qui allait devenir le chef-d'œuvre de sa vie.

Disposant d'une totale liberté pour le choix des scènes, pourvu qu'elles soient tirées de l'Ancien Testament, il décida de regrouper plusieurs épisodes dans un même cadre. Pour résoudre le problème complexe de la composition des panneaux, il appliqua les principes de la

nouvelle perspective optique. L'effet d'espace et de distance est obtenu par les différentes gradations décroissantes du relief, par la diminution des proportions des images et par l'abandon progressif des détails.

Les médaillons qui s'insèrent entre les prophètes et les sibylles de l'encadrement de la porte sont autant de portraits d'artistes de l'époque. Sur le battant gauche, le troisième en partant du bas, au centre, se trouve un Autoportrait de Ghiberti



# Galleria dell'Accademia

C'est à Pierre Léopold de Lorraine que l'on doit, en 1784, la fondation de la première Académie des Beaux-Arts, où les artistes en herbe venaient étudier les œuvres des grands maîtres du passé

Galerie des Prisonniers. Servant de vestibule à la tribune, cette longue salle est nommée d'après les statues inachevées de Captifs que Michel-Ange destinait au tombeau du pape Jules II (deux d'entre elles sont conservées au Louvre). Si leur signification reste une énigme, elles traduisent en tout cas à merveille la fureur, le tourment et l'effort de l'artiste qui extirpe la beauté de la matière dont elle

est prisonnière.

Saint Matthieu, lui aussi inachevé, devait faire partie de la série des 12 apôtres commandée à Michel-Ange pour la cathédrale Santa Maria del Fiore.

Autre ébauche remarquable d'intensité, la Pietà di Palestrina est généralement attribuée à Michel-Ange, bien que la disproportion des jambes par rapport au buste laisse penser qu'elle pourrait être l'œuvre d'un élève moins doué.

La Tribune fut construite pour accueillir le David (1501-1504) de Michel-Ange, qui était resté exposé devant le Palazzo

Vecchio jusqu'en 1873. Cette statue colossale du futur roi d'Israël assura la célébrité de son auteur, qui accomplit un véritable exploit en utilisant un bloc de marbre que plusieurs sculpteurs avaient renoncé à travailler. Son étroitesse par rapport à sa hauteur ainsi qu'une faille qui barrait le bloc dans sa longueur ne leur avaient pas permis d'y concevoir le personnage monumental commandé par l'Opera dell'Duomo. Michel-Ange se servit de la brèche pour creuser l'espace entre le torse et le bras droit.



Michel-Ange, *Jeune esclave*, 1519-1535



Michel-Ange, *David*, 1501-1504



Michel-Ange, *Esclave s'éveillant*, 1519-1535



Michel-Ange, *Pietà di Palestrina*, 1553-1555



Michel-Ange, *Saint-Matthieu*, 1513

# La place de Seigneurie

## La place de la Seigneurie



Ici plus qu'ailleurs s'est joué le destin de Florence. Dans ce quartier, choisi au Moyen Âge pour abriter les instances publiques de la cité, dans ces édifices aujourd'hui transformés en musées, sur cette place qui résonne encore du cliquetis des halberdiers de la garde rapprochée des Médicis, chaque pierre se souvient des intrigues, complots et châtiments liés à la quête incessante du pouvoir. La place se remplit tous les soirs d'été d'une foule bigarrée venue

prendre le frais en assistant aux spectacles des artistes de rue depuis la terrasse d'un café ou les marches de la loggia.

Lieu de réunions populaires, décor de fêtes somptueuses et de cérémonies officielles mais aussi théâtre de supplices et de massacres vengeurs, la piazza della Signoria est tout à la fois emblématique de la vie républicaine et du pouvoir grand-ducal. Occupée à l'époque d'Hadrien (117-138) par un

complexe thermal, puis au Moyen Âge par un quartier d'habitations, cette vaste esplanade à la forme irrégulière fut dégagée en 1268, après que les guelfes eurent repris aux gibelins encadré p. 118) le contrôle de la ville et rasé une trentaine de maisons-tours leur ayant appartenu. Quelques années plus tard, elle devint, grâce à la construction de l'austère palais gothique de la Signoria, le véritable centre politique de la ville.

## La Loggia della Signoria

Conçue pour servir de tribune aux réceptions officielles de la République florentine, cette loggia est l'œuvre du frère de l'Orcaïna, Benci di Cione, et de Simone Talenti. Construite entre 1376 et 1382, elle fut d'abord appelée loggia dei Priori car sous ses arcades se déroulaient les cérémonies d'intronisation des prieurs. Rebaptisée loggia dei Lanzi au XVI<sup>e</sup> s., lorsque les lansquenets

(mercenaires) chargés de la sécurité de Cosme I<sup>er</sup> y établirent leur quartier général, elle devint le symbole du pouvoir du prince.

Sa vocation de galerie d'art en plein air fut inaugurée en 1554, quand Cosme I<sup>er</sup> y fit placer le *Persée* commandé à Benvenuto Cellini. Véritable prouesse technique, ce bronze tout en torsion et en mouvement marque les débuts du maniérisme toscan en sculpture.



Benvenuto Cellini, *Persée*, 1545

## Le Persée de Benvenuto Cellini

Désireux de prouver que son talent de sculpteur égalait celui de Donatello ou de Michel-Ange, Benvenuto Cellini, plus connu pour son activité d'orfèvre, se lance en 1545 dans la réalisation d'une statue en bronze de haute taille. Le sujet lui fut imposé par Cosme I<sup>er</sup>, qui souhaitait probablement souligner le parallèle entre sa politique pacificatrice et la victoire du jeune héros sur la Gorgone. Dans son auto-

biographie, publiée 150 ans après sa mort, l'artiste raconte les affres de cette création, qu'il voulait absolument couler en un seul bloc.

La forme de la statue, avec son bras tendu brandissant la tête sanglante de Méduse, constituait un défi de taille. À cela s'ajoutait le problème de la fusion du bronze : pour éviter la solidification, le métal doit être chauffé à des

températures extrêmement élevées et régulièrement liquéfié par des adjonctions d'étain. Ayant construit un fourneau spécial, Cellini le fit si bien chauffer que le feu prit à son atelier. Mais le point de fusion n'étant toujours pas atteint, au péril de sa vie, il jeta en désespoir de cause toute sa vaisselle en étain dans le brasier. Ce dernier geste sauva toute l'entreprise.

## Le palazzo Vecchio, symbole du pouvoir florentin

Ce palais de style gothique sévère, qui compte parmi les monuments les plus emblématiques de Florence, était destiné à exalter le prestige de la ville. Malgré les agrandissements successifs, il a conservé son aspect de château fortifié qui rappelle sa fonction défensive d'origine.

Construit à partir de 1299 par Arnolfo di Cambio, l'architecte du Duomo, le palais

est intrinsèquement lié à l'histoire de Florence. Il fut d'abord appelé palazzo della Signoria, nom de l'assemblée des prieurs (priori) qui s'y réunissait pour gouverner la ville. Entre 1494 et 1498, le palais fut le siège de l'éphémère République instaurée par Savonarole. Devenu Palazzo Ducale en 1540, lorsque Cosme I<sup>er</sup> s'y installa et confia à Vasari sa décoration, il fut rebaptisé

Palazzo Vecchio à partir de 1565, par opposition au palais Pitti, nouvelle résidence des grands-ducs. Siège de la magistrature sous le règne des Lorraine, il abrita le Parlement italien entre 1865 et 1871, lorsque Florence fut désignée capitale d'Italie. Depuis 1872, il est partiellement occupé par les bureaux de la mairie de Florence et continue d'accueillir les réunions du conseil municipal.

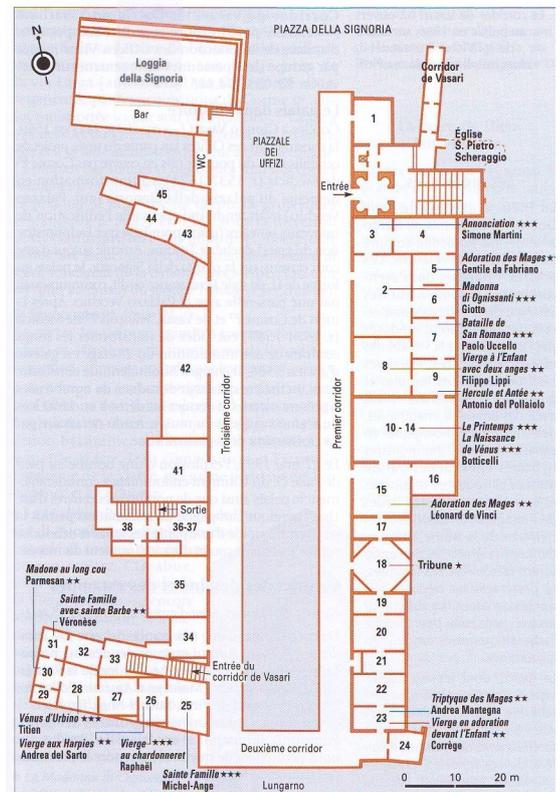


## La Galleria degli Uffizi (ou galerie des Offices)

Confiée à Giorgio Vasari en 1560, la construction des Offices fait partie du vaste projet de centralisation du pouvoir mis en œuvre par Cosme I<sup>er</sup> de Médicis (1537-1574). La transformation en demeure du palazzo della Signoria avait rendu indispensable l'édification de nouveaux bureaux (*uffici*) pour héberger l'administration du grand-duché de Toscane. Articulé autour d'une cour ouverte sur la piazza della Signoria, le palais en forme de U, de style Renaissance tardif, communiquait par une passerelle avec le Palazzo Vecchio. Après la mort de Cosme I<sup>er</sup> et de Vasari, François I<sup>er</sup> de Médicis (1574-1587) eut l'idée de transformer les longs cou-

loirs de communication du 2<sup>e</sup> étage en galerie d'art. En 1586, il chargea Buontalenti de construire aussi un théâtre qui servit de cadre à de nombreuses représentations. Ce dernier fut démoli en 1890 lors du réaménagement du musée, rendu nécessaire par l'accroissement de la pinacothèque.

Le 27 mai 1993, l'explosion d'une bombe au pied de l'aile O. du bâtiment endommagea considérablement le palais ainsi que de nombreuses œuvres d'art. Une énergique campagne de restauration permit la réouverture rapide d'une partie des salles et déboucha sur un ambitieux projet d'agrandissement du musée.



## Une concentration de chefs d'œuvre



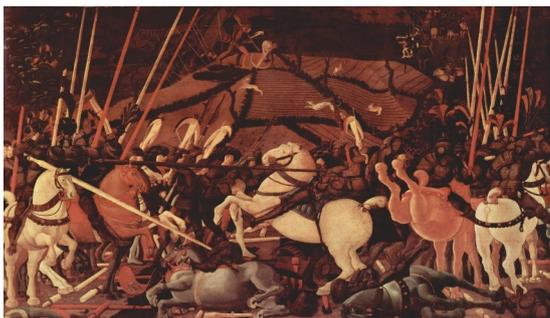
Énumérer les chefs d'œuvre du musée des Offices, relève de la gageure. Pour s'en convaincre, il suffit dire que les Offices conservent une partie importante de l'œuvre de Botticelli, de Piero Della Francesca, de Filippo Lippi, de Raphaël, de Léonard, de Titien, et quelques Caravage de la première période.

On ne se concentrera donc que sur les quelques chefs d'œuvre principaux de cette exceptionnelle collection.



## Quelques chefs d'œuvre du Musée des Offices

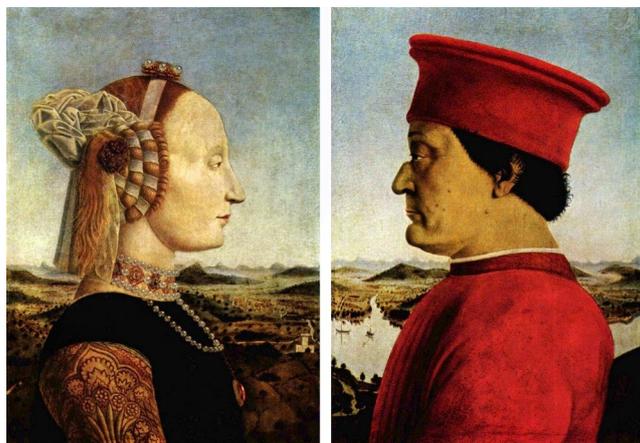
### Paolo Ucello, *La Bataille de San Romano*, 1456



*La Bataille de San Romano* (1456) de Paolo Ucello illustre une victoire remportée en 1432 par les Florentins sur les Siennois alliés au duc de Milan. L'obsession de la perspective et de la géométrie, le recours aux raccourcis audacieux, l'éclairage artificiel et les couleurs insolites des chevaux, le rendu des formes qui prend le pas sur les contours, tout cela confère à l'œuvre un sens d'irréalité abstraite et une certaine modernité.

### Piero della Francesca, *Double portrait du duc et de la duchesse d'Urbino*

Federico da Montefeltro et son épouse Battista Sforza (1465). Les portraits de duc et de la duchesse d'Urbino, peints par Piero della Francesca (vers 1416-1492), constituent une synthèse entre les idéaux de la première Renaissance italienne et l'influence de la peinture flamande. À la solennité des profils qui évoquent les médailles à l'antique, très en vogue à l'époque humaniste, se superpose le goût du détail typique de l'art flamand. La précision et la profondeur du paysage rappellent l'art des miniaturistes. Au revers des tableaux, les époux sont représentés triomphants à la manière antique, sur un char, accompagnés des Vertus théologiques et cardinales



## La salle des Botticelli

Cette salle abrite la plus grande concentration au monde d'œuvres de Sandro Botticelli (1445-1510). Sa trajectoire artistique, teintée d'un fort lyrisme, se démarque radicalement de la recherche formelle et naturaliste de ses contemporains pour se consacrer à restituer les mouvements de l'âme. Ses œuvres de maturité traduisent tout à la fois l'attachement au courant de pensée de l'Académie néoplatonicienne et le mysticisme d'un esprit de plus en plus tourmenté par les prophéties apocalyptiques de Savonarole



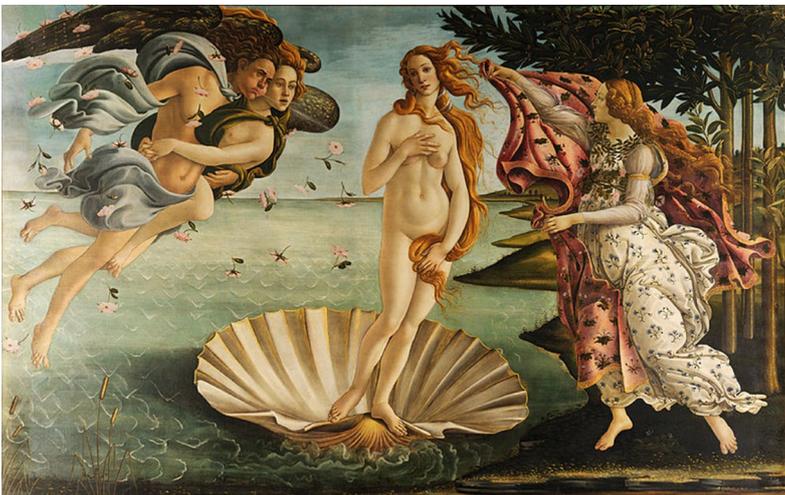
*L'Adoration des Mages* (vers 1475) est un hommage public à Laurent le Magnifique et à sa famille, qui avaient l'habitude de défiler en costumes dans les mes de la ville le jour de l'Épiphanie. On reconnaît sur la g. Julien de Médicis en tunique rouge, Politien qui s'appuie sur lui et Pic de La Mirandole qui regarde Politien. Au centre, Cosme l'Ancien est agenouillé aux pieds de la Vierge tandis que son fils, Pierre le Goutteux, est représenté de dos en manteau rouge. À droite, le personnage de profil en noir à les traits de Laurent le Magnifique tandis que Botticelli, dans son long manteau jaune, fixe le spectateur.

## Sandro Botticelli, *Le Printemps*, 1480

Peu d'œuvres ont donné lieu à autant d'interprétations passionnées que *Le Printemps* (vers 1480). Probablement inspirée des vers de Politien, qui reprennent ceux des *Fastes* d'Ovide, la scène montre à dr. Zéphyr qui s'empare de la nymphe Chloris et lui confère le pouvoir de faire pousser des fleurs. Devenue Flore, déesse romaine du printemps, elle symbolise la fertilité et le renouveau. Au centre, Vénus, auréolée d'un buisson de myrte, dirigerait la danse des trois Grâces qui ont pour mission d'apporter la joie aux hommes tandis que, à g., Mercure les mènerait sur le chemin de la connaissance en dissipant les nuages de son caducée.



## Sandro Botticelli, *La Naissance de Vénus*, vers 1485



Premier exemple de nu féminin non biblique de la Renaissance, *La Naissance de Vénus* (vers 1485) illustre le mythe de Vénus anadyomène (sortie des eaux), emprunté au peintre grec Apelle de Cos (IV<sup>e</sup> s. av. J.-C.). La toile semble appartenir à la même veine néoplatonicienne que *Le Printemps*, qui était peint sur bois. Née de l'union de la mer et de la divine semence d'Uranus, la déesse, poussée par le souffle de Zéphyr et de son épouse Chloris, accoste à Cythère. Sur la rive, une figure féminine du *Printemps* s'apprête à cacher la nudité de Vénus qui, en tant que mystère sacré, ne doit pas être dévoilée aux non-initiés.

## Michel-Ange, *Sainte-Famille à la tribune ou Tondo Doni*, 1506-1507

Sur cette peinture de 120 cm de diamètre, le groupe au centre est formé de Joseph tendant l'enfant Jésus à Marie. Les personnages forment d'ailleurs une composition pyramidale qui s'inscrit dans un cercle. Le cercle renvoie à l'idée de perfection et le triangle à la stabilité, à la Sainte Trinité. On peut apercevoir derrière le muret à leur gauche saint Jean-Baptiste enfant. Derrière eux, se trouvent de jeunes *Ignudi*, personnages nus. Les poses des nus situés à l'arrière plan relèvent d'imitation de sculptures classiques et ce groupe symbolise l'humanité païenne, soit le monde avant le Christ. Ces beautés païennes permettent un mélange du païen et du religieux que l'on retrouve souvent dans l'œuvre de Michel-Ange, comme dans la chapelle Sixtine. Tous ces personnages peuvent être considérés comme allégoriques : les personnages nus à l'arrière plan correspondent à l'époque précédant la loi de Moïse: le paganisme; au premier plan, la Vierge et le Christ enfant représentent l'époque du Nouveau Testament ; saint Jean Baptiste symbolise l'étape intermédiaire depuis l'Ancien Testament. Cette œuvre peut-être considérée comme initiant le maniérisme.



## Raphaël, *La Vierge au Chardonneret*, 1506

La Vierge au chardonneret, peinte vers 1506, vient de retrouver ses couleurs d'origine après une restauration de presque 10 années. Brisé en plusieurs morceaux dans l'effondrement de la maison où il se trouvait, le tableau recollé était obscurci par de nombreuses couches de vernis. La , grâce délicate des figures, adoucie par la technique du sfumato, s'harmonise avec le paysage vaporeux aux échos léonardesques. La beauté conçue comme perfection créatrice trouve ici son expression la plus achevée



## Titien, *La Vénus d'Urbino*, 1538



Radicalement opposée à la manière de peindre toscane, qui met l'accent sur le dessin, l'école vénitienne se concentre sur la couleur. Teintes chaudes et luminosité diffuse imprègnent les œuvres de Titien et de Sebastiano del Piombo (vers 1485-1547), les deux « créatures » de Giorgione, comme les nommait Vasari. La *Vénus d'Urbino* (1538), de Titien, est un hymne à la sensualité féminine. Probablement destinée à la chambre nuptiale du duc d'Urbino, l'œuvre est clairement inspirée de la *Vénus endormie* de Giorgione. Mais, alors que cette dernière évoquait plus une beauté intemporelle, la *Vénus* de Titien, avec son regard tourné vers le spectateur, est une femme bien de ce monde.

## Le Caravage, *Tête de Méduse*, 1597-1598

L'œuvre conservée à la Galerie des Offices avait été commandée par le cardinal Francesco Maria del Monte, peinte sur un bouclier, pour compléter une armure de parade qui devait être offerte au grand-duc de Toscane Ferdinand Ier de Médicis.

Il s'agit du thème mythologique de la Méduse (Selon les *Métamorphoses* d'Ovide), tuée par Persée et dont la tête devait être présentée sur le bouclier qu'Athéna lui avait fourni pour la combattre (avec une face dorée comme miroir pour en éviter le regard direct mortel).

La tête de Méduse orne un véritable bouclier de parade en bois, donc une surface convexe qui accentue l'expression de face de Méduse, qui vient d'être décapitée, la tête tranchée par Persée. Le sang coule et elle est conforme à l'iconographie traditionnelle du sujet avec ses cheveux en serpents agités et sa bouche ouverte, les yeux révulsés, les sourcils froncés.

La tête ne fait pas face, car elle pétrifierait son observateur, ce qui est rendu par la non-symétrie des parties gauche et droite du visage. Elle doit remplir sa fonction apotropaïque (qui détourne le mauvais œil).

Caravage se représente lui-même et met en scène sa propre mort « en se posant également en premier regardeur de la tête de Méduse, l'artiste » en hurlement horrifié de lui-même. Il regarde le bouclier (comme miroir d'Athéna) se voit lui-même, se voit mort et peint sa propre figure en *Héautontimorouménos* baudelairien. Il est Persée et Méduse, bourreau et victime



# Lundi 26 janvier 2015



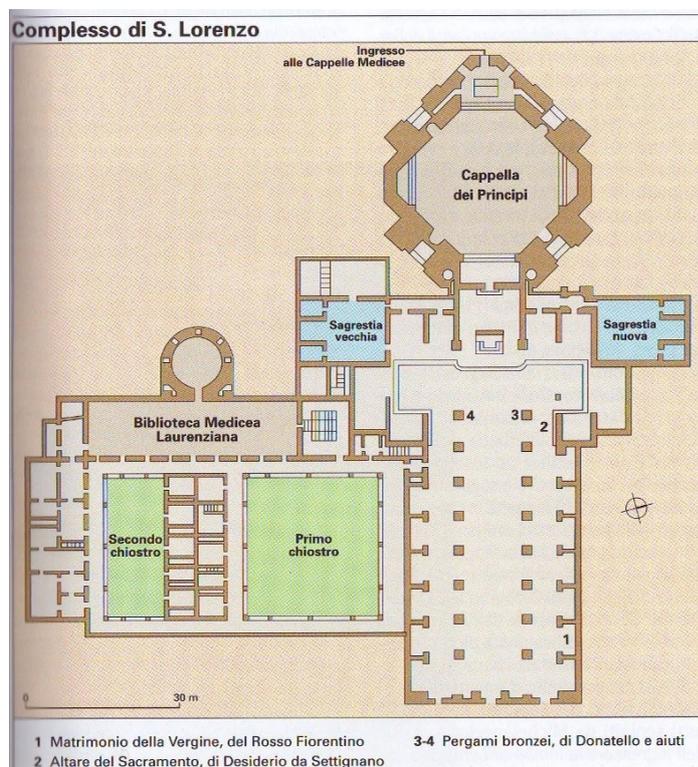
LES CHAPELLES MÉDICIS ET LE QUARTIER DE L'OLTRARNO

## San Lorenzo et le quartier des Médicis

Mécènes de père en fils, les Médicis firent du quartier autour de l'église San Lorenzo le fer de lance de la première Renaissance. Brunelleschi, que Giovanni di Bicci, fondateur de la dynastie des Médicis, chargea en 1423 de bâtir un sanctuaire digne de sa famille. Si les travaux traînèrent en longueur, l'architecte étant accaparé par la coupole du *Duomo*, l'édifice allait devenir, par son ampleur, sa rationalité et son harmonie, la référence de l'architecture religieuse de la première Renaissance. Il resta la paroisse des Médicis, qui y firent construire leur mausolée et ne cessèrent de l'embellir.

C'est sur la place San Lorenzo, située à l'extérieur des murailles antiques, que fut construite en 393 la première église chrétienne de Florence. Devant l'église, une statue de Baccio Bandinelli représente le père de Cosme I<sup>er</sup>, Jean de Médicis (1498-1526), condottiere victorieux que Machiavel considérait comme le premier capable de réaliser l'unification de l'Italie.

Édifiée à l'emplacement de l'ancienne cathédrale romane, l'église fut considérablement remaniée par Brunelleschi, que Giovanni di Bicci, fondateur de la dynastie des Médicis, chargea en 1423 de bâtir un sanctuaire digne de sa famille. Si les travaux traînèrent en longueur, l'architecte étant accaparé par la coupole du *Duomo*, l'édifice allait devenir, par son ampleur, sa rationalité et son harmonie, la référence de l'architecture religieuse de la première Renaissance. Il resta la paroisse des Médicis, qui y firent construire leur mausolée et ne cessèrent de l'embellir.



Piazza San Lorenzo, état actuel.

Pourtant, la façade, avec ses rangées de pierre saillantes sur lesquelles devait s'accrocher le revêtement de marbre, demeura inachevée. Même le projet dessiné par Michel-Ange en 1516 à la demande du pape Léon X fut jugé trop onéreux.



Michel-Ange, *Etude pour la façade de l'église San Lorenzo*, 1517, Florence, Casa Buonarrotti

## Le complexe de l'église San Lorenzo



La *Sagrestia Vecchia* a été conçue par Filippo Brunelleschi sur une commande de la famille de Médicis, qui l'utilisa aussi pour les tombes de ses membres. Les Médicis donnent ainsi le ton pour le développement d'un nouveau style d'architecture construit autour de l'unité des éléments et de l'utilisation des ordres classiques. L'édifice a été commencé en 1421 et en grande partie complété en 1440. À l'origine l'édifice était complètement isolé pour la simple raison que Brunelleschi avait pris du retard dans l'élaboration des plans de de la nef de la basilique. C'est seulement en 1459 que la vieille sacristie a été réunie au bâtiment principal.

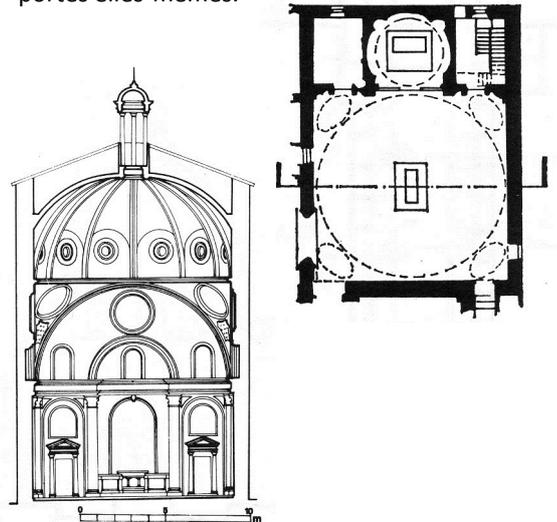
Le plan de l'édifice est un carré parfait avec une abside, carrée éga-

L'intérieur frappe par son élégante simplicité, qui révèle tout le génie de Brunelleschi. Héritage de l'Antiquité, le plan basilical à trois nefs est souligné par l'utilisation de la *pietra serena* dont le gris se détache sur la blancheur des murs. La rigueur du dessin accentue la majesté harmonieuse et lumineuse de l'ensemble.

## L'Ancienne Sacristie de Brunelleschi

lement, sur le côté sud, à ouverture cintrée donnant sur une chapelle dont une fresque du ciel astronomique (celui du 4 juillet 1442) fut peinte sur sa voûte par Giuliano Pesello. L'intérieur de l'espace principal est articulé par un système rythmique des pilastres, des arcs qui mettent l'accent sur l'unité géométrique de l'espace. Les pilastres sont là à des fins purement visuelles, et c'est cette rupture entre structure réelle et apparence qui constitue une des nouveautés importantes du travail de Brunelleschi. Les pilastres supportent un entablement, dont le seul but est de diviser l'espace en deux zones horizontales égales. La zone supérieure comprend des pendentifs sous le dôme, une autre nouveauté typique de l'architecture byzantine. La coupole est en réalité une coupole parapluie, composé de douze chapelles que sont réunis au centre. Ce type de conception n'était pas rare et Brunel-

leschi a probablement appris la technique lors d'une visite à Milan ou à d'autres endroits où ce type de coupole était présent. Ce qui était nouveau, c'était la façon dont la coupole a été intégrée dans les proportions de cet espace. L'utilisation de couleurs est restreinte au gris de la pierre et au blanc du mur. L'utilisation de l'ordre corinthien était aussi nouveau et constitue un aboutissement des études de l'architecture romaine antique par Brunelleschi. Les détails décoratifs sont de Donatello, qui a conçu les tondi dans les pendentifs, les lunettes, les bas-reliefs au-dessus des portes et les portes elles-mêmes.



## La Bibliothèque Laurentienne

Construit au milieu du XV<sup>e</sup> s. dans le style de Brunelleschi, un cloître paisible, entouré d'un portique à deux niveaux, donne accès à la bibliothèque Laurentienne Michel-Ange, qui en dessina les plans à la demande de Clément VII de Médicis, y travailla de 1524 à 1527 puis de 1530 à 1534, mais ne l'acheva jamais. Les travaux ne furent portés à leur terme qu'en 1559 par Bartolomeo Ammannati, qui respecta scrupuleusement les dessins du maître. Jouant sur l'alternance de crépi blanc et de pierre grise et sur la multiplication des effets plastiques, Michel-Ange parvint à tirer parti d'un espace restreint et irrégulier.

Son vestibule et son escalier, animés de tensions et de mouvements contrastés, tiennent autant de la sculpture que de l'architecture. L'origine de la bibliothèque Laurentienne remonte à Cosme l'Ancien. Par la suite, Laurent le Magnifique contribue considérablement son enrichissement. En 1494, elle est confisquée aux Médicis. Jean, fils de Laurent et pape sous le nom de Léon X, la rachète et la fait venir à Rome. Lorsque son cousin Jules devient pape à son tour (Clément VII), il la rapatrie à Florence.

## La Chapelle des Princes

La crypte par laquelle se fait l'entrée sert de soubassement à cette chapelle aux dimensions démesurées, construite à partir de 1604 d'après des dessins de Jean de Médicis, fils naturel de Cosme I<sup>er</sup>. Adossée au chevet de San Lorenzo, elle se voulait représentative de la gloire et de la puissance de la dynastie. La profusion de marbres rares incrustés de pierres précieuses, de jaspe, de porphyre, d'albâtre, de lapis-lazuli, de coraux... confère à l'ensemble un aspect grandiose, très théâtral.

À l'exception de Jean-

Gaston, tous les grands-ducs Médicis y ont un cénotaphe. Leurs noms sont inscrits en pierres dures sur la frise qui court à mi-hauteur tandis que la plinthe au ras du sol est ornée des armoiries des 16 villes les plus importantes de Toscane. Leur position au pied des tombeaux symbolise leur soumission au grand-duché.

Des six statues grandeur nature prévues à l'origine, seules celles de Ferdinand I<sup>er</sup> et de Cosme II furent réalisées (Ferdinando Tacca, XVII<sup>e</sup> s.).



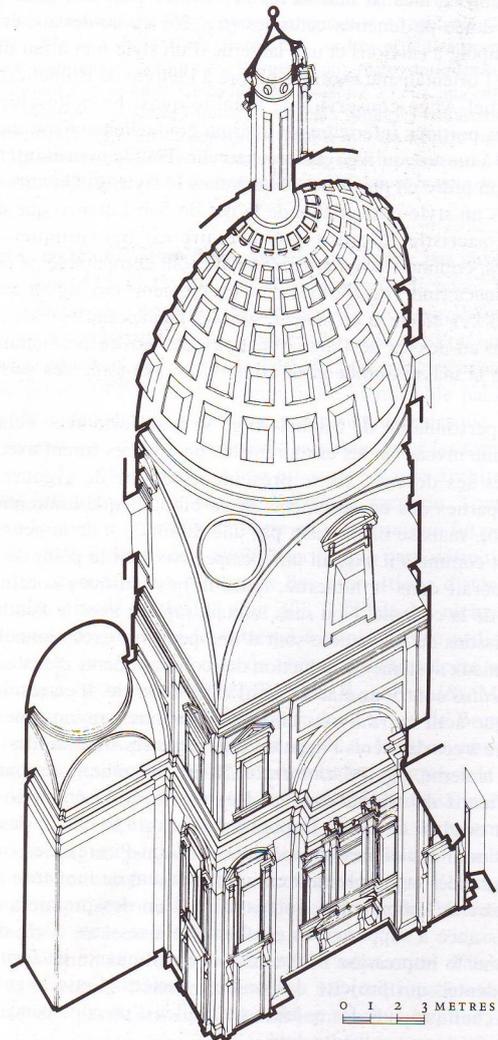
## La nouvelle sacristie, chef-d'œuvre de Michel-Ange

Sa construction fut décidée par Léon X et par son cousin, le futur Clément VII, les deux papes Médicis. Chargé de sa réalisation à partir de 1520, Michel-Ange y travailla pendant 14 années sans parvenir à l'achever. Située dans le bras droit du transept de San Lorenzo, symétriquement par rapport à l'ancienne sacristie dont elle reproduit le plan carré, elle n'a pourtant plus rien de la sévérité géométrique de l'œuvre de Brunelleschi.

Les tombeaux de Laurent le Magnifique et de son frère Julien, assassiné lors de la conjuration des Pazzi, ne furent jamais réalisés ; leurs corps reposent dans le sobre sarcophage sur lequel se trouve une belle Vierge à l'Enfant de Michel-Ange, au visage empreint d'une douce mélancolie. Elle est encadrée par les statues des saints Cosme et Damien, protecteurs des Médicis, respectivement réalisées par Giovanni Angelo da Montorsoli et Raffaello da Montelupo, deux élèves de Michel-Ange.

po, deux élèves de Michel-Ange.

À gauche, dans une niche surmontant son tombeau, Laurent II, duc d'Urbino et petit-fils du Magnifique, est représenté par Michel-Ange dans une attitude méditative : il symbolise la réflexion. À ses pieds, Le Crépuscule, dont le visage inachevé ajoute à l'étrangeté du personnage, et L'Aurore, figurée par une jeune femme ensommeillée, sont des moments de transition propices à la pensée.

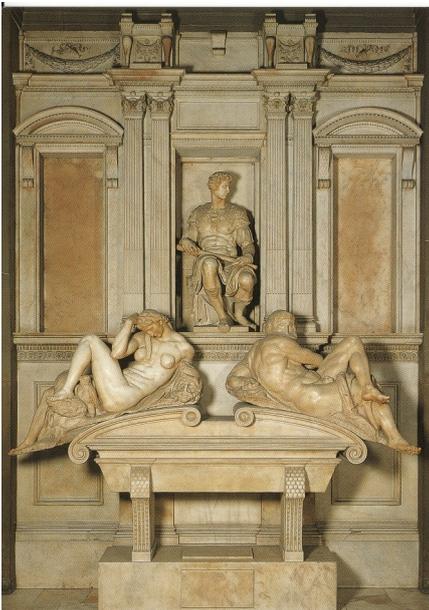


Coupe axonométrique de la nouvelle sacristie de Michel-Ange.

J. Ackerman, *L'Architecture de Michel-Ange*, Paris, Macula, 1991, p. 60



Vue générale de la nouvelle sacristie



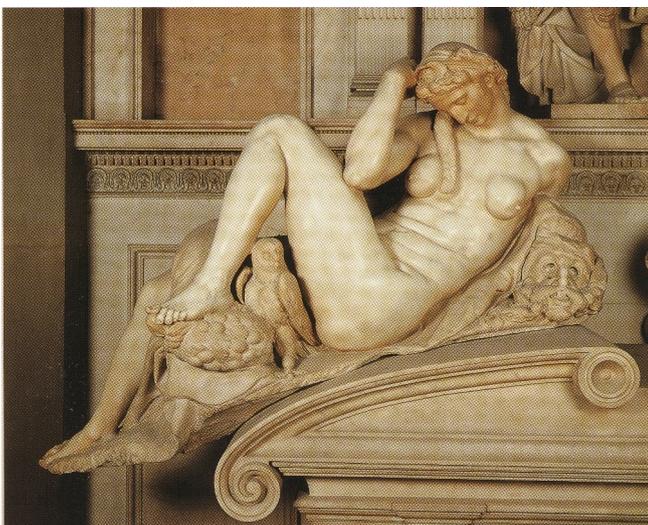
Tombeau de Julien de Médicis



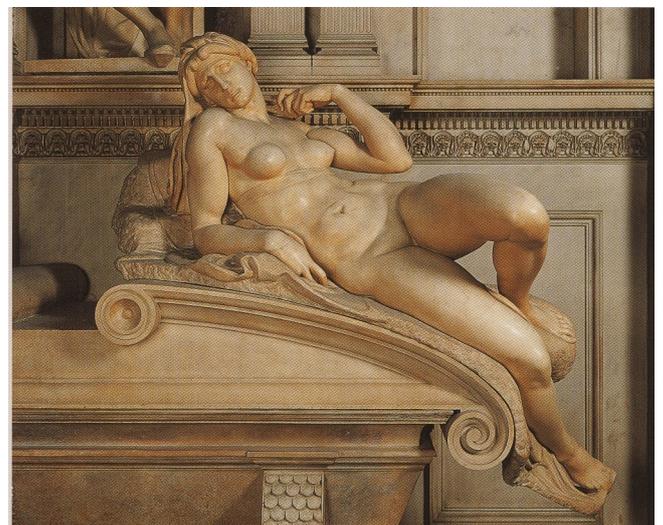
Madone des Médicis



Tombeau de Laurent de Médicis



Tombeau de Julien de Médicis (détail), La Nuit



Tombeau de Julien de Médicis (détail), L'Aurore

## Le Ponte Vecchio



La première construction en bois remonte à l'époque romaine. Détruit en 1333 par une crue, le pont est reconstruit en pierre en 1345 par Taddeo Gaddi ou Neri di Fioravante, suivant les sources. Pour contenir l'Arno on construit des quais maçonnés (lungarni; Ses boutiques étaient initialement occupées par des bouchers, des tripiers et des tanneurs, bientôt remplacées, en 1593, par la volonté de Ferdinand Ier de Médicis qui n'en supportait pas les odeurs fétides[1],[2], par celles des joailliers et bijoutiers. Les sports sont les supports qui ont permis la construction en surplomb des arrière-boutiques). Le Corridor de Vasari fut construit en 1565, avec ses trois arches centrales. Grâce à lui, les Médicis, depuis Cosme Ier, pouvaient circuler sans danger, donc sans escorte, entre le Palazzo Vecchio, la Galerie des Offices (Galleria degli Uffizi) et le Palais Pitti

## L'église Santo Spirito entre Brunelleschi et Michel-Ange

Elle fut construite sur les ruines d'un couvent augustin du XIII<sup>e</sup> siècle, détruit par un incendie en 1471. Ce couvent était un important centre intellectuel, comprenant écoles, hospices, réfectoires pour les pauvres et une bibliothèque qui fut enrichie par le legs de Boccace.

Filippo Brunelleschi en dessina les plans vers 1444 deux ans avant sa mort en 1446. Les plans furent remaniés et les travaux entrepris par Antonio Manetti, Giovanni da Gaiole et Salvi d'Andrea, ce dernier fut aussi responsable de la construction de la coupole (1479-1482) avec Il Cronaca. Le campanile est de Baccio d'Agnolo (1503).

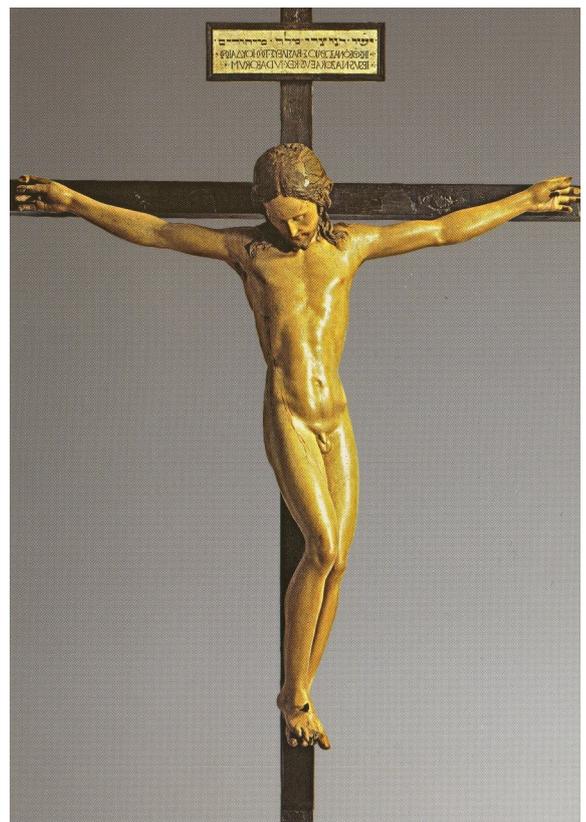


## Le Crucifix de Santo Spirito

Le crucifix est une sculpture en bois peint et étoupe durcie, terminé en 1492 et attribué à Michel-Ange en 2001. Il se trouve sur le maître-autel de l'église de Santa Maria del Santo Spirito à Florence en Italie. La particularité de cette œuvre provient du fait que le Christ est représenté par un corps d'adolescent en contrapposto, nu sur la croix

Après la mort de son protecteur Laurent de Médicis, Michelangelo Buonarroti alors âgé de dix-sept ans a été hébergé au couvent de Santa Maria del Santo Spirito (Florence) où il a pu faire des études anatomiques sur les corps de défunts en provenance de l'hôpital du couvent. Ceci permit à Michel-Ange de représenter le corps humain dans le moindre détail. En échange, il a sculpté un crucifix en bois qui a été placé sur le maître-autel. Aujourd'hui, le crucifix est dans la sacristie octogonale de la Basilique Santa Maria del Santo Spirito. La particularité de la croix est que les inscriptions sont en grec, hébreu et latin. Le libellé est : « Jésus de Nazareth, roi des Juifs ».

L'œuvre de Michel-Ange a été reconnue dans les années 1960 pendant la classification des crucifix toscans par Margrit Lisner, qui lui en attribua la paternité et commença sa première restauration en 1964. La précise représentation anatomique du corps rend encore plus probable l'attribution



# Rome, foyer artistique de l'Europe



MICROSOFT

Alors que Rome est universellement considérée comme l'une des principales cités d'art au monde, bien peu d'artistes sont originaires. Le paradoxe n'est qu'apparent et s'explique en partie par l'extraordinaire puissance d'attraction que la cité a exercée sur les talents du XVI<sup>e</sup> s. au XIX<sup>e</sup> s. Rome est alors un véritable creuset où les artistes viennent achever leur formation, pour y accomplir leur carrière ou bien la poursuivre ailleurs, en Italie ou dans le reste de l'Europe. Au prestige des monuments antiques, rapidement secondé par celui des chefs-d'œuvre modernes, se combinent l'activité de nombreux chantiers publics et la perspective d'abondantes commandes privées.

Si les artistes ambitieux accourent, c'est notamment que les papes, à la fois chefs de l'Église et souverains d'un État, veulent imprimer leur propre marque dans Rome et affirmer culturellement leur pouvoir temporel et spirituel. Eux-mêmes sont pour la plupart originaires d'autres régions italiennes et tendent à favoriser leurs compatriotes. Les membres de chaque famille pontificale, au sommet durant une génération, ainsi que l'ensemble des cardinaux savent également utiliser le mécénat comme instrument de distinction. Le dynamisme du milieu romain inhérent au régime pontifical électif, le goût de l'innovation et le sens de l'émulation, la fièvre de bâtir et la passion de collectionner..., tous ces facteurs ont contribué à faire de Rome, capitale politique et religieuse, l'un des plus importants centres artistiques de l'Europe moderne.

## LA RENAISSANCE ROMAINE (1420-1520)

La volonté des papes, réinstallés à Rome au début du XV<sup>e</sup> s. après l'épisode avignonnais, de redonner sa splendeur à une cité abandonnée coïncide avec l'épanouissement d'un mouvement parti de Florence. Fondée sur une nouvelle approche de l'Antiquité comme modèle culturel qu'il s'agit d'imiter et bientôt de dépasser, cette aspiration à la renovatio va prendre racine à Rome et devenir un programme systématique de restauration de la grandeur passée

### Le réveil de la cité

Lorsque **Martin V** entre triomphalement dans la ville en 1420, fermement décidé à rétablir le pouvoir de l'Église et l'autorité pontificale, Rome semble l'ombre d'elle-même, réduite à une population de 20 000 habitants se concentrant dans l'anse du Tibre. Le pape instaure un **jubilé** à l'occasion de Noël 1423, tâchant de relancer la tradition instituée par Boniface VIII avec l'année sainte de 1300, à une époque où fleurissait une école romaine de peinture sous la houlette de **Pietro Cavallini**. Il s'agit

**d'attirer à nouveau les pèlerins et d'encourager l'activité de construction**, encadrée par une magistrature dont les statuts sont réformés en 1425. Des artistes réputés affluent à l'occasion des nouveaux chantiers. **Masolino** - peut-être assisté de Masaccio, qui a révolutionné la peinture florentine à la chapelle Brancacci - réalise les fresques de la chapelle Sainte-Catherine à la basilique San Clemente. Le peintre le plus célèbre d'Italie, **Gentile da Fabriano**, commence à Saint-Jean-de-Latran un cycle poursuivi

après sa mort par Pisanello, œuvre aujourd'hui perdue mais qui eut un retentissement considérable. Ces artistes importent à Rome le raffinement séduisant du gothique tardif, courant qui s'est diffusé dans les principales cours d'Europe. En quelque sorte, Rome se réveille d'une longue torpeur artistique liée au séjour des papes à Avignon et se met au goût du jour, en attendant d'imposer le sien propre au reste du monde...



## L'impulsion humaniste



Initié par **Pétrarque** au XIV<sup>e</sup> s. et **fondé dans les lettres sur l'étude critique des textes antiques, l'humanisme se traduit dans les arts par un souci de reconstitution des formes classiques comme moyen de parvenir à la modernité.** Promue à Florence, cette attitude s'épanouit bientôt à Rome. Les nouvelles portes en bronze de Saint-Pierre, achevées par le sculpteur et architecte Filarete en 1445, multiplient par exemple les détails archéologiques comme la figuration du mausolée d'Hadrien. L'énergique pape **Nicolas V** fait appel au peintre toscan **Fra Angelico** pour décorer sa chapelle du

Vatican et lance un vaste programme de modernisation de la ville, stimulé par le jubilé de 1450, qui concerne particulièrement le Vatican et Saint-Pierre, et que poursuivront ses successeurs.

Pontife à la solide culture classique, **Pie II** emploie Francesco del Borgo à Saint-Pierre pour la loggia des Bénédictiones (aujourd'hui disparue), première imitation directe d'un édifice antique puisqu'elle empruntait au Colisée son principe d'arcades superposées. Cet architecte concrétise les idées alors élaborées par **Leon Battista Alberti, le grand théoricien de la première Renaissance, qui travaille**

**comme fonctionnaire à la curie.** Francesco del Borgo transforme également pour Paul II, collectionneur passionné de monnaies et de gemmes, le palazzo Venezia, nouvelle résidence pontificale située au cœur de la Rome antique, au pied du Capitole. La ville s'affirme comme centre intellectuel grâce à des personnalités comme **Pomponio Leto, enseignant à l'université et fondateur d'un cénacle baptisé « Académie romaine », où le culte des ouvrages et des monuments antiques frise la vénération païenne.**



## Les fastes de la Rome sixtine

L'affermissement du pouvoir pontifical et le renforcement d'un État territorial doté de solides forteresses s'accompagnent, sous Sixte IV (1471-1484), d'une politique active de mécénat culturel et de rénovation urbaine, conçue selon un dessein unitaire. **En 1471, la donation au peuple romain d'une série de bronzes antiques jus-**

**qu' alors conservés à Saint-Jean-de-Latran, dont la fameuse Louve, vise à affirmer la domination de la puissance papale sur le Capitole, siège du pouvoir communal :** c'est le point de départ des futurs Musées capitolins. Sixte IV bâtit également le premier pont moderne sur le Tibre (pont Sisto), destiné à faciliter le

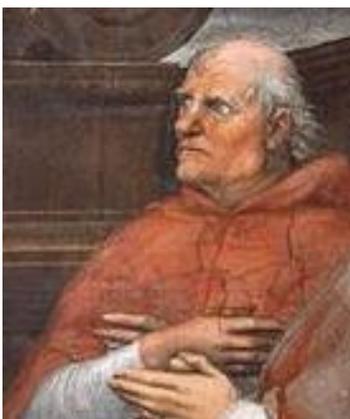
flux des pèlerins lors du jubilé de 1475, fonde la Bibliothèque apostolique vaticane et fait construire et décorer la première chapelle Sixtine, qui gardera son nom. Il favorise des peintres venant d'autres régions d'Italie, comme **Melozzo da Forlì,** plutôt qu'Antoniazio Romano, qui domine alors l'école locale.

## Le nouveau rôle des cardinaux

Le pontificat de Sixte IV correspond à une mutation du Sacré Collège, dont les rangs se gonflent et qui s'adonne désormais à un luxe ostentatoire. Il s'agit pour les cardinaux d'affirmer leur statut de « princes de l'Église » par un train de vie adéquat. **Entretenir une cour** nombreuse, accueillir ses hôtes avec largesse dans une demeure digne de son rang, donner à la postérité une image solennelle de soi-même par de grandioses

monuments funéraires... : autant de **dépenses somptuaires qui sollicitent l'activité artistique.** C'est aussi la mise en place du népotisme comme système officiel de faveurs accordées à la famille papale et tout particulièrement à ses membres nommés cardinaux, qu'il s'agisse alors de **Pietro Riario** à la fortune colossale, dont la magnifique tombe à l'église des Saints-Apôtres sera réalisée par les sculpteurs Mino da Fiesole et

Andrea Bregno, du puissant Raffaele Sansoni Riario, le commanditaire du palais de la Chancellerie, ou encore de l'ambitieux Giuliano della Rovere, collectionneur d'antiques.

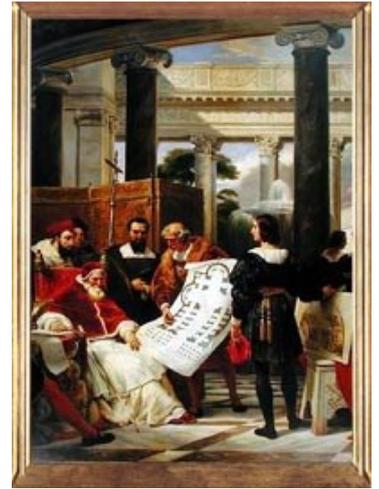


## Le temps des génies, Bramante, Raphaël, Michel-Ange

Ce dernier, élu pape en 1503 sous le nom de Jules II, mesure comme Nicolas V avant lui combien le prestige de la papauté peut s'accroître et l'autorité de l'Église se confirmer grâce à la splendeur des arts et des monuments d'une Rome qui renouerait avec son illustre héritage impérial. Il sait trouver des artistes capables de donner forme à ses aspirations. **Bramante est en train de révolutionner l'architecture en réinventant un langage à l'antique**, fondé sur un système cohérent d'ornements (chapiteau, frise...) déclinés suivant différents ordres

(ionique, corinthien...), mettant ainsi en place un vocabulaire formel qui perdurera jusqu'au XIX<sup>e</sup> s. **C'est à ce brillant architecte que Jules II confie la construction d'une nouvelle basilique Saint-Pierre**, laquelle doit prendre la place de l'édifice millénaire érigé par Constantin et s'imposer à l'humanité entière - le colossal chantier va durer un siècle. **Michel-Ange, chargé de peindre la voûte de la chapelle Sixtine**, compose un immense poème pictural à la fois héroïque et dramatique. **Jules II choisit le jeune Raphaël pour décorer**

**ses appartements au Vatican**. Formulations visuelles des notions humanistes du Vrai, du Bien et du Beau, les fresques de la chambre de la Signature, peintes entre 1508 et 1511, définissent, par l'harmonie toute mesurée de leur composition, la noblesse des poses et la clarté des expressions, une sorte d'idéal indépassable de la Renaissance, jetant les bases du classicisme en peinture.



## L'art de vivre à l'Antique

Rome supplante désormais Florence par son climat culturel recherché, dont l'apogée correspond au pontificat de Léon X (1513-1521). Les élites sont férues d'archéologie : des artistes explorent les ruines de la *Domus Aurea* et vont s'inspirer de la peinture néronienne ; les **sculptures antiques** qui surgissent au hasard des fouilles,

comme le Laocoon en 1506, sont avidement collectionnées. Cette brillante civilisation ne néglige pas les plaisirs terrestres, tels ceux du banquet, de la chasse et du théâtre, et réinvente la villégiature latine. Le banquier siennois **Agostino Chigi** fait ainsi construire au bord du Tibre par Peruzzi une demeure qui **restitue les agré-**

**ments de l'Antiquité impériale**, la **villa Farnésine**. Pour le cardinal Jules de Médicis, futur Clément VII, Raphaël conçoit sur le mont Mario la **villa Madama**, inspirée des textes de Vitruve et de Pliny le Jeune. **Le rêve humaniste de restitutio antiquitatis semble pleinement réalisé.**



## L'ÈRE DES RÉFORMES (1520-1620)

**La mort inattendue de Raphaël, le 6 avril 1520**, frappe les esprits dans toute la péninsule. **La disparition de celui dont l'art avait su incarner l'équilibre et la beauté ouvre une période de troubles.** La suprématie de Rome vacille à la suite du sac de 1527 et des réformes protestantes lancées par Luther, Calvin et Henri VIII d'Angleterre. Cependant, l'Église catholique va s'organiser pour réagir à ces bouleversements et trouver dans les arts un nouvel outil de propagande.

## Vers le maniérisme

Dès la deuxième chambre peinte au Vatican, celle d'Héliodore (1511-1514), Raphaël s'était montré sensible à la force d'expression et à la plasticité des figures monumentales exécutées par Michel-Ange à la voûte de la Sixtine. **Les deux**

**maîtres fondent des références opposées, la grâce aimable (venustà) ou la puissance violente (terribilità), qui vont nourrir les générations suivantes, dont le culte du style personnel, de la maniera, assorti au goût de la virtuosi-**

**té, justifie le qualificatif de « maniérisme ».** Michel-Ange s'installe à Florence en 1520 et ce sont les élèves de Raphaël qui dominent alors la scène romaine sous Clément VII.



## Le temps des tourmentes



Vécue comme un douloureux traumatisme, la mise à **sac de Rome par les armées impériales en 1527** provoque un exode massif des artistes. La cité papale perd son rôle de foyer artistique au profit de Venise et de Gênes, et ne le retrouvera pas avant le pontificat de Paul III, élu en 1534. Une **nouvelle sensibilité** se fait jour, agitée par une certaine inquiétude, voire une angoisse face aux incertitudes

du temps, qui semble se cristalliser dans **Le Jugement dernier** que Michel-Ange, revenu définitivement à Rome en 1534, achève en 1541 à la chapelle Sixtine. Rompant totalement avec l'espace perspectif de la Renaissance, cette composition d'un seul tenant sur toute la hauteur de la paroi, vision irrationnelle où d'innombrables personnages aux proportions déformées sont emportés dans de formi-

dables mouvements verticaux, suscitera une âpre polémique, dont l'issue sera la censure : en 1565, juste après la disparition du maître, **Daniele da Volterra** aura la charge de recouvrir par des repeints de pudeur les nus jugés scandaleusement obscènes.

## L'art au service de la foi



L'heure n'est plus à l'exaltation inconditionnelle s d'un âge d'or qu'incarnerait l'Antiquité. Pour répondre à une **profonde crise spirituelle et freiner la propagation du protestantisme, l'Église catholique cherche à se rénover**. Réuni de 1545 à 1563, le concile de Trente - dont les fresques de la chapelle Altemps de Santa Maria in Trastevere commémorent la tenue - déclenche, par ses recommandations finales sur les images, une épuration et une surveillance de l'art religieux. Qualifié de **Réforme catholique** ou Contre-Réforme, ce mouvement s'appuie sur de nouvelles congrégations comme l'**Ora-**

**toire de Philippe Néri et la Compagnie de Jésus, fondée en 1534 par Ignace de Loyola**. C'est pour l'église mère de cette dernière, le **Gesù**, dont les travaux commencent en 1568, que **Vignole conçoit un plan novateur et adapté aux exigences liturgiques, puisque la nef unique crée un espace intérieur cohérent, permettant aux fidèles de se concentrer sur la célébration des offices** et les prédications, tandis que les petites chapelles latérales se prêtent à la dévotion individuelle.

Ce modèle, inlassablement répété au XVII<sup>e</sup> s., inaugure une série d'édifications de nouvelles églises liées aux

ordres récemment fondés : la Chiesa Nuova, initiée en 1575 pour la congrégation de l'Oratoire, Sant'Andrea della Valle, conçue par Giacomo della Porta pour les théatins, ou encore Sant'Ignazio, dont l'érection sera décidée à la suite de la canonisation du fondateur des jésuites en 1622. On restaure également des églises paléochrétiennes, dont les nouvelles chapelles reçoivent des fresques évoquant avec crudité le martyre des premiers saints, tandis que les catacombes sont ouvertes aux pèlerins qui affluent à Rome lors de l'année sainte de 1600.

## Les grands chantiers pontificaux



Plus généralement, une **intense activité de construction a repris sous Paul III Farnèse**, à commencer par Saint-Pierre dont le pape confie la direction à Michel-Ange, qui projette la vertigineuse coupole. L'artiste conçoit également l'aménagement de la place du Capitole, flanquant le plan en

trapèze de façades majestueuses. En 1538, on transporte au centre le monument équestre en bronze de Marc Aurèle, symbole du pouvoir impérial dont le pape s'affirme comme le légitime héritier. **Il s'agit en outre de poursuivre l'effort de développement urbain** : au seuil du XVII<sup>e</sup> s., les deux tiers de la superficie enfermée par les murs auréliens étaient encore dépeuplés. Pie IV (1559-1565) crée deux

nouveaux axes de communication, la **via Pia** (actuelle via XX Settembre) sur la crête du Quirinal, au bout de laquelle **Michel-Ange bâtit la porta Pia**, et la via Tabernicola (via Merulana) pour relier Sainte-Marie-Majeure et Saint-Jean-de-Latran.

## L'urbanisme de Sixte Quint

L'entreprise est poursuivie par le pape Grégoire XIII (1572-1585), auteur d'un important règlement urbaniste, puis par Sixte Quint (1585-1590), secondé par l'architecte **Domenico Fontana**. Leur plan régulateur consiste à relier une série de basiliques majeures et de grandes places par un réseau de voies rectilignes, qui s'appuient sur des monu-

ments célèbres comme la colonne Trajane et dont les intersections sont soulignées par l'érection d'obélisques antiques ou de fontaines. L'axe de la via Sistina joint ainsi l'église de la Trinité-des-Monts à celles de Sainte-Croix-en-Jérusalem et Saint-Jean-de-Latran en passant par Sainte-Marie-Majeure, cœur d'un dispositif en étoile - symbole marial cher

au pape franciscain. Les colonnes redeviennent habitables et se couvrent de villas grâce à la restauration d'aqueducs antiques (*Acqua Vergine*) ou la construction de nouveaux (*Acqua Felice*). **Forte de plus de 100 000 habitants en 1600, Rome s'est transformée en métropole moderne.**



## Intellectualisme

**Le maniérisme s'est imposé comme le style international des cours d'Europe** et triomphe en peinture dans des décors commémoratifs aux accents déclamatoires, comme la salle des Fastes du palais Farnèse, cycle à la gloire de Paul III aux puissantes figures dérivées de Michel-Ange, initié vers 1552 par Francesco Salviati et terminé par les frères **Taddeo et Federico Zuccari**. Ce dernier devient, en 1593, président de l'Académie de

Saint-Luc, qui prend officiellement la place de la vieille corporation des peintres. La vogue des entretiens théoriques sur les arts se répand. La galerie des Cartes géographiques au Vatican manifeste les intérêts scientifiques de Grégoire XIII, réformateur du calendrier : si les fresques cartographiques conçues par Ignazio Danti séduisent l'œil, les épisodes de l'histoire ecclésiastique peints à la voûte sous la direction de Girolamo Muzia-

no et Cesare Nebbia ne sont pas faciles à saisir. Peintre le plus en vue à Rome autour de 1600, le **Cavalier d'Arpin** (Giuseppe Cesari) **cherche à ressusciter la grande manière de Raphaël** dans ses fresques du palais des Conservateurs. Enclin à l'allégorie et aux allusions savantes, **le maniérisme tardif verse dans une rhétorique érudite et pompeuse, un formalisme exaspéré dont l'inspiration tend à s'épuiser.**



## Peintres en rupture

Le renouveau intervient dans deux directions complémentaires plutôt qu'opposées. Arrivé de Lombardie à Rome en 1592, **Caravage opère une révolution qui aura du mal à se faire accepter**, certaines toiles étant refusées par les commanditaires. La brutalité du clair-obscur, la gestuelle vigoureuse et l'intensité de la présence physique donnent au tableau une puissance émotionnelle peu commune. **Le contraste entre les personnages réalistes et l'éclairage magiquement inaccessible**

**créé une étrange tension, analogue à celle de la vision intérieure propre à l'illumination mystique.** De son côté, **Annibal Carrache**, issu d'une famille de peintres bolonais, est appelé à Rome en 1595 pour décorer le *camerino* et la galerie du palais Farnèse. **Fortement marqué par l'antique et l'exemple de Raphaël, son art tend à une réappropriation des idéaux de la Renaissance**, en revenant à l'imitation des apparences sensibles et en insistant sur l'expression des sentiments (affetti) par la-

quelle la peinture peut se faire « poésie muette ». Si la distance qui sépare ces deux artistes peut se mesurer à la chapelle Cerasi de l'église Santa Maria del Popolo (1601), les voies qu'ils tracent souscrivent également à l'exigence d'intelligibilité de l'image et au souci de stimuler la piété qu'avaient formulés les promoteurs de la Contre-Réforme. Les émules de Caravage et les élèves de Carrache dominent la peinture romaine dans les premières décennies du XVII<sup>e</sup> s.



## Le mécénat de la famille Borghèse



Avec **Paul V Borghèse** (1605-1621) s'achève enfin le chantier de Saint-Pierre confié à **Carlo Maderno**, dont la brillante façade pour Santa Susanna vient de conférer une plasticité nouvelle à l'architecture. Le plan en croix grecque (à bras égaux) voulu par Michel-Ange est finalement abandonné au profit de la croix latine, la nef étant allongée de deux travées et d'un vaste portique, afin d'accueillir une foule plus nombreuse, ce qui empêche que le dôme apparaisse aussi bien que Michel-Ange l'avait prévu. Tandis que le pape

emploie des artistes déjà confirmés dans les commandes officielles, tel le Cavalier d'Arpin à la chapelle Pauline de Sainte-Marie-Majeure ou au pilais du Quirinal, son neveu le cardinal **Scipion Borghèse**, amateur d'art passionné, sait repérer les talents les plus prometteurs. Avec le cardinal Francesco Maria del Monte et le marquis Vincenzo Giustiniani, il fut l'un des protecteurs de Caravage, et n'hésita pas, en 1617, à jeter le Dominiquin en prison pour le convaincre de lui céder sa Chasse de Diane, destinée à son rival le cardinal Pietro

Aldobrandini. **Ce collectionnisme privé en pleine expansion stimule l'essor de la peinture à sujets profanes**, des genres autonomes, en particulier le paysage cultivé par exemple par le Flamand Paul Brill, et du *quadro di stanza*, tableau fait pour s'insérer dans une galerie ou un cabinet. Esthète hédoniste, **le cardinal Borghèse renoue dans sa villa du Pincio avec la libéralité princière des grands mécènes de la Renaissance, commandant ses premières œuvres à un jeune prodige à l'ascension fulgurante, Bernin.**

## FERVEURS BAROQUES ET ASPIRATIONS CLASSIQUES

### L'école émilienne



Caravage n'eut pas d'élève direct mais nombre d'artistes se réclamèrent bientôt de son art. Toutefois, autour de 1620, la plupart des *caravaggisti* étaient morts ou avaient quitté Rome, tandis que le luminisme expérimenté par le maître allait essaimer à travers l'Europe, comme chez **Georges de La Tour**. Ce sont en revanche les disciples des Carrache qui s'imposent alors, grâce entre

autres à leur maîtrise de la fresque, et dominant même complètement le terrain durant le bref pontificat du Bolognais Grégoire XV (1621-1623). **Protégé par le cardinal Borghèse et capable de moduler son style en fonction des sujets, Guido Reni sait s'attirer de multiples commandes mais finit par retourner à Bologne en 1614.** C'est à ce moment-là **le Dominiquin**, au classi-

cisme plus rigide et imprégné par l'esprit de Raphaël, qui devient le chef de file du groupe des peintres émilien à Rome. Il va se voir supplanté par **Lanfranco**, dont le style beaucoup plus fougueux, sur les traces du Corrège, excelle dans les décors plafonnants. La manière énergique du **Guerchin**, peintre plus jeune aiguillonne cette évolution vers une peinture dynamique et intensément expressive.

### Rhétorique du baroque



« De grandes créations imposent à tous, vers 1630-1640, un art nouveau, glorieux, puissant, varié » (André Chastel), celui qu'on appellera postérieurement « baroque », du mot portugais désignant les perles irrégulières.

Le mouvement s'épanouit sous les pontificats d'Urbain VIII Barberini (1623-1644), pape poète souhaitant l'émergence d'un grand style catholique, d'Inno-

cent X Pamphili (1644-1655), dont la force de caractère a été immortalisée par le portrait de Vélasquez, et d'Alexandre VII Chigi (1655-1667), qui se comporte en souverain fastueux. **Si par sa sensualité, cette esthétique de l'exubérance rompt avec le rigorisme de la Contre-Réforme, elle en poursuit néanmoins la ferveur mystique, jusqu'à l'exaspération dans l'extase voluptueuse à laquelle parvient la Sainte**

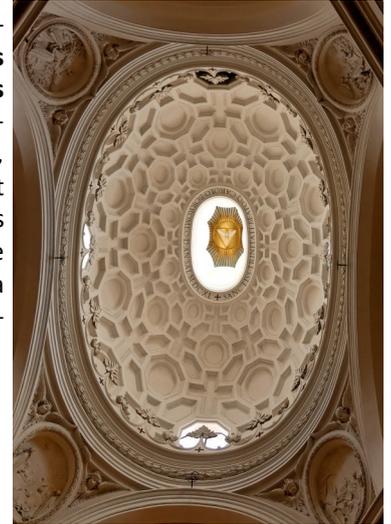
**Thérèse de Bernin.** Les *Exercices spirituels* d'Ignace de Loyola recommandaient déjà la méditation des images comme méthode d'accès à l'émotion religieuse. Conçu sur le modèle de la rhétorique, c'est-à-dire des procédés de persuasion communicative, l'art baroque veut exalter la dévotion en cherchant à instruire, édifier, mais aussi plaire et surtout toucher.

## Les trois artistes principaux : Bernin, Borromini, Cortone

Trois artistes majeurs portent cet élan qui va ébranler l'Europe. Comme Michel-Ange, **Bernin considère la sculpture comme sa première vocation** mais se fait artiste universel, sachant se rendre indispensable dans tous les domaines : tombeaux, statues, églises, chapelles, fontaines, palais... Sa sculpture saisit l'énergie des corps et capte l'instant paroxystique tandis que la lumière transfigure l'espace intérieur de ses édifices.

**C'est en scénographe et avec une sensibilité visionnaire qu'il conçoit chaque œuvre afin que son effet émotif sur le spectateur soit le plus frappant.** Borromini se cantonne quant à lui dans l'architecture, qu'il aborde avec une audace inouïe. **Pierre de Cortone**, enfin, révèle dans ses bâtiments les potentialités expressives de l'articulation des volumes, volontiers courbes ; empruntant à la vitalité éclatante de Rubens, ce peintre

donne une impulsion décisive à la **vogue des décors plafonnants illusionnistes** grâce au grand salon du palais Barberini (1633-1639), allégorie triomphale dont l'enchaînement embrasé des figures conduit à l'apothéose centrale en plein ciel, où la Providence accueille la famille d'Urbain VIII.

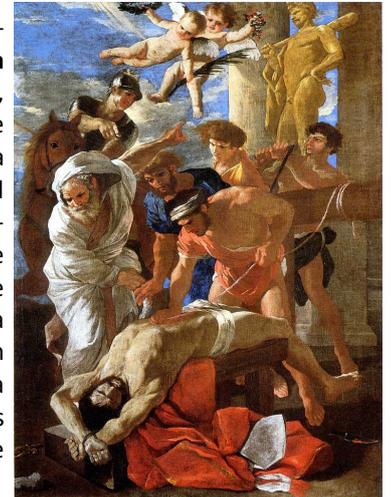


## L'idéal classique

Dans les années 1630, une querelle théorique portant sur le nombre de personnages nécessaires pour représenter une histoire oppose Pierre de Cortone et **Andrea Sacchi**. Le premier en admet une multitude car il assimile la peinture au poème épique, pouvant comporter de nombreux épisodes, alors que le second préconise peu de figures pour atteindre à la simplicité et à l'unité qui

définissent la tragédie. La controverse est révélatrice des différences qui séparent les artistes proprement baroques d'un groupe constitué autour de Sacchi et d'un prestigieux peintre français qui réside alors à Rome, **Poussin**. Comprenant également les sculpteurs **l'Algarde et Duquesnoy**, au style plus sévère que celui de Bernin, cette faction se réclame de Raphaël, de sa recherche d'un équilibre

intemporel, et du classicisme émilien. **Elle adhère à la notion de beau idéal**, dont la doctrine, ébauchée par Giovanni Battista Agucchi, conseiller d'Annibal Carrache et mentor du Dominiquin, sera systématisée par la conférence que donne Giovanni Pietro Bellori à l'Académie de Saint-Luc, en 1664, invitant les artistes à créer des œuvres, « belles et accomplies à un point que la nature n'atteint jamais ».



La divergence de ces deux camps adverses paraît se prolonger, durant les années 1670, dans l'opposition entre le mysticisme emporté de Giovanni Battista Gaulli dit le **Baciccia**, le peintre héritier de Bernin qui décore la voûte du Gesù, et le rationalisme mesuré de **Carlo Maratta**, élève d'Andrea Sacchi se distinguant par d'admirables portraits. La balance finit par pencher en faveur du second pôle, en conformité avec le goût qui domine alors dans les cours européennes et rayonne désormais davantage du Versailles de Louis XIV que de la Cité Éternelle, mais qui reste néanmoins fondamen-

talement romain en ce qu'il privilégie une **grandeur déclamatoire**. Cette gravité solennelle caractérise à Rome, au tournant des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> s., **l'architecture de Carlo Fontana**, omniprésent dans les chantiers religieux et civils, ainsi que la sculpture de Camillo Rusconi et de Pierre Legros le Jeune. À la génération suivante, Filippo della Valle et Pietro Bracci tentent de combiner les leçons de Bernin et de l'Algarde, c'est-à-dire le sens du mouvement et celui de l'équilibre ; ces deux sculpteurs collaborent à la chapelle Corsini de Saint-Jean-de-Latran et à la **fontaine de Trevi**, construite à partir de 1732 par **Niccolò Salvi**.

## La grande manière romaine



## Scénographie urbaine



Cette fontaine monumentale superposant une façade de palais et un arc de triomphe, dont le projet voulu par Clément XII et achevé en 1762 sous Clément XIII succédait à des aménagements antérieurs, **appartient à une série d'embellissements urbains qui transforment durablement Rome dans les années 1720 à 1740** - en marge de ces métamorphoses éphémères que constituent les fêtes encadrées). Financés par la France, les escaliers de la piazza di Spagna sont conçus par Alessandro Specchi et Francesco de Sanctis pour relier l'ambassade d'Espagne à

l'église de la Trinité-des-Monts. Le Napolitain Filippo Raguzzini dessine la piazza Sant'Ignazio (1727-1728) en agençant les façades de trois palais comme les délicieuses coulisses d'une scène de théâtre. Ces deux espaces urbains ont pour point commun **l'élégance raffinée de la ligne courbe, caractère emblématique de l'esthétique rococo**. Gabriele Valvassori articule dans la même veine l'aile du palais Doria Pamphili donnant sur le Corso avec quantité de motifs hétérodoxes, dans la lignée de Borromini.

En 1732, **Alessandro Galilei remporte le concours pour**

**la façade de Saint-Jean-de-Latran** ; son ordonnance majestueuse, utilisant l'ordre colossal dont les colonnes s'étendent sur plusieurs niveaux, **s'inspire des palais de Michel-Ange au Capitole et de la façade de Carlo Maderno pour Sainte-Marie-Majeure**. Inaugurée en 1736, elle impose un retour aux formes claires et simples du classicisme, à une sévérité que poursuivra Ferdinando Fuga au palais de la Consulta ou à la façade de Sainte-Marie-Majeure, dont la vaste loggia est conçue pour respecter les mosaïques médiévales.

## L'ACADÉMIE DE L'EUROPE (1750-1870)

La fascination qu'exerce Rome ne faiblit pas au XVIII<sup>e</sup> s., et constitue même **l'une des origines du mouvement néoclassique** qui, dans l'Europe entière, prône un retour aux valeurs et aux formes de l'Antiquité. Les papes perdent le contrôle de la cité sous l'occupation napoléonienne, moment d'intense transformation urbaine, puis de nouveau lorsque, en 1870, Rome est appelée à devenir la capitale du royaume d'Italie totalement unifié.



Depuis le XVII<sup>e</sup> s., les jeunes aristocrates, particulièrement britanniques, ont pris l'habitude de voyager en Europe pour parfaire leur éducation ; ce périple travers le continent ou **Grand Tour** inclut un séjour obligé à Rome pour fréquenter le meilleur de l'art et connaître les antiquités. Le marché de l'art encourage l'essor de la **veduta** ou vue urbaine pittoresque, genre que cultivent

## L'élan néoclassique

le peintre Giovanni Paolo Pannini et le graveur Giuseppe Vasi, maître de Piranèse, dont les estampes vont diffuser une image visionnaire des grandeurs de la Rome antique. **L'époque des Lumières se passionne pour l'archéologie** : les fouilles des sites d'Herculaneum et de Pompéi attirent l'intérêt du public ; Clément XII crée le musée du Capitole (1734) puis Clément XIV le musée Pio Clementino au Vatican (1769).

C'est dans ce climat que trouvent écho les théories de **Winckelmann**, installé à Rome depuis 1755 et nommé directeur général des Antiquités romaines en

1763, **lequel revendique l'imitation des Anciens, en particulier de la noble simplicité des chefs-d'œuvre grecs, pour atteindre au beau idéal**, notion conçue dans le sillage de Bellori. Cette volonté de régénérer les arts en puisant aux sources classiques se concrétise dans une peinture où le dessin prime sur la couleur et la composition s'étale en frise, chez l'Allemand Anton Raphael Mengs ou les Français **Joseph-Marie Vien et David**, dans la sculpture altière d'Antonio Canova et du Danois Bertel Thorvaldsen, ou encore dans l'architecture de Giuseppe Valadier, inspirée par l'ample volumétrie des thermes impériaux.

## Une Rome impériale

Valadier conçoit l'aménagement définitif de la piazza del Popolo, l'une des opérations urbaines qui marquent Rome durant l'occupation française de 1809 à 1814. Sous les ordres du préfet Camille de Toumon, Valadier collabore entre autres avec Louis-Martin Berthault pour faire de Rome cette seconde capitale dont Napoléon veut doter son empire. **Renouant avec l'ambition de Sixte Quint, cette série d'embellissements concerne notam-**

**ment des promenades publiques,** qu'il s'agisse du « jardin du Grand César » sur le Pincio, de la place de la colonne Trajane ou encore du projet de parc archéologique allant du Forum au Colisée, dont l'idée, poursuivie par les urbanistes jusqu'au début du XX<sup>e</sup> s., sera prolongée des thermes de Caracalla à la via Appia Antica.



## A l'heure de l'Unité italienne

Après la Restauration, Rome continue comme toujours à attirer nombre d'artistes étrangers, parmi lesquels les nazaréens, un groupe de peintres romantiques allemands aspirant à la pureté formelle de la Renaissance, mais c'est néanmoins **Paris qui domine désormais la vie**

**artistique en Europe. Le plan régulateur d'Alessandro Viviani (1873) s'attache à doter Rome des infrastructures et des monuments nécessaires.** L'heure est au **gigantisme.** Conçu par Giuseppe Sacconi, le **monument à Victor-Emmanuel II**, qui sera inauguré lors de l'Expo-

sition internationale de 1911, symbolise par excellence la nouvelle échelle de la Cité Éternelle depuis 1870, dont le **véritable destin a pour horizon non plus la Chrétienté, mais dorénavant la Nation.**



# Mardi 27 janvier 2015



MICROSOFT

## Les mosaïques médiévales de Santa Maria Maggiore et de Santa Prassede

*Maggiore* : le nom lui va comme un gant ! Il faut dire que Sainte-Marie-Majeure, appelée parfois aussi Santa Maria della Neve (Sainte-Marie-de-la-Neige) en raison de la légende liée à sa fondation au IV<sup>e</sup> s. , est l'une des quatre basiliques patriarcales de Rome, avec Saint-Jean-de-Latran, Saint-Pierre-au-Vatican et Saint-Paul-hors-les-Murs. Un statut qui lui vaut le plus haut campanile (XIV<sup>e</sup> s.) de la ville.

Les façades de la basilique:

Elles sont l'œuvre de deux architectes différents. La

façade postérieure a été conçue par Carlo Rainaldi en 1670. La façade principale a pour auteur Ferdinando Fuga (1741), le plus talentueux architecte de la dernière floraison du baroque romain. Son trait de génie ? Il a imaginé un portique à loggia qui, au lieu de la masquer définitivement, laisse entrevoir, tel un rideau, la façade d'origine que Filippo Rusuti avait décorée de mosaïques, à la fin du XIII<sup>e</sup> s.

A l'intérieur:

« La basilique a l'air d'un salon d'une magnificence vraiment royale », notait Stendhal. Il est vrai que tout concourt à cette impression : la large nef tripartite

divisée par deux rangées de colonnes ioniques en marbre de Paros, le plafond à caissons attribué à Giuliano da Sangallo (XVI<sup>e</sup> s.) et doré, dit-on, avec le premier or venu des Amériques, le sol marqueté de marbres par l'atelier des Cosmates au XII<sup>e</sup> s., le baldaquin du maître-autel, réalisé par Ferdinando Fuga avec quatre colonnes de porphyre...Les mosaïques forment trois ensembles décoratifs bien distincts, dans la nef principale, à l'arc triomphal et dans l'abside.



## Les mosaïques de Sainte-Marie Majeure

Les mosaïques qui décorent la nef centrale sont distribuées en 36 compartiments au-dessus des colonnes. Elles remontent au V<sup>e</sup> s. et perpétuent par leur fraîcheur la tradition figurative gréco-latine. À grand renfort de détails, de couleurs et de contrastes, elles illustrent des passages de l'Ancien Testament : la paroi gauche évoque des épisodes de la Genèse ; celle de droite, des épisodes de l'Exode, des Nombres et du Livre de Jo-

sué. Les scènes de la vie de la Vierge, que l'on voit au-dessus de ces mosaïques, ont été peintes à fresque au XVI<sup>e</sup> s.

Les mosaïques de l'arc triomphal sont organisées en registres superposés ; elles retracent l'enfance du Christ, selon des schémas bien codifiés, à partir du sommet de l'arc ou, plus précisément, à partir du médaillon qui figure au-dessus de la dédicace ponti-

ficale (« Sixte évêque pour le peuple de Dieu »). Elles datent aussi du V<sup>e</sup> s. mais diffèrent des mosaïques de la nef par la gamme chromatique, moins variée, et par le traitement des personnages : les corps occupent désormais tout l'espace et les attitudes, plus solennelles, accusent une certaine raideur, comme si les premières expérimentations byzantines étaient venues tempérer la verve romaine.



Mosaïque de l'abside de Sainte-Marie Majeure, XIII<sup>e</sup> siècle

## La chapelle Pauline, un lieu cher au cœur des romains



La chapelle Pauline (ou Borghèse) fut conçue (1605), comme pendant à la chapelle Sixtine, par Flaminio Ponzio, l'architecte préféré de Paul V Borghèse. Elle reprend donc le schéma en croix grecque qu'avait adopté Fontana. Mais le résultat est bien plus convaincant. Pour la décorer, Paul V fit appel aux artistes les plus en vogue au début de son pontificat (des maîtres de l'Italie du Nord, pour la plupart). Les fresques sont l'œuvre du

Bolonais Guido Reni. Du maître-autel, on retiendra l'icône de la Vierge « *salus populi romani* », que la tradition attribue à saint Luc bien qu'elle ne date que du XII<sup>e</sup> s., mais aussi le bas-relief en marbre et bronze doré de Stefano Maderno : il représente le pape Libère en train de tracer dans la neige le périmètre de la future basilique Sainte-Marie-Majeure.



Masolino, *Le Miracle de la Neige*, 1423, Naples, Museo di Capodimonte.

Le tableau évoque la légende de la construction de la basilique lorsqu'il neigea le 5 août 356.

## L'église Santa Prassede



Parmi les nombreux lieux de culte bâtis très tôt (V<sup>e</sup> s. ?) aux abords de Sainte-Marie-Majeure figure cette superbe basilique. Reconstituée grâce au mécénat du pape Pascal I<sup>er</sup> (817-824) et confiée dès 1198 aux moines de l'abbaye de Vallombreuse

qui en ont toujours la garde, elle conserve sa structure primitive : on dirait en effet une copie en réduction de la basilique Saint-Pierre du temps de l'empereur Constantin !



### Le cycle de mosaïques

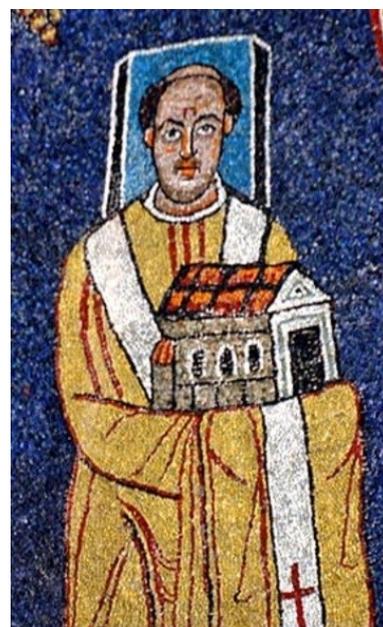
Ces précieuses mosaïques datent toutes de la « **Renaissance carolingienne** » mais restent très proches, du point de vue iconographique, des mosaïques de Saints-Cosme-et-Damien au Forum romain. Voici en détail ce qu'elles nous racontent :

**1<sup>er</sup> arc triomphal** : il illustre plusieurs passages du livre de l'Apocalypse (VII, XIV et XXI). Entre un ciel sombre parcouru de petits nuages blancs et une prairie constellée de fleurs figurent les murailles de la Jérusalem future, dont les portes sont gardées par des anges. À l'extérieur, conduits par un ange, deux groupes s'avancent vers les remparts : ils

symbolisent les 144 000 élus qui attendent d'être admis dans la ville céleste.

**2<sup>e</sup> arc triomphal** : y apparaissent, en bas, les vingt-quatre vieillards de l'Apocalypse, qui offrent au Christ des couronnes d'or ; les quatre Évangélistes ; les sept candélabres (représentant les sept « Églises de l'Asie », c'est-à-dire l'ensemble de la communauté chrétienne) et, tout en haut, à l'intérieur d'un médaillon bleu, l'Agneau - en d'autres termes, le Christ ressuscité - assis sur le trône, au côté du livre roulé, scellé de sept sceaux, qui contient les destinées du monde.

**Conque de l'abside** : entre deux palmiers, saint Paul et saint Pierre entourent de leurs bras les épaules de sainte Praxède et sainte Pudentienne pour les présenter au Christ. Les deux sœurs, coiffées d'un diadème, sont vêtues à la manière byzantine. Le pape Pascal I<sup>er</sup> apporte au Christ la maquette de l'église qu'il vient de bâtir. **On notera le format, carré, de son nimbe (ce type de nimbe n'était conféré qu'aux personnalités laïques ou religieuses qui étaient encore en vie).** À leurs pieds coule le fleuve Jourdain (Iordanes).



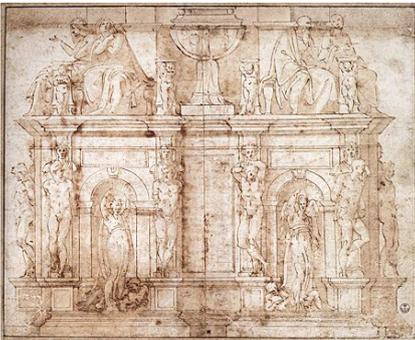
## L'église San Pietro in Vincoli et le tombeau de Jules II par Michel-Ange

La basilique Saint-Pierre-aux-Liens, aussi connue sous le nom de « basilique Eudoxienne », a été construite entre 432 et 440 sur des fondations datant de la République romaine, afin d'abriter les chaînes ayant servi à enchaîner saint Pierre lors de son emprisonnement à Jérusalem, vénérées comme reliques. Selon la tradition, ces reliques furent envoyées à Rome à l'impératrice Licinia Eudoxia (épouse de l'empereur Valentinien III) par sa mère Eudocie qui

les avait reçu en cadeau de l'évêque de Jérusalem Juvénal vers 439. Selon la légende, Eudoxia les présenta au pape Léon I<sup>er</sup>, lequel compara ces chaînes à celles ayant servi à son emprisonnement final dans la prison Mamertine à Rome. Lorsque l'impératrice approcha les deux chaînes (appelées vincoli en latin), celles-ci se soudèrent miraculeusement. La tradition a ainsi harmonisé les deux récits (chaînes de Jérusalem et chaînes de Rome).



### Le tombeau de Jules II



Michel-Ange, premier projet pour le tombeau de Jules II, Florence, Musée des Offices

#### Chronologie

1504 - Contrat initial passé entre Michel-Ange et Jules II.

1505 - Tombeau de milieu de trois étages avec une quarantaine de figures le tout en bronze et marbre de Carrare Michel-Ange s'endettant lui-même pour l'approvisionnement.

1513 (6 mai) - Nouveau contrat sous Léon X: tombeau pariétal remanié mais toujours de trois étages, avec le Moïse et les deux Esclaves qui sont exécutés, soit en tout douze statues deux édicules en saillie.

1516 (8 juillet) - Conven-

Le Monument funéraire de Jules II ne correspond pas du tout au projet initial, bien plus complexe, qu'avait imaginé Michel-Ange. Prévu pour la basilique Saint-Pierre (Vatican), il devait en effet comporter une quarantaine de statues. Mais l'humour changeante du pontife, l'intransigeance de l'artiste et des soucis d'économie ralentirent la réalisation de l'édifice. La mort de Jules II, en

tions annulées : suppression de l'étage supérieur (les statues précédentes exécutées restent aux mêmes emplacements).

1523 - Sous le pape Adrien VI, procès des Della Rovere, famille du pape Jules II, entraînant un nouveau projet avec la réduction de l'échelle et du nombre de statues (une demi-douzaine).

1532 - Troisième contrat sous la présidence du pape Clément VII : Suppression

1513, obligea le sculpteur à revoir encore sa copie. Même les deux Esclaves - conçus pour le soubassement et aujourd'hui conservés au musée du Louvre - furent écartés de la version finale. La seule statue que Michel-Ange ait réussi à mener à bien est l'extraordinaire Moïse, à la carrure titanesque, qui trône au centre de la composition, encadré par deux autres marbres de sa main : les figures de Léa, symbole de la vie active, et de Rachel, symbole de la vie contemplative.

du Moïse, insertion au niveau du bas des quatre Esclaves sur les pilastres et La Victoire dans la niche de gauche, soit six statues exécutées par Michel-Ange lui-même, les autres statues par d'autres artistes Le choix se porte sur Saint-Pierre-aux-Liens, occupé par Jules II qui y fut cardinal.

1536 - Quatrième contrat sous le pape Paul III : retour du Moïse, Léa et Rachel, en bas (les Esclaves ont dispa-

« MICHEL-ANGE A INTRODUIT DANS LA FIGURE DE MOÏSE QUELQUE CHOSE DE NEUF, DE SURHUMAIN, ET LA PUISSANTE MASSE CORPORELLE, LA MUSCULATURE DÉBORDANTE DE VIGUEUR DU PERSONNAGE NE SONT UTILISÉES QUE COMME MOYEN D'EXPRESSION PHYSIQUE DE LA PLUS HAUTE PROUESSE PSYCHIQUE QUI SOIT À LA PORTÉE D'UN HUMAIN : L'ÉTOUFFEMENT DE SA PROPRE PASSION AU PROFIT ET AU NOM D'UNE MISSION À LAQUELLE ON S'EST CONSACRÉ. »

FREUD, LE MOÏSE DE MICHEL-ANGE, 1914

ru). Le gisant du niveau supérieur couvre un sarcophage vide : le corps de Jules II étant à Saint-Pierre de Rome.

1542 (20 août) - Annulation de toutes les obligations précédentes envers Michel-Ange qui ne doit plus fournir que le Moïse.

1545 - Inauguration quarante ans après le début du projet, à Saint-Pierre-aux-Liens

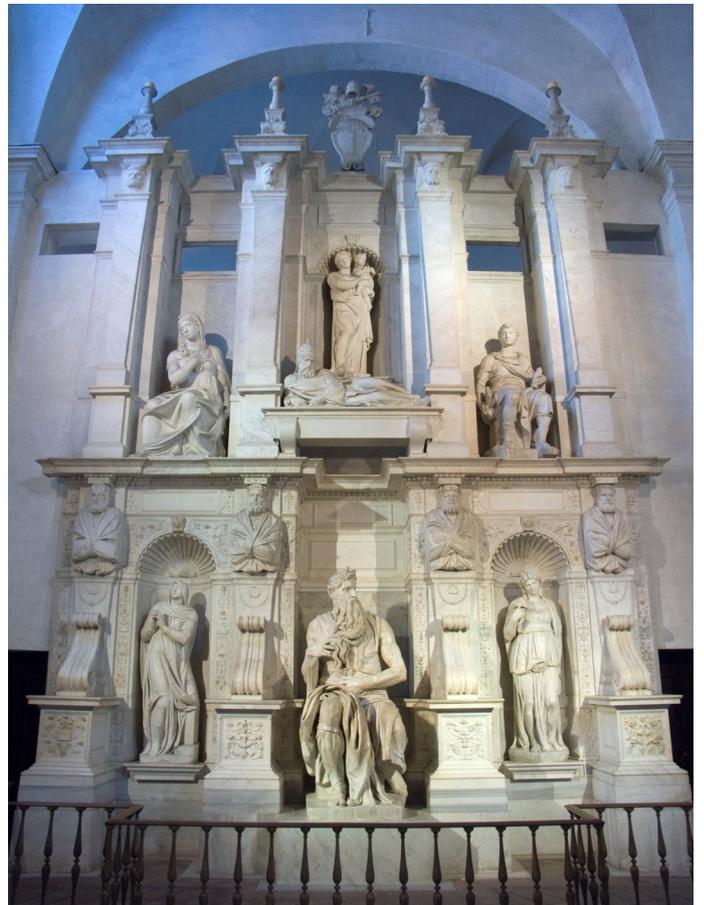
## Le tombeau de Jules II



Michel-Ange, Tombeau de Jules II, Rachel, Moïse, Léa, Rome, église Saint-Pierre-aux-Liens



Michel-Ange, Moïse, marbre, 1513-1516, Rome, église Saint-Pierre-aux-Liens



Michel-Ange, Moïse, Tombeau de Jules II, état actuel, Rome, église Saint-Pierre-aux-Liens





## Le Capitole : le cœur du pouvoir romain de l'Antiquité à aujourd'hui



symbolisa aussi, depuis les premiers souverains étrusques jusqu'à la construction de l'autel de la Patrie au début du XX<sup>e</sup> s., le pouvoir temporel de l'*Urbs* et la résistance à l'envahisseur. Due au génie de Michel-Ange, la physionomie actuelle de la célèbre place du Capi-

tole — le Campidoglio, comme l'appellent les Romains — est un modèle d'harmonie et d'équilibre. Siège de la municipalité de Rome, elle fascine tout autant par ses musées prestigieux qui abritent des collections archéologiques inestimables que par la magie de ses illuminations nocturnes et sa vue imprenable sur le Forum romain. Il

Bien qu'étant la plus petite des sept collines de la ville, le Capitole se trouva de tout temps intimement lié à l'histoire de Rome. Occupé dès l'âge du bronze, il devint le premier centre religieux de la cité antique avec la construction du temple de Jupiter Optimus Maximus, décidée au VI<sup>e</sup> s. av. J.-C. par le roi Tarquin le Superbe. Il

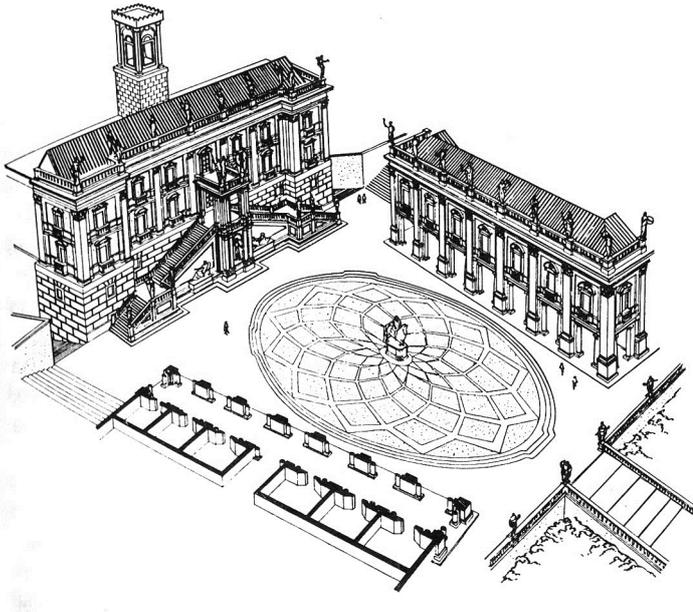


### LES SEPT

### COLLINES DE ROME:

LE CAPITOLE  
LE PALATIN  
L'ESQUILIN  
LE VIMINAL  
L'AVENTIN  
LE QUIRINAL  
LE CAELIUS

## Une grande œuvre urbanistique de Michel-Ange



Neuf ans après le sac de Rome par les troupes de Charles Quint (1527), Paul III, soucieux de redonner à la ville un visage honorable, charge Michel-Ange d'un vaste programme de restructuration du Capitole. Parfaitement emblématique de l'idéal Renaissance, cette place devait, aux yeux de Paul III, devenir le symbole de la Rome nouvelle, qui domine et embrasse dans un même regard le passé auquel elle tourne le dos et le présent sur lequel elle règne. Le plan trapézoïdal de la place mis au point par Michel-Ange tire judicieusement parti de l'exiguïté des lieux et ampli-

fie considérablement l'effet de perspective de l'ensemble. Au centre du motif en étoile réalisé sur le sol en 1940 selon le dessin original de Michel-Ange se trouve la copie de la statue équestre de Marc Aurèle, désormais exposée dans le palais des Conservateurs.

Le Palazzo Senatorio se dresse face à la Cordonata ; sa construction remonte au XII<sup>e</sup> s. Il était destiné à abriter les réunions, des sénateurs dirigeant la Commune romaine instaurée en 1143 suite à un soulèvement populaire qui visait à doter Rome d'un gouvernement indé-

pendant de la papauté. Michel-Ange décida d'intégrer l'ancien édifice au dessin de la place tout en le dotant d'une nouvelle façade. Mais seul le double escalier fut construit de son vivant. Après sa mort, la réalisation du projet incombait à Giacomo della Porta puis à Girolamo Rainaldi. Les plans subirent alors quelques modifications plus ou moins heureuses. Sixte Quint y fit en particulier ajouter une fontaine dont les statues antiques furent remaniées pour figurer la déesse Rome (au centre), le Nil et le Tibre.

Le **palazzo dei Conservatori**, sur la droite de la place, fut érigé au XV<sup>e</sup> s. pour servir de siège à la magistrature communale puis fut entièrement redessiné par Michel-Ange en 1563. De médiéval, le bâtiment devint un édifice classique



Sur la gauche, le **Palazzo Nuovo**, identique au palais des Conservateurs, bien que réalisé au XVII<sup>e</sup> s. sous la houlette de Girolamo Rainaldi puis de son fils Carlo, faisait aussi partie du projet général de Michel-Ange qui avait imaginé fermer la place sur trois côtés.

d'une grande élégance. Giacomo della Porta, qui fut chargé de la direction des travaux, exécuta assez fidèlement les plans du grand architecte.

## Le Trastevere : un conservatoire de la Rome populaire

À l'origine, le Trastevere (« au-delà du Tibre ») ne faisait pas partie du territoire de Rome et marquait le début du pays étrusque. Peuplé dès l'époque de la République, surtout de juifs et de Syriens, il fut incorporé à Rome par Auguste qui en fit la quatorzième région administrative. Non loin de l'actuel hospice de S. Cosimato, Auguste fit creuser une naumachie, bassin où se donnaient des spectacles de combat naval.

À proximité du port maritime d'Ostie et du port fluvial de Ripa Grande, le quartier développa surtout le commerce alimentaire, en opposition avec les quartiers

situés sur l'autre rive, à vocation plus artisanale. Peu d'édifices publics y furent construits, mais plutôt des bâtiments utilitaires comme cette caserne de pompiers installée à la fin du II<sup>e</sup> s. à proximité de la via dei Genovesi et dont on retrouva les vestiges au 19<sup>e</sup> s.

L'enceinte d'Aurélien, construite au III<sup>e</sup> s., cerna l'ensemble du Trastevere qui s'ouvrait au nord par la Porta Settimiana, à l'ouest par la Porta Aurelia, au sud par la Porta Portuensis (au sud de l'actuelle Porta Portese).

Le caractère populaire du Trastevere s'est perpétué au cours des siècles. De tout

temps, les Transtévérins eurent la réputation de robustes gaillards Toujours prêts à mettre leurs poings et leur courage au service de causes révolutionnaires. Ce quartier que l'on a parfois dit « mauvais », Stendhal le trouvait superbe car « il y a de l'énergie », disait-il. Les poètes qui ont raconté Rome en dialecte romain ont toujours trouvé au Trastevere un large écho. Les dé mêlés des Transtévérins, qui défiaient à la fronde les habitants du quartier de Ste-Marie-Majeure, fournirent de nombreux sonnets au folklore romain.



# Mercredi 28 janvier 2015



CITÉ DU VATICAN  
MUSÉES DU VATICAN ET BASILIQUE SAINT PIERRE

## Les Musées du Vatican



Les musées du Vatican comptent parmi les plus anciens et les plus grands musées du monde.

Des siècles durant, les papes ont manifesté un grand intérêt pour l'art. Certains se sont faits mécènes, d'autres collectionneurs. C'est surtout au XVIII<sup>e</sup> siècle que se concrétise l'idée d'un Museo Vaticano. Clément XI tenait à ressembler les inscriptions antiques, païennes et chrétiennes. Clément XII fit l'acquisition de nombreux manuscrits précieux et de 200 vases dits étrusques. Quant à Clément XIII, il nomma en 1763 Johann Joachim Winckelmann au poste de directeur.

C'est ainsi qu'est né un formidable complexe, aujourd'hui constitué d'une douzaine de collections, réparties sur 42 000m<sup>2</sup>, le long de 7 km de corridors et de ga-

leries ! De quoi donner le tournis à un visiteur attentif. Les chefs d'œuvres sont partout, de Michel-Ange à la Sixtine, en passant par les Stanze de Raphaël, le Laocoon, et l'Apollon du Belvédère deux magnifiques statues hellénistiques aux toiles du Pérugin, du Caravage et de Poussin.

Les musées présentent différents types de collections. D'abord des salles particulières qui ont été aménagées en musées avec le développement du tourisme. La Chapelle Sixtine est toujours en usage et c'est dans ses murs que se réunissent les cardinaux lors de l'élection du pape. S'ajoutent à ces lieux, la pinacothèque pontificale qui présentent les plus belles toiles réunies par les papes durant les siècles passés. Si la pinacothèque s'arrête à des œuvres du

XIX<sup>e</sup> siècle, une galerie est consacré à l'art sacré contemporain. Dans ces salles, souvent vides, on peut voir les derniers soubresauts de la création artistique. S'il y a quelques chefs d'œuvres, quelques œuvres de Chagall, beaucoup de toiles sont des cadeaux qui ont été offerts aux Souverains Pontifes des dernières années, Jean XXIII, Paul VI, Jean-Paul II principalement.

A la peinture s'ajoute un grand fonds de sculpture avec les musées Chiaramonti, Pio Clementino. On trouve aussi un musée égyptien, un dédié aux Etrusques, ainsi qu'un autre pour les timbres et les monnaies.



Léocharès, *Apollon du Belvédère*, marbre, copie d'un original du I<sup>er</sup> siècle av. J.-C.



*Laocöon*, marbre, v. 40 av. J.-C.

## Pinacothèque vaticane - La Transfiguration de Raphaël



Si la France avait restitué les tableaux pris en 1797 comme paiement des indemnités de guerre, nul doute que le musée serait aujourd'hui l'un des plus riches du monde. Il n'en compte pas moins de 460 tableaux parmi les plus célèbres de l'histoire de l'art. Giotto, Michelozzo, Melozzo da Forlì, Pérugin, Poussin, Caravage, Titien ou Léonard sont en bonne place dans ce

petit espace. Mais l'artiste central est sans conteste Raphaël.

On y voit trois tableaux de Raphaël : *La Madone de Foligno*, *Le Couronnement de la Vierge* et *La Transfiguration*, qui lui fut commandée par Jules de Médicis. Les critiques ont longtemps supposé que Raphaël était mort avant d'avoir pu achever ce retable, mais on sait depuis

la dernière restauration que l'œuvre entière est de sa main (1520). Au premier plan, la scène terrestre de la guérison de l'enfant possédé se détache sur un fond sombre éclairé par une lumière rasante tandis qu'au-dessus, les personnages baignent dans une clarté rayonnante qui émane de la figure du Christ.

## En marche vers la Sixtine, les galeries des cartes géographiques

Son décor, réalisé au XVI<sup>e</sup> s. par Ignazio Danti, se compose de 40 cartes distribuées de part et d'autre d'une ligne imaginaire - la chaîne de l'Apennin - qui « divise » le corridor en deux secteurs. À droite (côté cour) les régions situées à l'Est de la chaîne montagneuse (donc bordées par l'Adriatique); à gauche (côté jardin), les régions situées à l'Ouest et baignées par les mers Ligure et Tyrrhénienne. La plupart des cartes sont orientées comme si on les regardait de Rome. Certaines - la Corse, par

exemple - ont le Nord tourné vers le bas. L'ensemble est égayé de cartouches, de roses des vents et de figures allégoriques. Le nom de Danti figure dans un cartouche placé à côté de la carte de la péninsule Salentine. Quant aux peintures de la voûte, exécutées sous la direction de Cesare Nebbia et Girolamo Muziano, elles évoquent des événements de l'histoire de l'Église ou de la vie des saints, qui se sont produits dans les régions cartographiées juste au-dessous.



## Les Stanze de Raphaël



En 1507, le pape Jules II ne supportant plus de loger dans les appartements Borgias, dont le décor lui rappelait trop son ennemi et prédécesseur Alexandre VI, décide de les quitter pour s'installer un étage plus haut, dans une suite de pièces que l'on nomme les *stanze* (chambres). Ce déménagement fut l'occasion d'un vaste chantier décoratif, dont Raphaël prit très vite la direc-

tion: il réalisa des fresques si novatrices pour l'époque et si somptueuses, surtout celles des chambres de la Signature et d'Héliodore, que l'on a tout de suite considéré comme des chefs-d'œuvre absolus de la peinture.

Il y a quatre salles au programme iconographique différent:

1. La salle de Constantin: c'est le plus grand des appartements pontificaux, commandé en 1519, il est achevé par l'atelier de Raphaël en 1524

sous la direction de Giulio Romano.

2. La Chambre d'Héliodore. Héliodore chassé du temple ; La Libération de saint Pierre par l'Ange . La rencontre entre Léon le Grand ; La messe de Bolsena (1263) sur la vérité de la transsubstantiation.
3. La Chambre de la Signature.
4. La Chambre de l'Incendie du Bourg: Le décor a été conçu par Raphaël, mais réalisé essentiellement par Giulio Romano, il illustre les actions politiques de Léon X à travers des références à l'histoire des États pontificaux sous le règne d'un Léon (Léon III ou Léon IV sous les traits de Léon X)

## La Chambre de la Signature apostolique

Jules II voulait faire de cette salle une bibliothèque et un cabinet d'étude. C'est pourquoi les figures allégoriques de la voûte renvoient ici à quatre domaines de la connaissance : la Poésie, la Philosophie, la Justice et la Théologie. Ces quatre thèmes, Raphaël les a repris et admirablement développés sur les murs (1508-1511), dans des scènes peuplées d'hommes illustres, comme pour bien rappeler que le pape savait s'entourer de brillants esprits.

*L'École d'Athènes.* C'est la fresque la plus célèbre des chambres et l'une des œuvres les plus exemplaires de la Renaissance. Les deux figures dominantes sont Platon, en manteau rouge, et Aristote, en manteau bleu, qui tiennent en main leur ouvrage de référence : le *Timée* pour le premier, l'*Éthique* pour le second. Platon, dont le visage rappelle celui de Léonard de Vinci, pointe son doigt vers le ciel (l'univers des pensées supérieures) tandis qu'Aristote baisse la main : à ses yeux, la réalité est liée à notre expérience terrestre. À gauche, Socrate énumère des arguments sur ses doigts et Pythagore commente sa théorie de l'harmonie.



Raphaël, *L'École d'Athènes*, 1511, Rome, Palais Apostolique

L'homme à demi-allongé sur les marches à côté de sa coupe est le cynique Diogène. À droite figurent le géographe Ptolémée, reconnaissable à son globe terrestre, et l'astronome Zoroastre, avec sa sphère étoilée. Penché sur une ardoise, Euclide (qui ressemble à Bramante) explique à ses élèves un problème de géométrie. Derrière lui, un personnage au bonnet noir regarde vers le spectateur : c'est... Raphaël.

La Dispute du saint sacrement. Cette fresque qui exalte le sacrement de l'Eucha-

ristie - toutes les lignes de la composition convergent vers l'hostie - est presque le pendant religieux de *L'École d'Athènes*. Ici, le ciel n'est pas masqué mais largement ouvert à la révélation divine et l'on trouve, à la place des philosophes, des théologiens qui incarnent les quatre variantes de l'activité spirituelle : la méditation, la lecture, la contemplation, l'enseignement. À droite, derrière le pape Sixte IV, on croit déceler la présence du poète Dante, couronné de lauriers ; à l'extrémité gauche, celle du moine-peintre Fra Angelico.

Une galerie de portraits d'hommes célèbres : sur les fresques de Raphaël, c'est toute la société romaine qui se donne à voir. Outre le pape Jules II, représenté régulièrement, on peut voir Léonard de Vinci (Platon), Bramante (Euclide), Michel-Ange (Héraclite), le bibliothécaire du Vatican et ami de Raphaël Tommaso Inghirami (Cicéron), et rampant au pied de l'autel du Saint-Sacrement le moine Fra Angelico, Dante, Savonarole, mais aussi les poètes Pietro Bembo, l'Arioste, Pétrarque, Homère à côté du Dante...



Raphaël, *La dispute du Saint-Sacrement*, 1511, Rome, Palais Apostolique



# La Chapelle Sixtine



La chapelle doit son nom au pape Sixte IV della Rovere, qui la fit remanier entre 1477 et 1480. Son plan est des plus simple - un rectangle de 40 m de long sur 13 m de large, coupé par une tran-

senne de marbre qui vient séparer le chœur réservé aux officiants de celui des fidèles - mais son histoire est longue et mouvementée : quatre papes au moins et deux ou trois générations d'artistes italiens ont contribué à ce chantier titanesque.

Pour les décorer, Sixte IV fit

appel aux meilleurs représentants des écoles ombrienne et toscane le Pérugin, Botticelli et Ghirlandaio, assistés à leurs ateliers respectifs. Ces artistes peignirent dans la partie inférieure des murs, de fausses tentures ; dans la partie supérieure, des portraits de souverains pontifes, les « successeurs » de Christ ; et dans la partie médiane, une suite de scènes inspirées de la vie de Moïse et du Christ selon un programme iconographique complexe : un parallélisme des scènes - celles de la vie du Christ (mur droit) répondent à celles de la vie de Moïse, « précurseur » (mur gauche) - invite bien sûr le fidèle à établir des correspondances entre chaque épisode mais il vise aussi à souligner la supériorité du Nouveau

Testament sur l'Ancien : en gros, ce est promis à gauche est tenu à droite.

Les fresques les plus remarquables sont : *Le Christ remettant les clés à saint Pierre* du Pérugin et les épisodes de la Vie de Moïse\*\*, de la main de Botticelli. Sur la voûte, à 20 m de hauteur, Pier Matteo d'Amelia conçut un simple ciel bleu étoilé. C'est ainsi que se présentait la chapelle lorsque Sixte IV la consacra à la Vierge, le 15 août 1483. Les trois papes qui lui succédèrent n'y apportèrent aucune modification.



## La voûte de la Sixtine un des chefs d'œuvre de Michel-Ange

En 1508, le pape Jules II della Rovere, jugeant le ciel bleu trop conventionnel, enjoignit Michel-Ange de le remplacer par un décor plus... grandiose. L'artiste, qui se considérait avant tout comme un sculpteur, hésita dans un premier temps puis finit par accepter la tâche. Il conçut un important dispositif en trompe-l'œil pour diviser la surface de la voûte en neuf panneaux et illustrer le thème de la création du monde, grandiose célébra-

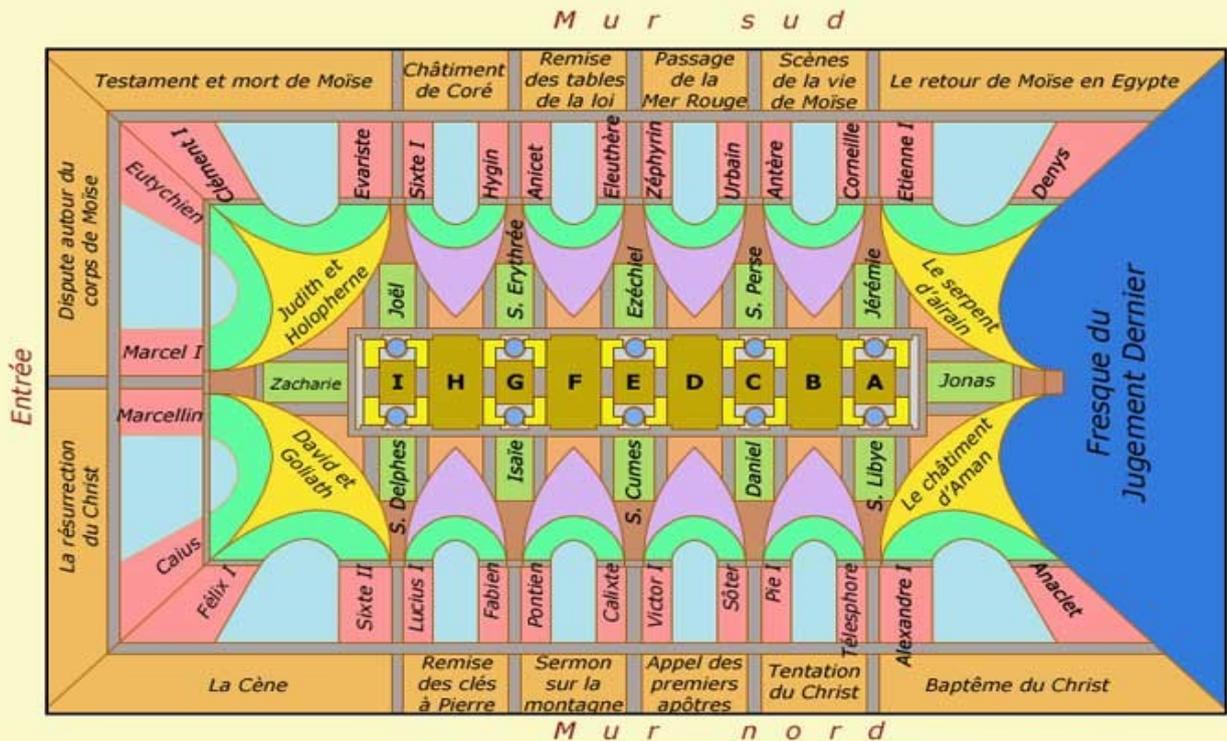
tion de l'œuvre de Dieu, qui place l'homme au centre de l'Univers.

Au final : une œuvre colossale, commencée en 1508 avec l'aide de quelques assistants originaires de Florence et achevée seul, quatre ans plus tard, au prix d'efforts surhumains. Michel-Ange travaillait en grand secret - il avait interdit l'accès de la chapelle aux curieux ainsi qu'au pape (qui se hissa malgré tout sur l'écha-

faudage pour voir la progression des travaux) - mais la restauration des fresques dans les années 1980 a révélé tout le soin avec lequel il élaborait ses pigments et peignait ses figures en une succession de couches fluides.



# La voûte de la Sixtine



- A. Dieu sépare la Lumière des ténèbres
- B. Dieu créé le soleil et la lune
- C. Dieu sépare les eaux de la terre
- D. La création d'Adam
- E. La création d'Eve
- F. Le péché originel
- G. Le sacrifice de Noé
- H. Le déluge
- I. L'ivresse de Noé

1. Aminadab
2. Salmon, Booz, Jobed
3. Roboam, Abias
4. Ozias, Joatham, Achaz
5. Zorobabel, Abiud, Eliakim
6. Akim, Eliud
7. Jacob, Joseph
8. Eléazar, Mathan
9. Azor, Sadoq
10. Josias, Jéchonias; Salathiel
11. Ezéchias, Manassé, Amon
12. Asa, Josaphat, Joram
13. Jessé, David, Salomon
14. Naasson

- Scènes centrales
- Médaillons
- Prophètes et sibylles
- Vouïtains
- Pendentifs
- Lunettes
- Cadre architectural
- Galerie des papes
- Cycle de Moïse et du Christ
- Fenêtres

## CHAPELLE SIXTINE ICONOGRAPHIE



Michel-Ange, *La Sibille de Delphes*, 1508-1512, voûte de la chapelle Sixtine, Rome, Palais Apostolique



Michel-Ange, *La Création d'Adam*, 1508-1512, voûte de la chapelle Sixtine, Rome, Palais Apostolique

## Le Jugement dernier

En 1533, 20 ans après la décoration de la voûte, Clément VII de Médicis chargea Michel-Ange de peindre à fresque un Jugement dernier sur le mur situé derrière l'autel (un emplacement inhabituel puisque traditionnellement, pour raisons liturgiques, c'est le mur d'entrée qui était dévolu à ce thème). Une fois de plus, Michel-Ange hésita, refusa puis finit, l'année suivante, par accepter la charge. Lorsqu'il s'attela enfin (en 1535) à ce projet colossal, qui entraîna la destruction du décor précédent réalisé par le Pérugin, il avait 58 ans. Il travailla complètement seul et livra, cinq ans plus tard, une fresque de 170 m<sup>2</sup> composée de 392 figures : un tourbillon apocalyptique de corps et de couleurs qui fait de ce Jugement dernier l'un des plus grands chefs-d'oeuvre de l'art italien.

Le Jugement dernier a pour sources d'inspiration la vision d'Ézéchiel mais aussi l'Enfer de Dante (surtout dans la représentation de l'Enfer). Michel-Ange reprend, en le transformant en une composition originale d'une grande audace, le schéma consacré : la nette distinction entre l'ordre céleste et l'ordre terrestre, distribués en registres superposés, et la division symétrique des élus (partie inférieure gauche), vers lesquels montent les ressuscités, et des damnés (partie infé-

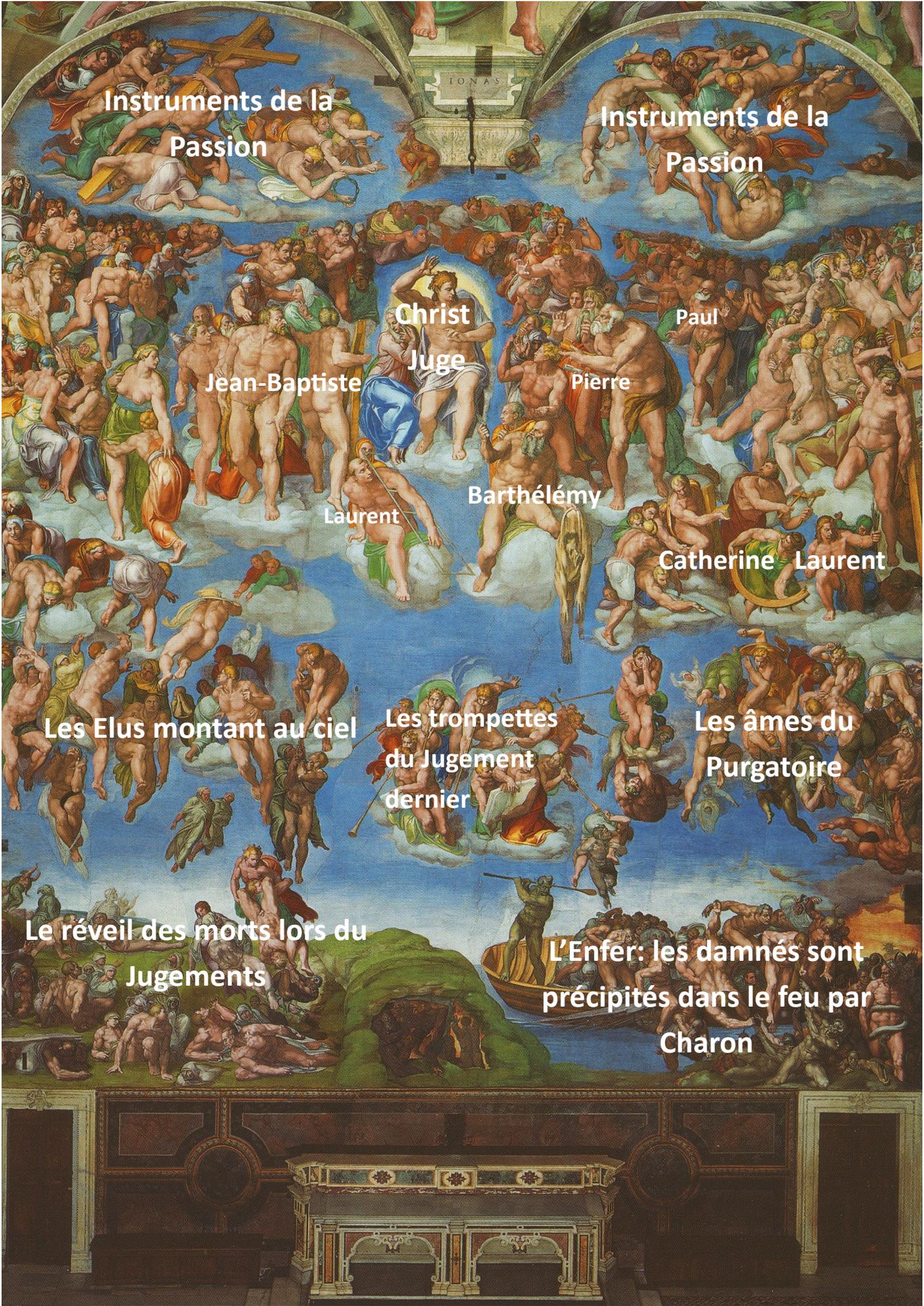
rieure droite), qui descendent vers l'Enfer. Chacun des saints porte les instruments de son martyre : on reconnaît saint Laurent à son gril, saint Blaise au râteau qui le déchiqueta, sainte Catherine à la roue, saint Sébastien à ses flèches...

Des réactions contrastées. Le 31 octobre 1541, le pape Paul III célébra les vêpres devant cette extraordinaire peinture qui, à peine dévoilée, suscita des sentiments très divers : admiration inconditionnelle, malaise, effroi, violentes réactions contre la figure du Christ, « sans barbe et trop jeune ». Certains, dans l'entourage du pontife, se dirent horrifiés par la « scandaleuse nudité » des figures : aux yeux du maître de cérémonie, Biagio da Cesena, l'ouvrage n'était pas digne de la chapelle du pape mais d'un bain public ou d'une auberge. Michel-Ange fut si fâché de cette réflexion malveillante qu'il représenta Biagio, à l'extrême droite, avec des oreilles d'âne ! Après la mort de l'artiste, Paul IV chargea un autre peintre - Daniele da Volterra, surnommé à cette occasion Braghettonne (« le culottier ») - « d'habiller » 20 figures et de refaire les visages de saint Blaise et de sainte Catherine. Au XVIII<sup>e</sup> s., Clément XII, à son tour, fit dissimuler par des repeints ce qui offensait sa pudeur !



En revoyant l'esquisse complète de l'ensemble de votre *Jour du Jugement*, j'ai fini d'apprécier la fameuse grâce de Raphaël et la séduisante beauté, dans ses œuvres, de l'invention. Mais pour l'heure, en tant que chrétien baptisé, j'ai honte de la licence ô combien illicite pour l'esprit que vous avez prise dans l'expression des concepts où se condense l'essence des aspirations et des significations de notre très véridique foi. Ainsi ce Michel-Ange à la renommée stupéfiante, ce Michel-Ange remarquable par sa sagesse, ce Michel-Ange admirable n'a pas voulu montrer au monde moins d'irréligieuse impiété que de perfection dans sa peinture ?

Lettre de l'Arétin à Michel-Ange, de septembre 1537



Instruments de la  
Passion

Instruments de la  
Passion

Christ

Juge

Paul

Jean-Baptiste

Pierre

Barthélémy

Laurent

Catherine Laurent

Les Elus montant au ciel

Les trompettes  
du Jugement  
dernier

Les âmes du  
Purgatoire

Le réveil des morts lors du  
Jugements

L'Enfer: les damnés sont  
précipités dans le feu par  
Charon

# La Cité de l'État du Vatican

« L'État de la Cité du Vatican » : tel est le nom officiel de ce minuscule domaine enclavé dans le territoire italien, qui s'étend de l'autre côté du Tibre. Un « pays » dont la richesse est sans commune mesure avec la superficie et qui concentre à lui seul une fabuleuse puissance. C'est en effet le siège

du pouvoir temporel du pape. Reliquat des États pontificaux supprimés en 1870 lors de la constitution de l'unité italienne. Le Vatican a à peine 80 ans, puisqu'il a été créé en 1929 au terme d'un accord signé entre le royaume d'Italie et le Saint-Siège (avant cette date historique, il faisait,

partie – tout comme le château Saint-Ange qui en assurait la garde – du quartier du Borgo), mais il a derrière lui 2000 ans d'histoire. Le Vatican ne compte que quelques centaines d'habitants, mais il revendique un milliard de fidèles.



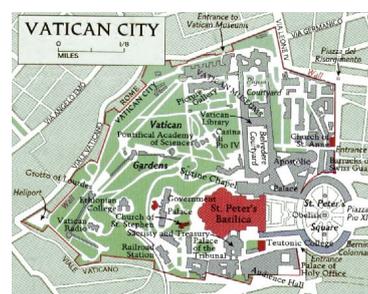
## Le Vatican un véritable État, mais tout petit

Avec une superficie de 0,44 km<sup>2</sup>, le *Stato della Città del Vaticano*, en abrégé SCV, est le plus petit État souverain du monde : confiné depuis les accords du Latran (11 février 1929) derrière un haut mur d'enceinte et la colonnade de Bernin, son territoire inclut la basilique Saint-Pierre, le palais pontifical, et les musées du Vatican et de beaux jardins. Administré par un gouverneur, il est doté d'une police, d'une armée, d'une justice : c'est donc un véritable État, où l'on bat monnaie, où l'on émet des timbres, où l'on imprime un journal quotidien et où l'on ne paie ni taxes ni impôts.

Le Saint-Siège est également propriétaire de nombreux édifices - un millier environ – situés à l'extérieur de la Cité du Vatican : les trois autres basiliques patriarcales Sainte-Marie-Majeure, Saint Paul-hors-les-Murs et Saint-Laurent-hors-les-Murs, la basilique Saint-Jean-de-Latran, le palais de la Chancellerie, qui abrite, entre autres, les services de la Rote (chargée de se prononcer sur les causes de nullité de mariage), sans oublier le complexe de Castel Gandolfo - la résidence d'été du pape - et la station d'émission de Radio Vatican qui a été installée en 1955 à Santa Maria di Galeria (à 18 km au

N.-O. de Rome). Ce patrimoine immobilier ne fait pas partie stricto sensu du SCV mais il bénéficie d'un statut particulier : l'extraterritorialité.

Depuis les accords du Latran, le Vatican dut se moderniser pour devenir un État fonctionnel. Il fit démolir les maisons entreprit la construction de plusieurs palais pour abriter différents dicastères (« ministères ») ainsi que la secrétairerie d'État. Il se dota aussi d'une voie ferrée, un tronçon long de 863m qui raccorde la mini-gare vaticane au réseau ferroviaire italien (*Stazione di San Pietro*).



## Un citoyenneté convoitée

Le Saint-Siège emploie près de 3 000 personnes : comme il entretient des relations avec 177 pays, 500 salariés environ exercent leurs talents de diplomates dans les nonciatures à l'étranger. Les 2 500 autres travaillent à Rome. Ce sont de hauts dignitaires de la Curie, des cardinaux, des religieuses

mais aussi des laïcs. À côté des hallebardiers de la Garde suisse, des secrétaires (*scrittori*), des rédacteurs (*minutanti*) et des cuisiniers, on trouve un bataillon de techniciens nombre d'entre eux collaborent à Radio Vatican, qui diffuse en 33 langues le message pontifical. Beaucoup de ces fonc-

tionnaires résident à l'intérieur de la Cité. En 2005, seules 557 personnes étaient en possession du passeport local. La *cittadinanza vaticana* - la citoyenneté vaticane - n'est accordée titre temporaire : elle est liée à l'exercice d'une fonction et se perd dès que la fonction prend fin.

IL Y A 4

LANGUES

OFFICIELLES AU

VATICAN:

L'ITALIEN (SCV),

LE LATIN (EGLISE),

LE SUISSE-

ALLEMAND

(GARDE SUISSE),

ET LE FRANÇAIS

(DIPLOMATIE)

## Un gouvernement unique au monde



LE BUDJET DU VATICAN EST ASSEZ PEU CLAIR, MAIS ON ESTIME SES RECETTES À PLUS DE 250 MILLIONS D'EUROS.

Comme le Vatican ne publie guère de statistiques sur ses activités financières on connaît mal l'état de son économie. Il semble qu'il tire une bonne part de ses revenus du tourisme (1,5 million de visiteurs par an), de l'émission timbres et des monnaies (depuis 2002, l'État peut frapper des pièces en euro avec une face spécifique à la Cité), de placements immobiliers et du denier de saint Pierre, col-

lecté dans les différents diocèses de l'Église catholique.

On en sait plus, en revanche, sur l'appareil de ce gouvernement unique au monde, dont la Constitution a été rédigée par Pie XI au moment des accords du Latran en 1929).

Il a pour chef le pape - depuis 2013, le cardinal Bergoglio sous le nom de François - qui a les prérogatives d'un monarque absolu (il

dispose des pouvoirs exécutif, législatif et judiciaire) et qui est aidé par un secrétaire d'État, en l'occurrence le cardinal Pietro Parolin.

### La garde suisse, un vraie armée !

La garde suisse est la plus petite et la plus ancienne armée du monde encore en activité. Le premier contingent est arrivé à Rome en 1505 à l'appel du pape Jules II, qui tenait à s'entourer des mercenaires les plus qualifiés et les plus réputés du moment.

Elle a pour mission de contrôler les entrées au palais apostolique et aux bureaux de la secrétairerie d'État. Elle veille aussi nuit et jour sur la personne du pape et l'accompagne dans ses dé-

placements en dehors de Rome.

Les gardes sont au nombre de 101 sont tous de nationalité suisse, de confession catholique et souvent recrutés au sein des mêmes familles (les Pfyffer von Altshoffen par exemple) depuis des générations dans les cantons de Fribourg, Lucerne, Saint-Gall et du Valais. Pour postuler, il faut être célibataire, avoir entre 19 et 30 ans, une réputation irréprochable, mesurer au moins 1,74m et parler de

préférence le suisse alémanique.

Les nouvelles recrues prêtent serment de fidélité dans la cour San Damaso le 6 mai (en souvenir du sac de Rome le 6 mai 1527, où 141 gardes suisses se sont sacrifiés pour protéger le pape.)

Les hallebardiers sont tenus d'assister tous les jours à la messe et de dormir au Vatican, dans la caserne située en face de l'église Sant'Anna. Leur devise est *Fortiter et fideliter*.



## La place Saint-Pierre



La quadruple colonnade, dite colonnade de Bernin, est composée de 284 colonnes et 88 piliers de 20m de hauteur. D'inspiration grecque, elle exercera plus tard une profonde influence sur l'architecture européenne, de Greenwich à Saint-Pétersbourg. Le Bernin la comparait aux « bras maternels de l'Église : elle étreint les catholiques pour que leur conviction soit encore plus forte, les hérétiques pour qu'ils viennent rejoindre l'Église, et les agnostiques pour qu'ils soient illuminés par la vraie foi ». Un disque inséré dans le pavement de la place

marque le centre du cercle décrit par chaque hémicycle. De cet endroit précis, on ne distingue plus... qu'une seule et unique rangée de colonnes !

Provenant d'Alexandrie, en Égypte, l'obélisque fut transporté à Rome en l'an 37 par Caligula afin d'orne le cirque où Néron, quelques années plus tard, fera supplicier les premiers chrétiens. En 1586, Sixte Quint confia à l'architecte Domenico Fontana la lourde mission de déplacer le monolithe pour l'installer face à la basilique. Ce délicat transfert, qui nécessita 40 treuils, 140 che-

voux et 800 ouvriers, fut l'événement de l'année ! La manœuvre débuta le 30 avril - devant un parterre de prélats et dans un silence de plomb - et prit fin en septembre. On raconte que Fontana avait pris soin de faire seller son cheval pour échapper aux foudres du pape, si jamais le monolithe venait à s'écrouler. Des deux fontaines\* qui encadrent l'obélisque, celle de droite est de Carlo Maderno (1614), celle de gauche a été ajoutée par Bernin en 1675. Tout autour de l'obélisque, un décor de marbre indique la rose des vents et le zodiaque.



## La Basilique Saint-Pierre

Les milliers de pèlerins qui se pressent en foule au Vatican le savent bien : Saint-Pierre, premier temple du monde chrétien, est le bastion du catholicisme et l'église du pape. Mais c'est aussi un formidable complexe architectural, édifié à une époque - le XVI<sup>e</sup> s. — où il était urgent, devant la montée de la Réforme protestante, de réaffirmer la

primauté du souverain pontife, d'exalter l'unité de l'Église universelle et d'impressionner les fidèles en leur offrant le sanctuaire le plus gigantesque qu'ils aient jamais connu. Le résultat est à la mesure de l'enjeu : 194 m de long, 136 m de hauteur, 22 067 m<sup>2</sup> de surface (quatre fois celle de Notre-Dame de Paris !) et une scénographie époustouflante

due, pour l'essentiel, à Bernin. Le décor intérieur compose, avec les monuments funéraires et les statues de fondateurs des Ordres religieux, un théâtre fastueux où souffle l'esprit à la fois lyrique et triomphant du baroque.

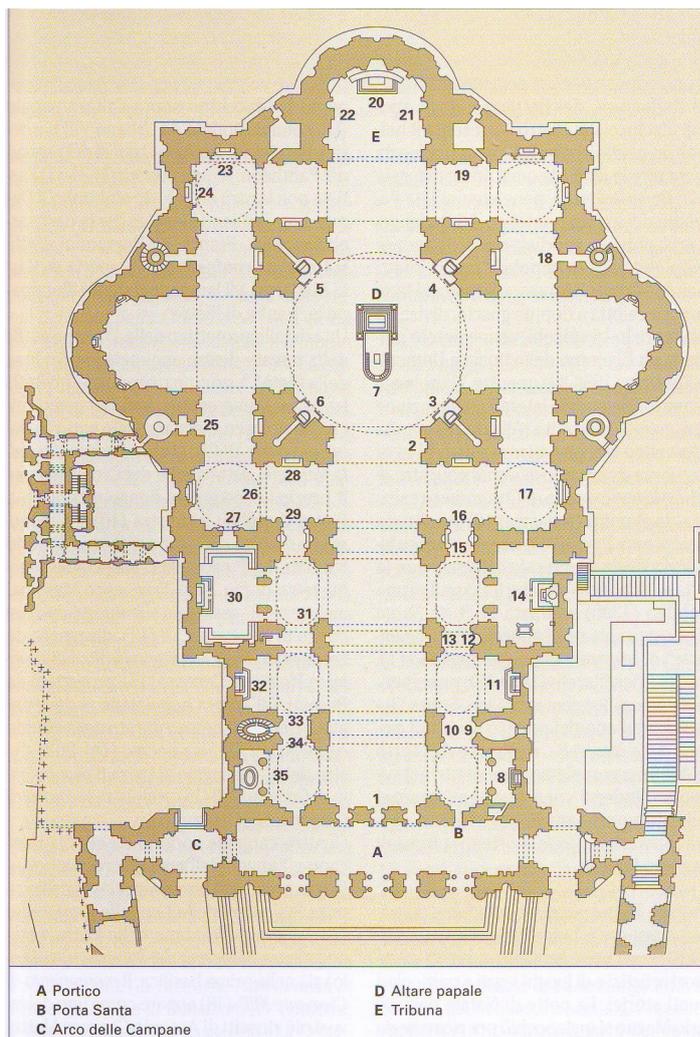
## La basilique Saint-Pierre dans l'Histoire

La fondation de la première basilique remonte au règne de Constantin (324- 337) : converti au christianisme dès 313, l'empereur décida de faire ériger sur le lieu de sépulture de l'apôtre Pierre une grande basilique à cinq nefs, dotée d'une abside et d'un transept (plan p. 340), qui sera plusieurs fois pillée par les Barbares. Douze siècles plus tard, cette basilique menaçant ruine, le pape Jules II décida de bâtir à la place un édifice bien plus imposant : le nouveau Saint-Pierre. La première pierre fut posée le 18 avril 1506, d'après les projets de l'architecte Bramante qui prévoyait un plan centré en croix grecque. En 1514, à la mort de Bramante - surnommé *Maestro Ruinante* parce qu'il avait démolì un peu trop vite les vieilles structures de la basilique constantinienne -, seuls les quatre piliers et les quatre arcs de soutien de la coupole étaient achevés.

Le chantier fut repris par Sangallo et Raphaël (qui prévoyait plutôt une église en croix latine) et enfin par Michel-Ange, qui avait 72 ans lorsque Paul III le nomma architecte en chef de tous

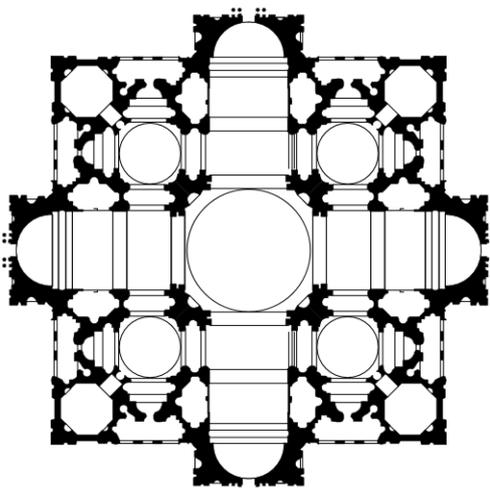
les travaux du Vatican. Michel-Ange revint à l'idée de Bramante, celle d'une basilique à plan centré. Il mourut en 1564 sans voir la grandiose coupole qu'il avait conçue mais il réussit à imprimer à la construction la marque de son génie. Les papes suivants hésitèrent de nouveau sur le plan à suivre. En 1607, le projet à plan centré fut définitivement abandonné au profit de la croix latine, mieux adaptée aux grandes cérémonies liturgiques et aux processions solennelles. C'est Carlo Maderno qui fut chargé de procéder à ce remaniement. Quelques années plus tard (1624), on offrit à un autre architecte, Bernin, l'occasion de prouver ses talents de décorateur intérieur.

La basilique fut consacrée en 1626, à l'occasion du 1300<sup>e</sup> anniversaire de sa première consécration, après 120 ans de travaux et 47 millions d'écus d'or - une somme astronomique, réunie grâce à la vente des indulgences, à l'obole des différents diocèses du monde chrétien et au soutien des banquiers Fugger.

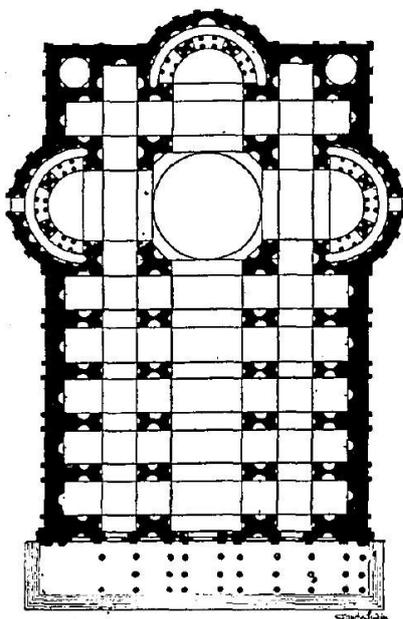


Plan actuel de Saint-Pierre d'après un tracé de Michel-Ange repris et aménagé par Carlo Maderno au XVII<sup>e</sup> siècle.

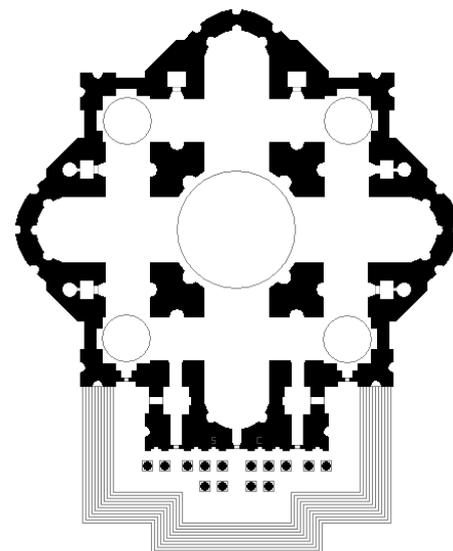
## Les plans successifs de Saint-Pierre



Plan de Bramante



Plan de Raphaël et de Sangallo



Plan de Michel-Ange

## La Façade de la Basilique



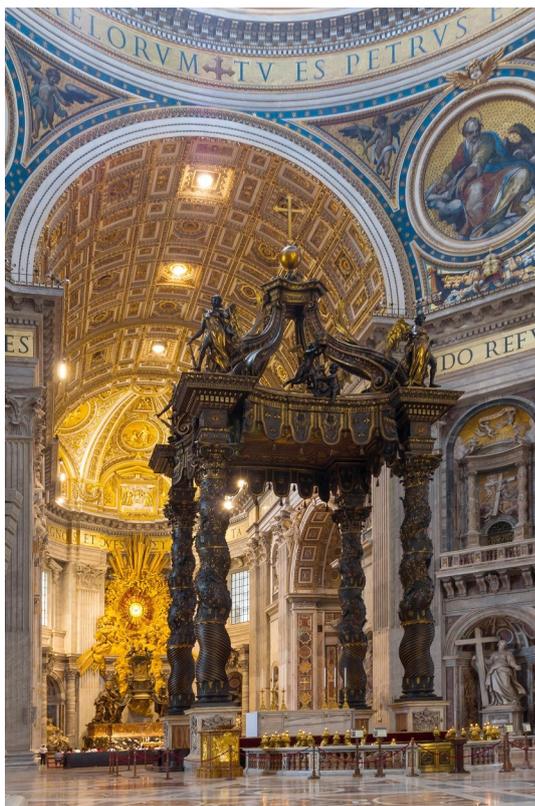
Conçue par Maderno (1608-1614), la façade de la basilique fait souvent l'objet de vives critiques : certains la jugent trop statique et regrettent qu'elle masque en partie le dôme et lui enlève de sa majesté, d'autres déplorent le rapport entre la longueur et la hauteur de l'ouvrage. La faute incombe au pape Paul V, qui prit la décision d'ajouter deux travées aux extrémités

(il voulait y ériger des campaniles). Sans ces ajouts, la façade de Maderno aurait peut-être paru plus équilibrée. Le balcon situé au-dessus de l'ouverture centrale est la *Loggia delle Benedizioni* : c'est de là qu'est proclamé le résultat de l'élection pontificale et que le nouveau pape donne sa première bénédiction *urbi et orbi* (à la ville et au monde

## L'intérieur: le triomphe du baroque

La nef centrale donne une idée des dimensions gigantesques de Saint-Pierre. À elle seule en effet, cette nef mesure... 58 m de longueur (hauteur de la voûte : 44 m) ! On imagine aisément les difficultés qu'a pu rencontrer son architecte, Carlo Maderno : le pape Paul V l'avait chargé, en 1605, de prolonger cette nef afin de transformer le plan primitif - une croix grecque - en croix latine, tout en respectant le plus fidèlement possible

l'héritage de Michel-Ange. Une lourde tâche dont Maderno réussit à s'acquitter avec brio, même si l'allongement de la nef a altéré la vue que l'on avait du dôme depuis la place Saint-Pierre. À l'autre bout de la nef, adossée au dernier pilier droit, se trouve la statue en bronze de saint Pierre, attribuée à Arnolfo di Cambio (XIII<sup>e</sup> s). Des générations de fidèles lui ont témoigné une telle vénération que le pied droit en est tout usé.



## La baldachin du Bernin

Après l'intervention de Maderno, le maître-autel se trouvait un peu perdu dans l'immensité de la nef centrale. Bernin, chargé par le pape Urbain VIII Barberini de résoudre ce problème « optique », eut l'idée d'édifier (1624-1633) un baldachin dont les dimensions colossales ramèneraient l'attention du fidèle sur le point le plus sacré de la basilique : l'autel de la croisée, où seul le Saint-Père peut officier, est placé au-dessus de la sépulture présumée de saint Pierre. De fait, cette emphatique et triomphante « pièce montée » de 28 m de hauteur, qui s'inspire des décors éphémères et des grandes processions de

l'époque baroque, constitue le pôle d'attraction de la croisée. Elle est portée par quatre colonnes de bronze, vrillées de pampres dorés, dont la forme torse reprend celle des colonnes de l'Antiquité tardive. Le bronze qui a servi à sa réalisation provient du Panthéon. Au pied de l'autel s'ouvre la chapelle souterraine de la Confession, renfermant la dépouille du saint et habillée d'une superbe marqueterie de marbres polychromes, à l'initiative du pape Paul V qui avait, comme les autres Borghèse, un goût prononcé pour les pierres précieuses.

## La coupole, prouesse architecturale de Michel-Ange

La coupole s'élève à une hauteur totale de 136,57 mètres, depuis le sol de la basilique jusqu'au sommet de la croix qui la surmonte. C'est le plus haut dôme du monde. Son diamètre intérieur est de 41,47 m, donc légèrement inférieur à celui du Panthéon de Rome ou de la cathédrale Santa Maria del Fiore de Florence.

Après la mort de Sangallo en 1546, Michel-Ange reprend la conception du dôme, en tenant compte de tout ce qui avait été fait auparavant. Son dôme, comme celui de

Florence, est constitué de deux coques, l'extérieure en pierre comportant 16 côtes, deux fois plus qu'à Florence, mais moins que dans le projet de Sangallo. Comme dans les plans de Bramante et Sangallo, le dôme est élevé sur un tambour supporté par des piliers. Le péristyle de Bramante et l'arcade de Sangallo sont ramenés à 16 paires de colonnes corinthiennes, chacune de 15 mètres de haut. Visuellement, elles semblent supporter chacune des côtes du dôme, mais structurellement elles sont probablement

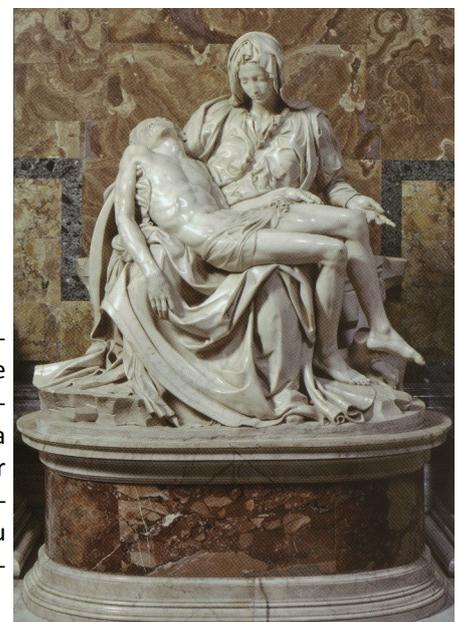
tout à fait surabondantes. La raison en est que le dôme est de forme ovoïde, montant abruptement, à l'imitation de la coupole florentine, et exerçant donc moins de poussée vers le sol que ne le fait un dôme hémisphérique, comme celui du Panthéon, qui doit être soutenu par un solide mur de soutènement. Michel-Ange a laissé des plans, dont une des premières esquisses du dôme et quelques dessins de détail.



## La croisée du transept et les piliers de soutien de la coupole

Ces quatre énormes piliers qui soutiennent le tambour de la coupole mesurent 71 m de circonférence pour 45 m de hauteur ! On dit que dans chacun d'entre eux on pourrait contenir la petite église Saint-Charles-aux-Quatre-Fontaines (au Quirinal). Ils furent édifiés par Bramante et renforcés par Michel-Ange. Lorsque Bernin entreprit de restructurer la croisée de la basilique, il habilla les piliers de marbre (1629) et y creusa de grandes niches pour y loger quatre statues colossales de saints, sculptées dans le marbre de Carrare entre 1638 et 1640 : Sainte Hélène, réalisée par Andrea Bolgi, Sainte Véronique par Francesco Mochi, Saint André

par François Duquesnoy et Saint Longin, le soldat qui perça de sa lance le côté du Christ, par Bernin lui-même. Ces quatre figures de saints, traitées d'une manière assez théâtrale, se rapportent aux quatre grandes reliques que possède la basilique : le voile de la sainte Face, le fragment de la vraie Croix, le chef de saint André et la pointe de la sainte Lance. Les reliques sont conservées à l'intérieur des petites « chapelles » que Bernin aménagea juste au-dessus des statues. Les colonnettes torsées qui les encadrent proviennent du ciborium de la toute première basilique, celle de Constantin (IV<sup>e</sup> s.).



## La Pietà de Michel-Ange

La chapelle de la Pietà renferme - derrière une vitre blindée depuis qu'elle a été victime d'un acte de vandalisme en 1972 -, l'œuvre la plus célèbre de la basilique : l'admirable Pietà en marbre réalisée par Michel-Ange en 1499, alors qu'il avait seule-

ment 23 ans, pour le tombeau du cardinal français Jean de Bilhères, abbé de Saint-Denis. L'expression profondément sereine de la Vierge et la splendeur des drapés en font une œuvre d'une grande sensualité et en même temps d'une

grande richesse symbolique, car la statue dépasse la simple représentation de la Vierge de douleur pour devenir en elle-même une vision du sacrifice eucharistique.

## L'abside et la chaire de Saint-Pierre



Au fond, la monumentale chaire de Saint-Pierre a été conçue par Bernin (1657-1666) à la demande d'Alexandre VII. Le pape voulait un majestueux reliquaire pour abriter les restes d'un siège épiscopal dont la tradition a fait le trône de l'apôtre Pierre mais qui ne semble pas antérieur à l'époque carolingienne. Le résultat, spectaculaire, illustre à merveille le génie de Bernin mais aussi l'esprit du baroque, qui pousse jusqu'au paroxysme l'exaltation de la foi à travers les reliques ou les grandes figures de l'Église. Les quatre figures colossales qui soutiennent le siège en bois plaqué d'ivoire sont les docteurs de l'Église : saint Augustin, saint Ambroise, saint Athanase et saint Jean Chrysostome. Au-dessus du trône, deux putti portent la tiare et les clés de saint Pierre. Le tout est surmonté d'une immense gloire en stuc doré d'où surgissent, à travers nuées et rayons de lumière, une multitude d'angelots.

## La via della Conciliazione

Elle est de création relativement récente puisque son percement fut décidée par Benito Mussolini qui donna le premier coup de pioche des travaux le 28 octobre 1936, afin de commémorer la signature des accords du Latran survenue le 11 février 1929 (désignés en italien par le terme de Conciliazione c'est-à-dire la « Réconciliation »), et qui consacra donc la réconciliation entre l'État italien et le Saint-Siège en autorisant la formation de l'État de la Cité du Vatican.

La conception de cette artère fut confiée aux architectes Marcello Piacentini et Attilio Spaccarelli, mais ne fut finalement inaugurée qu'après la guerre en 1950, à l'occasion de l'année sainte



# Jeudi 29 janvier 2015



PLACE D'ESPAGNE - FONTAINE DE TRÉVI - CHAMP DE MARS - CAMPO DEI FIORI

## La place d'Espagne et la scalinata della Trinità dei Monti

En 1494 grâce au roi Charles VIII de France, saint François de Paule achète un vignoble en haut de l'actuel escalier monumental du XVIII<sup>e</sup> s. qui domine la « Place de la Trinité » pour y construire un monastère pour les Frères Minimes. Entre 1502 et 1519 le roi Louis XII de France fait construire une première partie de l'église de la Trinité-des-Monts en architecture gothique à côté du monastère. Elle est complétée au XVI<sup>e</sup> s. par un nouveau bâtiment réalisé par les architectes Giacomo della Porta et Carlo Maderno. Cette église/monastère ainsi que l'église Saint-Louis-des-Français de Rome voisine et la Villa Médicis toute proche, sont depuis administrés par la France (quartier français).

Initiée en 1494, sous Charles VIII, le projet du monastère prit corps avec son successeur Louis XII. Malgré la lenteur des travaux qui vont durer près d'un siècle, la générosité des souverains français ne se démentit jamais. Dotée en 1588 de son escalier à double volée dessiné Domenico Fontana, l'église fut très lourdement endomma-

En 1620 l'Espagne prend possession de cette place rebaptisée place d'Espagne pour y établir son ambassade auprès du Saint-Siège dans un immeuble renaisance modifié pour l'occasion entre autres par l'architecte Francesco Borromini. La place est bordée par le palais *di Propaganda Fide* construit au sud de la place par les architectes Gian Lorenzo Bernini et Francesco Borromini. Il abrite depuis 1622 le siège de la congrégation pour l'évangélisation des peuples de la curie romaine. Au début du XVIII<sup>e</sup> siècle s'y développent de nombreux hôtels et auberges : le quartier est entièrement dévolu à l'hébergement des étrangers. Et, selon les registres paroissiaux recensant les états

gée pendant la conquête de la ville par les français en 1798. Entièrement restaurée durant le règne de Louis XVIII, elle est rendue au culte en 1816.

Le couvent voisin abrite de magnifiques fresques en trompe l'œil et en particulier deux sublimes anamorphoses dessinées par les frères minimes au XVII<sup>e</sup> siècle.

d'âmes de tous les habitants de la Ville sainte, le secteur de la piazza di Spagna peut être considéré comme l'un des plus cosmopolites d'Europe.

Entre 1723 et 1726 le cardinal français Pierre Guérin de Tencin fait construire par la France « la Scalinata » par l'architecte Francesco De Sanctis, escalier monumental en marbre de style baroque tardif de 138 marches sur trois niveaux qui fut inauguré par le pape Benoît XIII à l'occasion du jubilé (année sainte) de 1725. En 1789 l'obélisque de la Trinité-des-Monts des jardins de Salluste est placé devant l'église en haut de l'escalier sur décision du pape Pie VI.



## La fontaine de Trévi : un des symboles de la dolce vita



Anita Ekberg dans le fameux film de Federico Fellini, *La Dolce vita* de 1960.

Construite à la demande du Pape Benoit XIV, elle est l'œuvre de Nicolò Salvi qui l'achève en 1762. La fontaine est venue remplacer la bouche de l'aqueduc romain qui amène toujours l'eau d'une source, l'*Acqua Virgine*. Une jeune fille nommée Trevi, aurait révélé l'emplacement de la source à des soldats romains pour sauver sa virginité, histoire racontée sur les bas reliefs de la fontaine. Cette fon-

taine monumentale, adossée à un palais, reprend la forme d'un temple ou d'un arc de triomphe.

La fontaine est une allégorie de l'Océan avec, au centre, Neptune, se tenant sur un char en forme de coquille, tiré par deux chevaux marins, représentant l'eau violente (gauche) et l'eau sauvage (droite). Ils sont guidés par deux tritons.



### Quel raseur !

Pendant les travaux, Nicolò Salvi se rendait régulièrement chez un petit barbier situé sur la droite du chantier. Ce dernier rasait Salvi au sens propre comme au figuré, le bassinant sur la construction de la fontaine, qui, soi-disant, lui gâchait le paysage et distrairait ses clients.

Excédé, Salvi décida de remédier à son problème. C'est ainsi qu'il fit sculpter le gros vase qui l'on peut encore voir aujourd'hui. La vasque masque totale-



### L'Église et la place San Ignazio

L'église Saint-Ignace-de-Loyola est construite entre 1626 et 1650, d'après les plans d'Orazio Grassi, en hommage au saint fondateur de la Compagnie de Jésus, Ignace de Loyola, qui avait été canonisé quelques années auparavant (1622). Elle fut église du Collège romain - le précurseur de l'Université pontificale grégorienne - dont architecturalement elle fait partie. La voûte de la nef est peinte en trompe-l'œil. Elle est l'œuvre de Pozzo et décrit l'apostolat de saint Ignace. Pour obtenir l'effet visuel maximal, il convient de se

placer sur le cercle de marbre le plus à l'Est (il y en a plusieurs), au centre de la nef. De tout autre point de l'église, la perspective est déformée. Vu de l'autel, elle est telle qu'on se demande comment elle peut sembler exacte depuis l'entrée. C'est le propre de l'anamorphose de proposer une image qui n'apparaît sans déformations que selon un point de vue précis et déterminé.

## Le Panthéon d'Agrippa / église Sainte-Marie-des-Martyrs

Considéré comme l'exemple le plus achevé de l'harmonie architecturale antique, le Panthéon fut édifié en 27 av. J.-C. par Agrippa, le gendre et fidèle ami d'Auguste. Dédié aux sept divinités planétaires de la dynastie des Julio-Claudiens, il était alors rectangulaire et orienté vers le sud. C'est à Hadrien, qui le reconstruisit entièrement entre 118 et 125, que l'on doit la forme circulaire de l'édifice actuel et son ouverture au nord.

Fermé au temps des premiers empereurs chrétiens, il subit les assauts barbares en 410 et fut finalement cédé en 608 au pape Boniface IV par l'empereur byzantin Phocas. Cette donation sauva le monument, qui fut immédiatement reconverti en temple chrétien sous le nom de *Santa Maria ad Martyres*. Pas moins de 28 charrettes chargées d'ossements de martyrs chré-

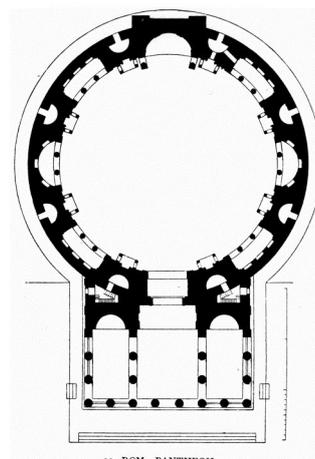
tiens auraient, dit-on, été déversées sous le pavement du sanctuaire.

En 662, lors du court séjour à Rome de l'empereur byzantin Constant II, sa coupole fut dépouillée de ses tuiles de bronze doré.

L'extérieur se présente comme un harmonieux assemblage de formes géométriques différentes. Le fronton était initialement décoré de sculptures, comme en attestent les trous de fixation encore visibles. La corniche en façade porte toujours ses inscriptions originales mentionnant la fondation du monument par Agrippa et sa restauration par Septime Sévère et Caracalla. Sous le porche, les énormes battants de bronze de la porte sont d'origine antique, bien que provenant d'un autre édifice. Au XVII<sup>e</sup> s., le Panthéon fut doté par Bernin de deux tourelles que

les Romains surnommèrent aussitôt « les oreilles d'âne » et qui furent supprimées en 1883.

Les admirables proportions et l'ampleur du vide central de la rotonde, dont le diamètre est égal à la hauteur (43,30 m), font de l'édifice un chef-d'œuvre de perfection et d'harmonie. Supportée par un mur cylindrique épais de 6 m, la coupole est le plus grand ouvrage de maçonnerie jamais réalisé (celle de Saint-Pierre ne mesure « que » 42 m de diamètre). Unique source de lumière, l'oculus central toujours ouvert mesure 9 m de diamètre. Transformées en chapelle, les six niches et l'abside qui rythment les parois de l'édifice abritaient autrefois les statues des divinités les plus vénérées par la dynastie des Julio-Claudiens.



## La piazza della Minerva

Retrouvé en 1665 dans les jardins du monastère dominicain construit sur les mines de l'antique temple d'Isis et Sérapis, l'obélisque égyptien de granit rose qui orne la piazza della Minerva remonte au VI<sup>e</sup> s. av. J.-C. Avant d'être installé à son emplacement actuel en 1667, il fut doté de la base en forme d'éléphant qui allait le rendre célèbre. Dessiné par Bernin et sculpté par Ercole Ferrata, un de ses

disciples, l'animal de marbre fut immédiatement surnommé le « porcine », c'est-à-dire le petit porc, en raison de son allure compacte et dodue. Déformé au fil du temps, son surnom se transforma en *pulcino*, le poussin, comme les Romains l'appellent aujourd'hui. Une épigraphe sur la base du monument explique la présence du pachyderme : « Seul un esprit robuste soutient une solide intelligence. »



## L'église de la Minerve et le *Christ rédempteur* de Michel-Ange



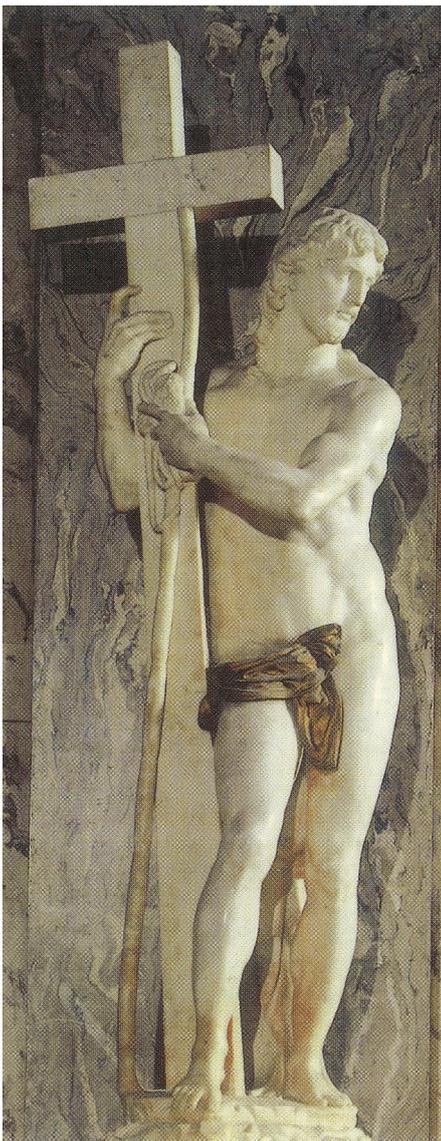
Retrouvé en 1665 dans les jardins du monastère dominicain construit sur les mines de l'antique temple d'Isis et Sérapis, l'obélisque égyptien de granit rose qui orne la piazza della Minerva remonte au VI<sup>e</sup> s. av. J.-C. Avant d'être installé à son emplacement actuel en 1667, il fut doté de la base en forme d'éléphant qui allait le rendre célèbre. Dessiné par Bernin et sculpté par Ercole Ferrata, un de ses disciples, l'animal de marbre fut immédiatement

surnommé le « *porcine* », c'est-à-dire le petit porc, en raison de son allure compacte et dodue. Déformé au fil du temps, son surnom se transforma en *pulcino*, le poussin, comme les Romains l'appellent aujourd'hui. Une épigraphe sur la base du monument explique la présence du pachyderme : « Seul un esprit robuste soutient une solide intelligence. »

Fondée au VII<sup>e</sup> s. près des mines d'un temple dédié à Minerve Chalcidienne, l'église fut d'abord donnée par le pape Zacharie (741-

752) à des religieuses basiliennes réfugiées d'Orient puis aux sœurs bénédictines, avant d'être cédée aux dominicains en 1275. La construction de l'édifice actuel commença cinq ans plus tard. Même si elle a été régulièrement modifiée à partir du XV<sup>e</sup> s., S. Maria sopra Minerva est l'un des rares exemples de style gothique à Rome. Elle acquit par la suite une importance de premier ordre lorsque les dominicains, au même titre que les jésuites, devinrent le fer de lance de l'Inquisition et de la Contre-Réforme.

## Le *Christ rédempteur* ou *Christ de la Minerve* de Michel-Ange



Ce travail a été commissionné en juin 1514, par le patricien romain Metello Vari. Le contrat stipulait seulement que le personnage soit debout, nu et tenant la Croix dans ses bras, la composition étant laissée entièrement à l'initiative Michel-Ange. Il commence ses réflexions vers 1519-1520.

La réalisation respecte le contrat initial. Le Christ est nu et tient dans ses bras les instruments de la Passion, la croix, la corde et le bâton.

Le Christ est représenté originellement comme un dieux grec, d'une beauté très apollonienne. Choqué par la nudité, les papes du XVII<sup>e</sup> siècle ont décidé de faire apposer un perizonium (ceinture masquant la nudité) en bronze.

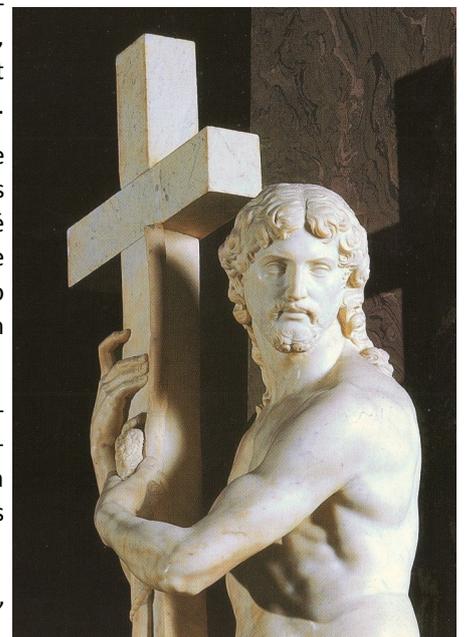
Le pied de la statue est très abimé car une tradition romaine considère que baiser le pied de la statue porte chance... On lui a mis un chausson au XIX<sup>e</sup> siècle et aujourd'hui, on ne peut plus approcher de l'œuvre.

« Peu de temps avant le sac de Rome, Michel-Ange y avait envoyé Pietro Urbano son élève, qui plaça dans l'église de la Minerve un Christ sortant du tombeau et triomphant de la mort.

C'était une occasion d'imiter les Grecs ; le mot de l'Évangile : *speciosus forma proe filiis hominum*<sup>1</sup>, devait le conduire à la beauté agréable, si quelque chose pouvait conduire un grand homme. Ce Christ, fait pour Metello de' Porcari, noble Romain, n'est encore qu'un athlète.

La piété touchante des fidèles a forcé de donner à cette statue des sandales de métal doré. Aujourd'hui même, une de ces sandales a presque entièrement disparu sous leurs tendres baisers. »

Stendhal, *Histoire de la peinture en Italie*, Paris, Gallimard, « Folio », 1996, p. 427



## La place Navone



La piazza Navona est, à l'origine, un stade construit par l'empereur Domitien, en 86. Domitien y instaura un cycle de jeux à la grecque : course à pied, pugilat, lancer du javelot et lancer du disque. Au Ve siècle, le stade n'est plus que ruines. Son nom antique *in agones* (« lieu où se déroulent les jeux ») se déforma en *nagone*, puis *navone*, et enfin *navona* qui évoque en italien une « grosse nef ». Le nom de l'église Sainte-Agnès en Agone perpétue aussi le souvenir de cette étymologie. La place ne retrouve vie qu'à la Renaissance, quand il devient l'une des plus belles places de Rome.

La place actuelle est ornée de trois fontaines. Celle du centre, dite « fontaine des Quatre-Fluves » commandée à l'architecte Gian Lorenzo Bernini par le pape

Innocent X et achevée en 1651. Les quatre fleuves symbolisent les quatre parties du monde : le Danube pour l'Europe, le Nil pour l'Afrique, le Gange pour l'Asie et le Río de la Plata pour l'Amérique. Au centre de la fontaine se trouve l'obélisque de la piazza Navona portant en hiéroglyphe égyptien le nom de Domitien, lequel est surmonté d'une colombe, emblème de la famille Pamphili. C'est une œuvre phare de l'art baroque, pleine de courbes, d'effets (l'obélisque semble posé sur le vide, une grotte étant aménagée sous sa base) et de mouvements ; elle est un théâtre à elle toute seule, un spectacle en action.

Une légende, encore très populaire aujourd'hui, est liée à la rivalité entre Gian Lorenzo Bernini et Francesco

Borromini. On prétend que la statue du Río de la Plata a le bras tendu de peur d'un effondrement de l'église Sainte-Agnès en Agone et aussi que la statue du Nil couvre son visage pour ne pas la voir. En fait, le visage de la statue est couvert d'une voile parce qu'on ne connaît pas encore les sources du Nil. Ce n'est qu'une légende, puisque la fontaine a été construite avant l'église, entre 1648 et 1651, alors que le début de la construction de Sainte-Agnès par Borromini n'est pas antérieur à 1652.

Deux autres fontaines ornent cette place : la Fontaine de Neptune de Gregorio Zappalà et Antonio Della Bitta, et la Fontaine du Maure de Giacomo della Porta, datant respectivement de 1574 et 1576.



## Le Pasquino : un bavard de pierre

En 1501, après que le cardinal Oliviero Carafa fit dresser la statue sur un piédestal à l'angle de son palais, une main anonyme y placarda un pamphlet prédisant la mort du pape régnant, Alexandre VI, de la famille Borgia, si celui-ci quittait Rome comme la ruineur lui en prêtait l'intention. De cet incident est dérivé le terme de pasquinade, qui se réfèrent à un pamphlet anonyme en vers ou en prose. Mais à l'époque, si la pratique de la satire à l'encontre de la cour pontificale était déjà répandue et tolérée par le pape même, l'usage n'était pas encore né de réunir sur la seule statue de Pasquin ce genre de placards. La coutume de critiquer le pape ou son gouvernement par des poèmes satiriques en dialecte romain placardés sur la statue de Pasquino ne s'est répandu que plus tard. Ainsi Pasquino est devenu la première « statue parlante » de Rome. Elle « s'est prononcée » sur l'insatisfaction de la population, a dénoncé l'injustice, et la mauvaise gouvernance des membres de l'Église. Cette pratique continue traditionnellement de nos jours.



## Le Palais Farnèse de Michel-Ange à l'ambassade de France



peut établir un plan adéquat.

En 1534, année où Alexandre Farnèse devient pape sous le nom de Paul III, la construction est bien avancée même si, écrit l'architecte Giorgio Vasari, « ce n'était pas tant au début que l'on pouvait admirer sa perfection, mais après que le cardinal fut nommé pape, car Antonio da Sangallo changea tous ses plans, devant faire un palais non plus pour un cardinal, mais pour un pape ». En 1546, Antonio da Sangallo meurt et, bien que les dépenses engagées par le pape soient déjà fort importantes, la construction du palais est loin d'être terminée ; à l'architecte Sangallo succède alors Michel-Ange qui avait déjà remporté un concours pour la célèbre corniche. C'est sous sa direction que le deuxième étage est terminé. Dans la cour (Cortile), il utilise les fenêtres prévues par Sangallo, mais les dispose sur des consoles créées par

lui. Michel-Ange modifie la loggia centrale de la façade principale en insérant un linteau de marbre, surmonté de l'emblème pontifical. Paul III, qui s'éteint en 1549, ne verra pas son projet achevé. Après Michel-Ange, les architectes Vignole et Della Porta poursuivent les travaux qui ne s'achèveront qu'en 1589. Le chantier aura duré près de 75 ans. Le palais est alors habité par l'arrière-petit-fils de Paul III, le cardinal Édouard Farnèse. Celui-ci fait appel aux frères Carrache, peintres bolonais, pour compléter la décoration interne du palais commencée par Francesco Salviati et Taddeo Zuccari, auteurs des fresques du Salotto Dipinto, l'actuel bureau de l'ambassadeur. Augustin et surtout Annibal vont donner leur nom à la galerie où figurent les célèbres fresques. Joyau et modèle des plus grandes académies européennes du début du XVII<sup>e</sup> siècle, celles-ci racontent les amours des dieux.



Le cardinal Alexandre Farnèse achète en 1495 un palais qui se trouve à proximité du Campo de' Fiori. Après l'élection du pape Léon X de Médicis, son compagnon d'études, les conditions économiques du cardinal Farnèse s'améliorent sensiblement. Cela lui permet d'entreprendre en 1517 des travaux de construction d'un nouvel édifice. Déjà en 1515, Antonio da Sangallo le Jeune a préparé un premier projet, mais c'est seulement après l'acquisition de bâtiments et de terrains adjacents qu'il

