

Voyage scolaire du lycée Jules Ferry

Rome

16—20 janvier 2017



Ce sacré Michel-Ange

Accompagnateurs :

M. Andurand (Histoire-Géo)

M. Noé (Histoire-Géo)

M^{me} Strauss (Lettres modernes)



Rome, foyer artistique de l'Europe



EN GUISE D'INTRODUCTION

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^e s. au XIX^e 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^e 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^e 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'Antoniozzo 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.

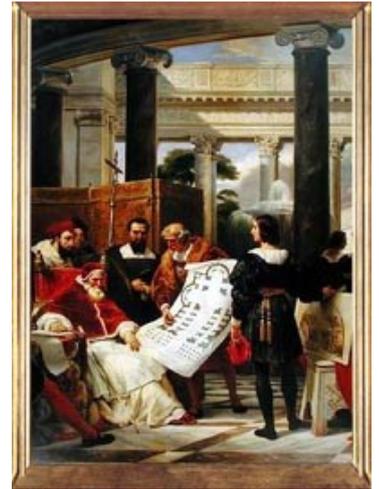


Le temps des génies, Bramante, Raphaël, Michel-Ange

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^e 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 Pline 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^e 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^e 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 Tabemola (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 magi-**

quement inaccessible crée 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 laquelle 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 traacent 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 décen-



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 Corrége, 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'Urban 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**

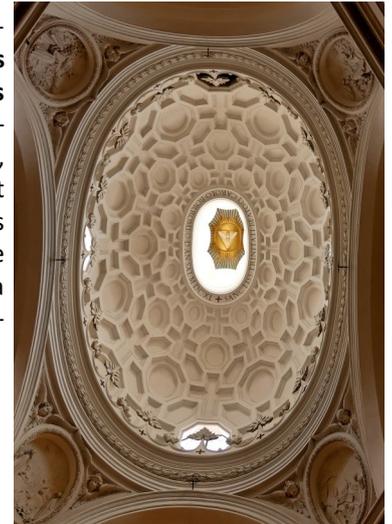
Thérèse de Bernin. Les *Exercices spirituels* d'Ignace de Loyola recommandaient déjà la méditation des images comme méthode d'accès à l'émotion religieuse. Conçu sur le modèle de la rhétorique, c'est-à-dire des procédés de persuasion communicative, l'art baroque veut exalter la dévotion en cherchant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

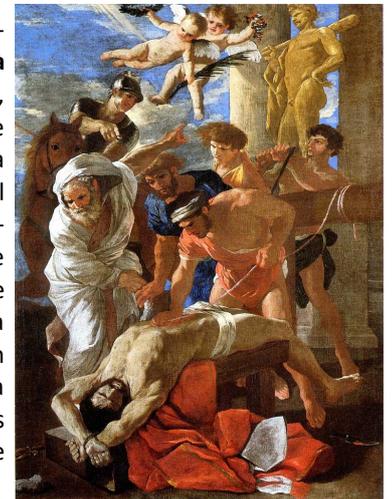


L'idéal classique

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^e et XVIII^e 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 Vassori 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 Sain-Pierre**. 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^e 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^e 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 im-

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^e 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.**





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^e 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^e 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).

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 renaissance 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^e 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 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.



Scalinata et église de la Trinité des Monts

L'église de la Trinité des Monts

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 endommagée pendant la con-

quête 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^e siècle.



Anamorphose représentant François de Paule, XVII^e siècle, Trinité des Monts, Rome

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 Benoît 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 fontaine 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.



Fontaine de Trévi, XVIIIe siècle

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 barrant sur la construction de la fontaine, qui, soi-disant, lui gâchait le paysage et distrait 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-



Façade de l'église San Ignazio, XVIIe siècle.

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.**

La voûte de Saint Ignace, un chef d'œuvre du baroque italien

Le programme d'André Pozzo

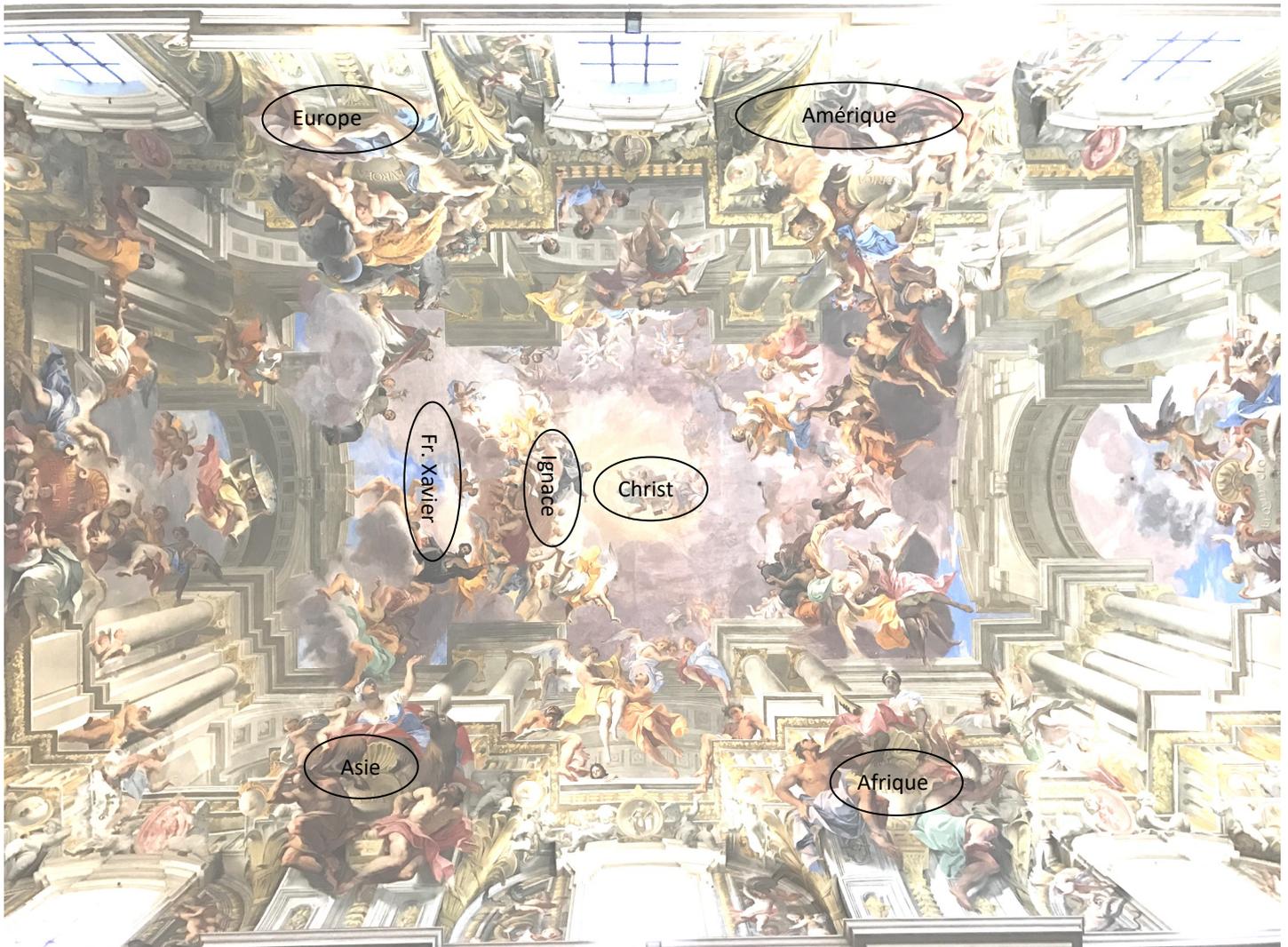
Le chef d'œuvre de l'église, la grande fresque de la voûte de la nef, célèbre le triomphe de l'œuvre de St. Ignace. Ainsi que l'explique Pozzo lui-même dans une lettre au prince de Liechtenstein, pour qui il devait bientôt travailler, l'idée directrice lui était venue des paroles évangéliques que St. Ignace avait faites siennes: « *Ignem veni mittere in terram* »; c'est encore Pozzo qui nous donne l'explication de ce que représente la peinture: « Jésus communique un rayon de lumière au cœur d'Ignace, qui le transmet aux régions les plus éloignées des quatre parties du monde. J'ai représenté celles-ci avec leurs emblèmes aux quatre coins de la voûte ». Il dit encore à propos des missionnaires de la Compagnie qu'il y a fait figurer: « Le premier de ces infatigables ouvriers est l'apôtre des Indes, St. François Xavier qui s'ef-

force de conduire au ciel une grande troupe de convertis de l'Asie, d'autres missionnaires de la Compagnie en font autant en Europe, en Afrique et en Amérique ».

Le pieux jésuite, dans l'ardeur de sa foi, transpose un peu le sens de l'histoire. Des faits particuliers, de grande importance il est vrai, sont traités comme des symboles d'une régénération universelle qui devait s'accomplir sous l'égide de la Compagnie de Jésus. Nous ne voudrions pas forcer, par une interprétation tendancieuse, ce que fut le vrai visage d'André Pozzo, en lui attribuant des idées et un programme que peut-être il n'eut jamais; cependant, on ne peut exclure, en principe, la possibilité que la « percée vers l'infini » peinte sur la voûte ne lui ait pas été dictée seulement par son amour des grands partis déco-

ratifs, mais qu'elle contienne aussi l'expression d'un programme. N'a-t-il pas voulu, à travers la représentation d'une perspective sans limite, démontrer **la valeur universelle de la Règle des Jésuites ?**

Sur la voûte, le ciel s'ouvre dans toute sa profondeur, **les colonnes peintes en raccourci s'efforcent de rendre comme palpable cette impression de « continuum » ininterrompu**, tandis que la figure centrale de St. Ignace, masquant le point de fuite idéal de chaque partie, constitue le foyer qui mesure tous les groupes qui l'entourent.



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-

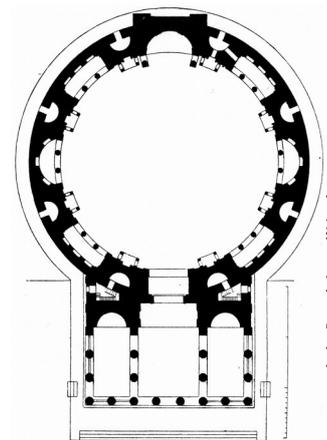
tiens auraient, dit-on, été déversées sous le pavement du sanctuaire.

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^e 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.



12. ROM: PANTHEON.

Plan au sol du Panthéon d'Hadrien

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^e 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'éléphant du Bernin sur la place Santa Maria Sopra Minerva

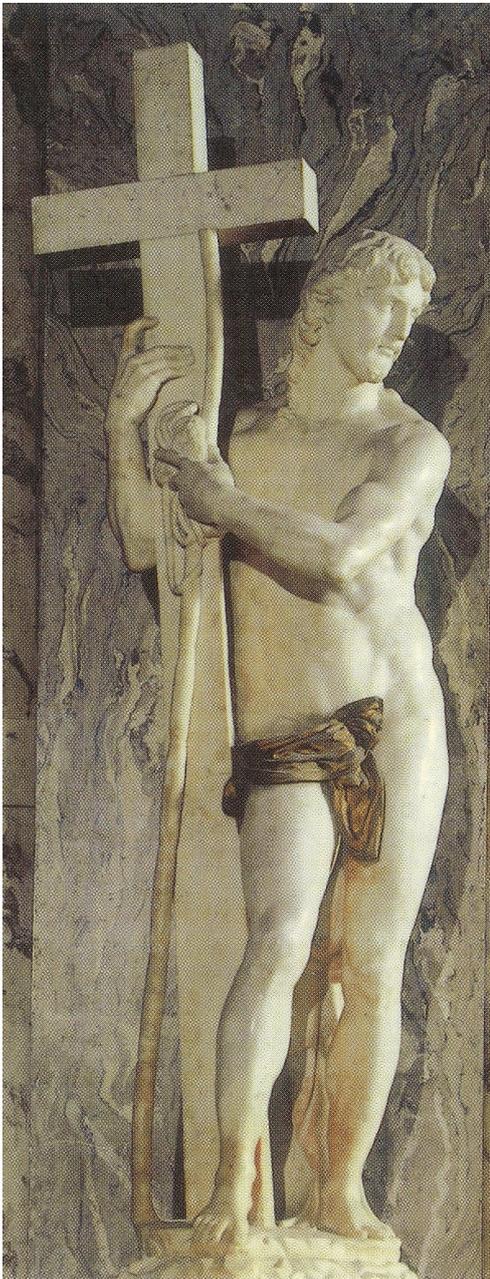
L'église de la Minerve et le *Christ rédempteur* de Michel-Ange



Fondée au VII^e 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^e 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 **dieu grec**, d'une beauté très apollinienne. Choqué par la nudité, les papes du XVII^e siècle ont décidé de faire apposer un perizonium (ceinture masquant la nudité) en bronze.

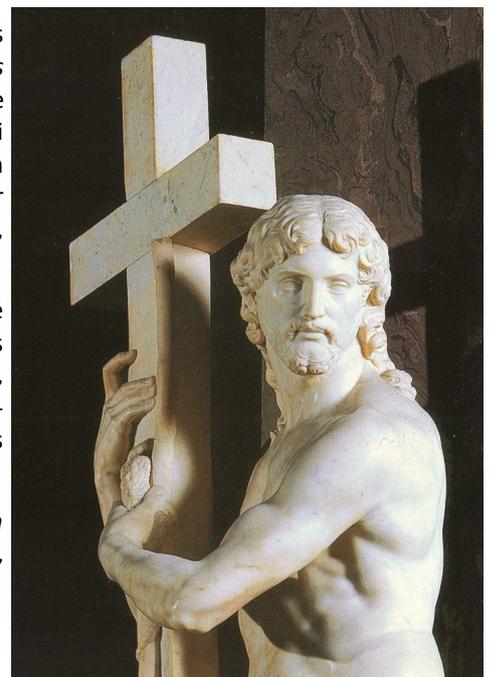
Le pied de la statue est très abimé car une tradition romaine considère que baiser le pied de la statue porte chance... On lui a mis un chausson au XIX^e siècle et aujourd'hui, on ne peut plus approcher de l'œuvre.

« 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*, 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



Mardi 17 janvier 2017



ESQUILIN, COLISÉE, FORUMS IMPERIAUX, CAPITOLE

Les mosaïques médiévales de Sainte Marie Majeure et de Sainte Praxède

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^e 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^e 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 Ferdi-

nando 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^e 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^e

s.) et doré, dit-on, avec le premier or venu des Amériques, le sol marqueté de marbres par l'atelier des Cosmates au XII^e 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.



Basilique Sainte-Marie Majeure, façade principale et chevet

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^e 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 Josué. Les scènes de la vie

de la Vierge, que l'on voit au-dessus de ces mosaïques, ont été peintes à fresque au XVI^e 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 pontificale (« Sixte évêque pour le peuple de Dieu »).

Elles datent aussi du V^e 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^e siècle

La chapelle Pauline, un lieu cher au cœur des romains



Icone « Salus Populi Romani »,
XIIe s.

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

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^e 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 Sainte Praxède

Parmi les nombreux lieux de culte bâtis très tôt (V^e s. ?) aux abords de Sainte-Marie-Majeure figure cette superbe basilique. Reconstituée grâce au **mécénat du pape Pascal I^{er} (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 !**



Conque de l'abside :

Phénix, Pape Pascal I^{er}, Praxède, Paul, Jésus-Christ, Pierre, Prudentienne, diacre

Registre inférieur:

Agneau pascal surmontant les fleuves du Paradis

Les décors de Sainte Praxède

La décoration de la conque de l'abside, divisée en deux parties, reprend le programme iconographique des mosaïques de la basilique des Saints Côme et Damien (VI^e siècle) au Forum Romain. Dans la partie au-dessus du centre, entre des nuages rouges et bleus rayés de lumière, est représenté debout le Christ qui reviendra à la fin des temps (seconde Parousie) ; avec le bras droit levé, il montre la paume de la main portant les signes de la crucifixion, tandis que la main gauche serre un rouleau.

Le Christ, dont la tête est entourée d'une auréole avec une croix bleu clair, porte une tunique et des sandales ; au-dessus, la main du Père, qui sort d'un nuage, lui pose la couronne qui est le signe de reconnaissance de sa gloire et de son honneur (Hébreux 2,7). À sa gauche, nous trouvons Saint Pierre avec une tunique et un manteau blanc qui, entourant d'un bras les épaules de Sainte Prudentienne, la présente au Seigneur. La sainte, richement vêtue, porte un voile blanc orné de gemmes (signe de la *velatio virginis*) et porte une couronne. **À droite du Christ, on trouve Saint Paul qui présente Sainte Praxède au Seigneur.** Il est intéressant de remarquer la lettre P ("rho" grec), sur le pan du manteau. Comme sa sœur, Sainte Praxède porte, elle aussi, un diadème sur la tête et porte un riche vêtement de type byzantin, tandis que les mains voilées présentent la couronne. La couronne indique la récompense, pour une entreprise qui a été accomplie, comme par exemple le martyre.

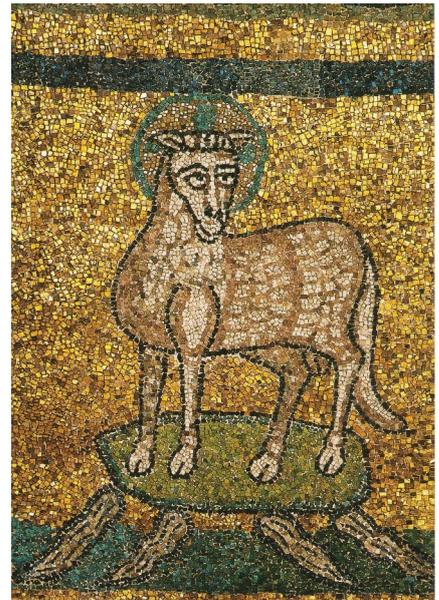
À la droite de Sainte Praxède, le pape Pascal I^{er} peut être facilement reconnu parce que, les mains recouvertes d'une chasuble dorée et du pallium blanc, il présente au Christ la maquette de l'église qu'il a construite. Il porte aux pieds les « campagi ». Le nimbe - littéralement « nuage » de Pascal I est carré, signe qui indique une personne encore en vie.

Ces sept personnages sont compris dans un espace délimité par deux palmiers, qui rappellent le paradis

et qui, selon l'antique symbole, se réfèrent à la victoire, à l'ascension, à la renaissance et à l'immortalité. Sur le palmier de gauche, sur une branche qui a été rendue volontairement plus longue, est représenté le phénix avec un petit nimbe lumineux. Cet oiseau symbolique du bassin du Nil constitue l'emblème de l'apparition et de la réapparition du soleil, de la naissance et de la renaissance des êtres. La culture chrétienne en a fait l'emblème du Christ-soleil né et ressuscité, et de la résurrection des chrétiens en lui. Près des pieds des assistants est représenté le fleuve Jourdain, comme le rappelle la mention qui apparaît au-dessus.

Au centre de la partie inférieure de la conque de l'abside, sur un fond doré, est représenté le Christ, Agneau Pascal, au-dessus d'une petite hauteur d'où surgissent les quatre fleuves du Paradis qui s'écoulent de manière radiale selon les directions cardinales jusqu' aux limites de la terre. Par après, on a ajouté un second symbolisme qui voit dans les quatre fleuves les quatre évangélistes « qui surgissent du Christ ». Sur les côtés, douze agneaux, qui représentent les apôtres, sortent à gauche de Bethléem - ville dans laquelle arrivèrent les mages venus d'Orient pour adorer l'enfant et qui représente l'église des païens - et, à droite, par Jérusalem qui représente l'église des Juifs.

Pour bien comprendre le caractère grandiose de cette partie de la décoration en mosaïques, il est nécessaire de se rappeler la vision de l'évangéliste Jean, telle qu'elle est décrite dans l'Apocalypse aux chapitres 4 et 5. Au centre de l'arc de l'abside, à l'intérieur d'un médaillon bleu, est représenté l'Agneau assis sur le trône couvert de gemmes, sur lequel se trouve le livre avec les sept sceaux. L'Agneau - le Christ Ressuscité - est le seul qui est en mesure de briser les sceaux et de révéler pleinement le projet de salut de Dieu. Sur les côtés du trône, nous trouvons donc sept candélabres ou lampes, trois à gauche et quatre à droite ; dans le c. 1, 20, on reconnaît les « sept églises de l'Asie », c'est-à-dire la totalité des églises, ou, en-



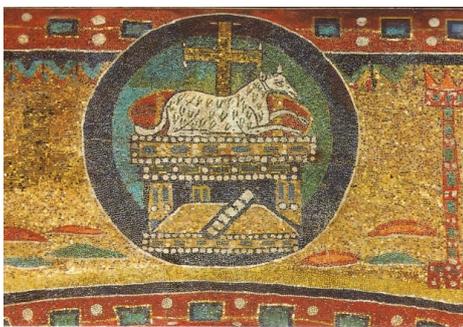
Agneau Pascal, Basilique Sainte Praxède

core, toute communauté chrétienne en tous lieux et en tout temps.

La vision de l'arc de l'abside est complétée par les anges, les quatre êtres vivants et par les vingt-quatre vieillards. Les quatre anges, aux côtés des lampes, sont debout sur de petits nuages rouges et blancs. Ils jouent un rôle de liaison, comme les vivants représentés en buste de manière symbolique (Ap. 4,6). **Ces quatre êtres vivants, munis de six ailes représentent les symboles des quatre évangélistes. On peut cependant admettre d'autres interprétations.** Chacun d'entre eux tient en main un livre - l'évangile - et la figure symbolique est liée au contenu de chaque évangile. **À droite est représenté l'aigle qui représente Jean** parce que son évangile parle au début de la « lumière vraie » de la divinité, du Christ-logos et que l'aigle est le seul animal qui peut regarder directement la lumière du soleil. Les mots de son évangile se sont élevés comme un aigle vers le ciel d'où le Verbe éternel est descendu.



Conque de l'abside, Basilique Sainte Praxède



Agneau de l'Apocalypse, Basilique Sainte Praxède

Ensuite, le taureau représente l'évangéliste Luc, dans la mesure où il commence son récit évangélique en parlant immédiatement du sacrifice de Zacharie, lequel était symbolisé justement par le taureau du sacrifice. À gauche, le visage d'homme représente Mathieu, parce que son évangile commence par le récit des origines humaines du Christ ; en outre la figure de l'homme rappelle l'Incarnation. Le lion, enfin, représente Marc, parce que son texte commence en rappelant la prédication de Jean le Baptiste « celui qui crie dans le désert ». Sous les évangélistes, nous trouvons les 24 vieillards (Ap. 4, 4) divisés en deux groupes de douze et disposés sur trois files. Ils sont vêtus de byssos blanc et, de leurs mains voilées, ils offrent au Christ des couronnes d'or, qui symbolisent la sagesse. Le nombre 24 représente un problème parce que ce n'est pas un symbole courant dans le récit apocalyptique. Les interprétations concernant les vieillards sont extrêmement nombreuses : ceux-ci pourraient représenter des hommes glorifiés - vingt-quatre personnages de l'Ancien ou du Nouveau Testament, ou bien douze Patriarches et douze Apôtres - ou, peut-être, ils pourraient être le symbole de tous les hommes qui collaborent au dessein de Dieu et jouent un rôle actif dans l'histoire du salut.

L'intrados de l'arc est décoré d'un motif floral : de deux vases extrêmement colorés sortent des guirlandes de laurier entrecroisées avec différents types de fleurs qui convergent au centre vers le monogramme de Pascal I^{er}.

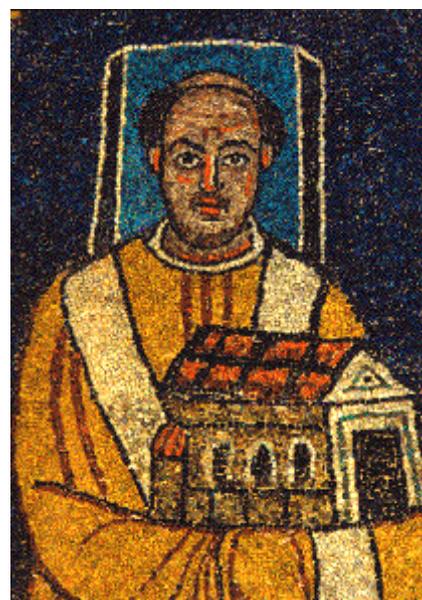
Au centre de l'arc de triomphe, une en-

ceinte couverte de gemmes avec des tours, idéalise la Jérusalem céleste en prenant comme point de départ la vision de Jean dans l'Apocalypse au chap 21,9 - 27. À l'intérieur de celle-ci, en haut, nous trouvons le Christ qui porte une tunique dorée, éclairée de rouge ; la main gauche porte le « rouleau », tandis que la main droite bénit. À ses côtés, il y a deux anges avec un nimbe bleu, créatures célestes ; au-dessous sont représentées la Vierge Marie et saint Jean Baptiste à la droite du Christ, Sainte Praxède à sa gauche. À leur côté, une file d'apôtres et de saints avec le nimbe doré, offrent une couronne au Christ à titre de reconnaissance de sa Divinité. **Aux deux extrémités, à une hauteur intermédiaire entre celle du Christ et celle de la Vierge, sont représentés, à gauche, Moïse avec une tablette sur laquelle il est écrit « loi » et à droite le prophète Elie, lequel tend les bras, cachés par un manteau, vers le Christ.** Près du prophète, il faut noter la figure d'un ange particulier : il porte une tunique rouge et tient en main un livre et une canne. Le livre représente le symbole de la révélation de l'Ancien Testament tandis que la canne, qui a la forme d'un sceptre et évoque l'idée du pouvoir, sert pour mesurer la cité (Ap. 21,15). Les portes de la ville, selon la vision de Jean, sont ouvertes et sont gardées par deux anges. L'ange de droite a les mains jointes sur la poitrine, tandis que celui de gauche a la main droite levée comme s'il voulait défendre l'entrée. Au dehors des murailles, est amassée la foule des élus qui veulent être admis dans la ville céleste : ce sont les 144.000 sauvés (Ap. 7,4 ; 14,1) - le carré de douze, nombre sacré, multiplié par mille : la multitude des fidèles du Christ, le peuple de Dieu, le Nouvel Israël. Ils avancent vers la ville, conduits par un ange qui, les ailes déployées, leur montre l'entrée.

Dans le groupe de gauche, nous trouvons des hommes et des femmes d'aspect et d'âge différent qui portent les couronnes du martyr. On y reconnaît des évêques avec la chasuble et le pallium, des officiers avec la chlamyde jaune ou verte et des femmes richement vêtues. Le groupe de droite, un peu moins distinct, est précé-

dé par les apôtres Pierre et Paul. Au milieu de ceux-ci, un ange indique la ville, tandis qu'il tient de la main gauche une canne en or.

Un ciel sombre parcouru de petits nuages blancs constitue l'arrière-fond de toute la composition tandis que le sol vert, constellé de fleurs, sur lequel se déroule la scène représente l'image du paradis. Dans le registre inférieur du grand arc est représentée une multitude de personnages dont la description dans le livre de l'Apocalypse est riche de détails symboliques : ils sont debout, c'est-à-dire vivants comme l'Agneau et sont en relation personnelle avec Dieu. Ils sont vêtus de vêtements blancs, c'est-à-dire qu'ils vivent cette relation de ma-



Portrait du pape Pascal I^{er} Basilique Sainte Praxède

nière définitive et participent à la résurrection du Christ. Ils agitent les palmes, ce qui signifie qu'ils partagent avec lui la victoire sur le mal et la plénitude de la vie. **Certains voient également dans ces figures les 2300 confesseurs de la foi et martyrs dont les corps ont été transportés par Pascal I^{er} dans cette basilique.**



Détail de l'arc triomphal, Basilique Sainte Praxède

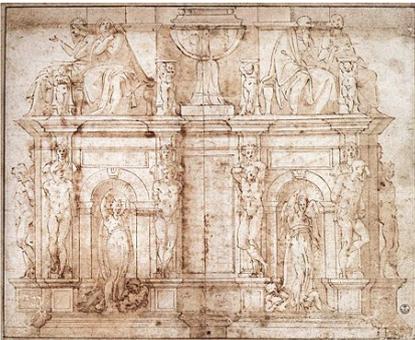
L'église San Pietro in Vincoli et le tombeau de Jules II par Michel-Ange

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^{er}, 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

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'humeur 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

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 titanique, 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.

« 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

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) - Conventions 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 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.

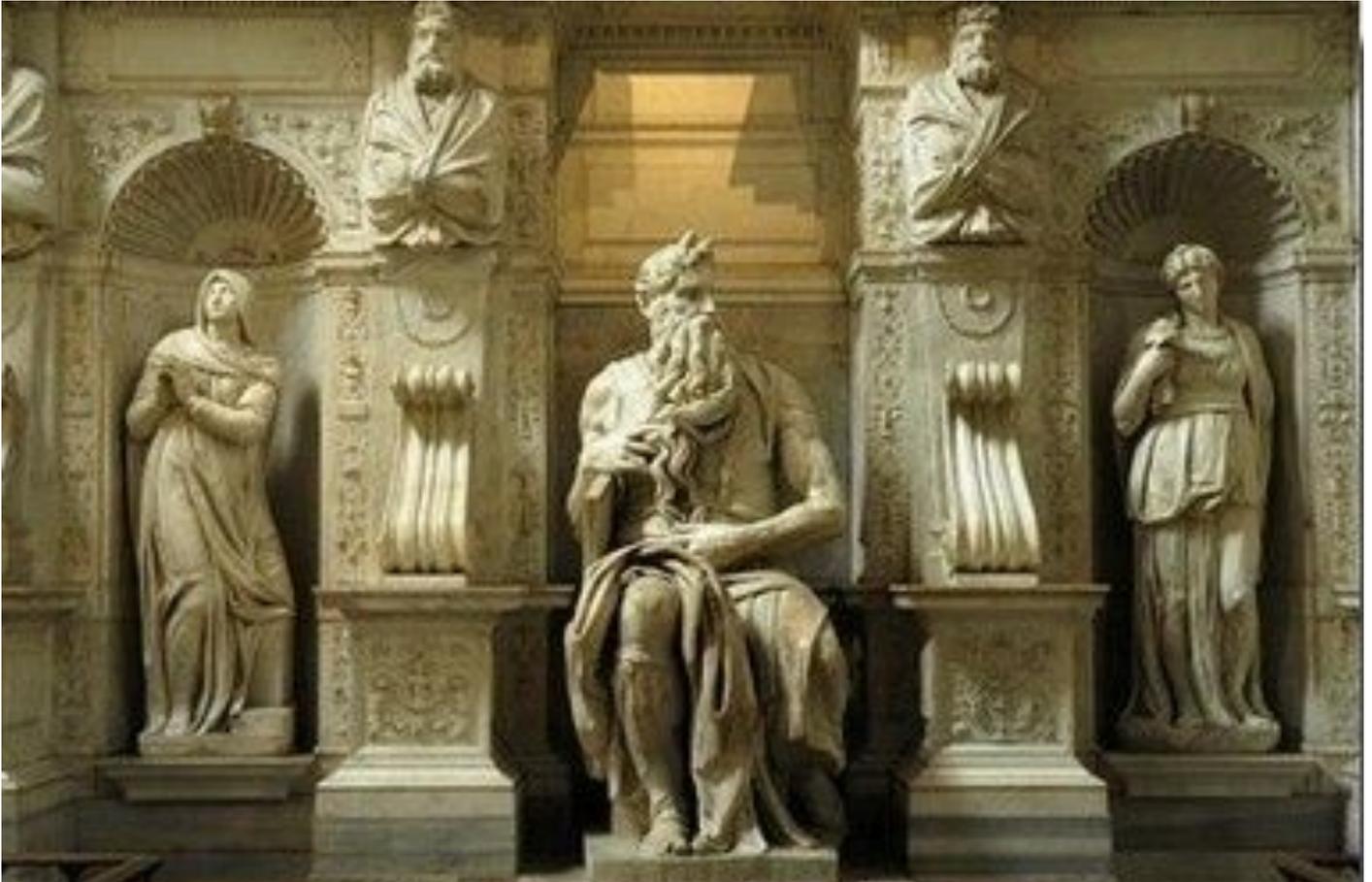
1536 - Quatrième contrat sous le pape Paul III : retour du Moïse, Léa et Rachel, en bas (les Esclaves ont disparu). Le gisant du niveau supérieur couvre un sarco-

phage 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

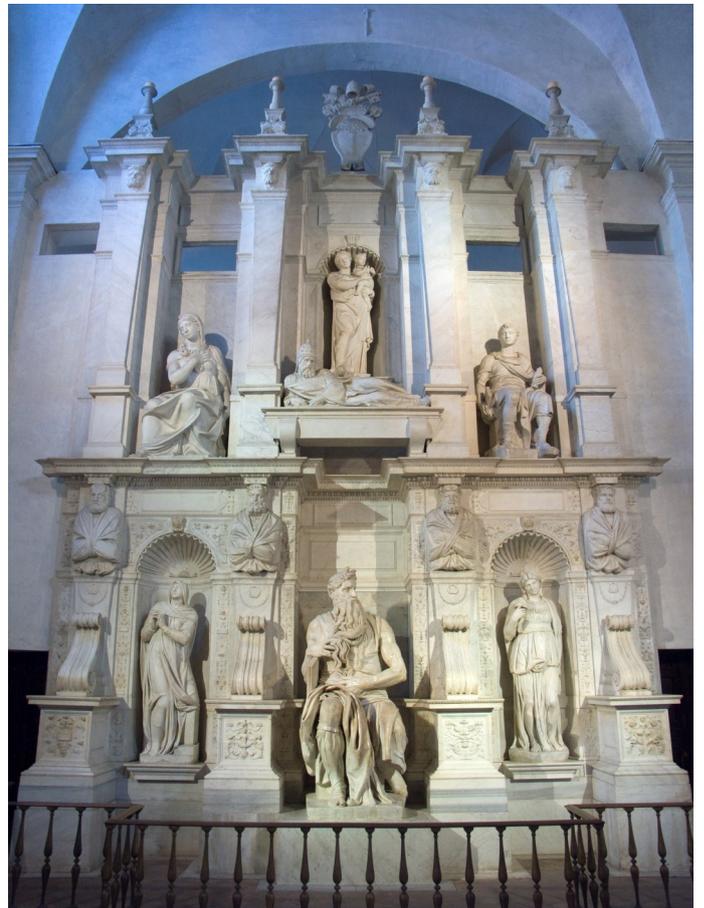
Le tombeau de Jules II



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

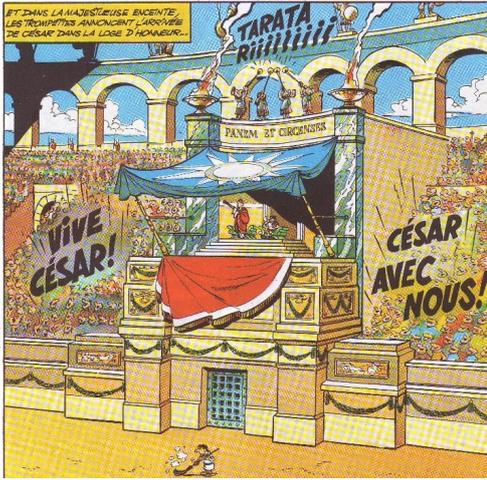


Michel-Ange, Moïse, marbre, 1513-1516, Rome, église Saint-Pierre-aux-Liens



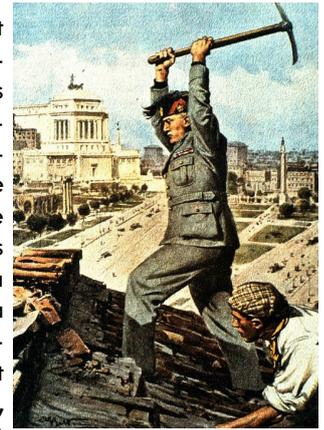
Michel-Ange, Moïse, Tombeau de Jules II, état actuel, Rome, église Saint-Pierre-aux-Liens

Du Colisée au Capitole par les Forum impériaux



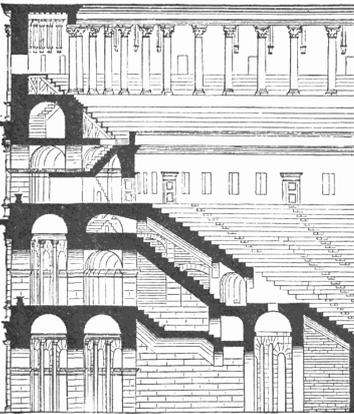
Le Colisée vu par Albert Uderzo, *Astérix Gladiateur*.

Avec son imposante silhouette qui évoque tout autant les fastes de l'Empire romain que le génie des architectes de l'Antiquité, le Colisée compte parmi les monuments les plus visités au monde. Fortement enraciné dans la mémoire romaine, il trône, imperturbable, au beau milieu de la circulation automobile et semble accepter à regret d'étendre son ombre protectrice sur le flot quasi incessant des visiteurs venus lui rendre hommage. Devant lui s'ouvre la large avenue qui, depuis 1932, le relie à la piazza Venezia. Telle une plaie béante taillée dans les entrailles de la ville, cette artère rectiligne sépare et ampute irrémédiablement les forums impériaux, dont les ruines se dressent en contrebas, de part et d'autre de l'avenue. Leur embellissement permanent, bien que difficile à apprécier aujourd'hui, était pour les empereurs



Mussolini donnant le premier coup de pioche de la via dei fori imperiali, Une de *La Domenica del Corriere*, 3 mars 1935

L'Amphithéâtre Flavien, « Le Colisée »



Coupe du Colisée au 1^{er} s. de notre ère. F. Coarelli, *Guide archéologique de Rome*.

Transformé en forteresse au Moyen Âge, il finit par servir de carrière aux architectes du palais de Venise et de la basilique Saint-Pierre. Il doit son salut à Benoît XIV qui consacra l'édifice aux martyrs chrétiens.

Avec ses 188 m de long et ses 156 m de large, l'ellipse du Colisée était entièrement constituée de blocs de travertin assemblés entre eux par des crochets métalliques dont il ne reste aujourd'hui que les trous. La façade est divisée en trois niveaux d'arcades, d'ordres dorique, ionique puis corinthien, surmontés d'un attique percé de 40 fenêtres. Sur les 80 portes d'entrée situées au rez-de-chaussée, seules quatre n'étaient pas numérotées : elles correspondaient aux points cardinaux et étaient réservées aux citoyens d'honneur. Les arcades des 2^e et 3^e galeries abritaient

des statues, tandis que les espaces nus situés entre les pilastres du 4^e niveau furent, au temps de Domitien, ornés de boucliers de bronze. Sur la corniche supérieure reposait une série de mâts permettant de tendre, au-dessus de l'arène, un immense *velum* que seul des détachements de la marine impériale venu spécialement de Misène ou de Ravenne étaient autorisés à manœuvrer.

Si le mauvais état de conservation de la *cavea* et la disparition du plancher de l'arène ne contribuent pas à donner une image précise de ce qu'était l'édifice, ils aident cependant à comprendre son fonctionnement. **Grâce à un réseau complexe de couloirs et d'escaliers, les 40 000 à 70 000 spectateurs que pouvait contenir l'amphithéâtre, selon les sources, prenaient place en un temps record dans les gradins.**

Chacun était muni de sa tessera, un petit jeton qui indiquait le numéro de la place attribuée. Sur les 80 entrées numérotées de l'édifice, 76 étaient réservées au peuple. **La répartition des places correspondait à la hiérarchie sociale : les sénateurs s'installaient sur les fauteuils du podium gravés à leur nom tandis que, plus haut, s'asseyaient les aristocrates et les cavaliers. Enfin venaient les rangées réservées aux citoyens sans fortune et, au dernier niveau, celles dépourvues de gradins où s'entassaient les esclaves.** Sous la scène, tandis qu'un système de rampes et de monte-charge d'une grande ingéniosité permettait aux fauves de surgir à l'improviste, déclenchant la surprise et l'admiration générale.



L'Arc de Constantin, un modèle d'architecture

Inauguré en 315 par le Sénat, qui avait déjà proclamé Constantin seul et unique empereur romain d'Occident, cet arc triomphal commémore la victoire de la bataille du pont Milvius (312), au cours de laquelle Constantin avait définitivement écrasé son rival Maxence. Probablement érigé sur la structure d'un arc plus modeste construit par Hadrien, il est, malgré son apparence homogène et harmonieuse, en partie composé de fragments prélevés sur des monuments préexistants qui célébraient la gloire d'autres empereurs. Avec ses 25 m de hauteur, ses trois élégantes arcades et ses superbes reliefs, il est le

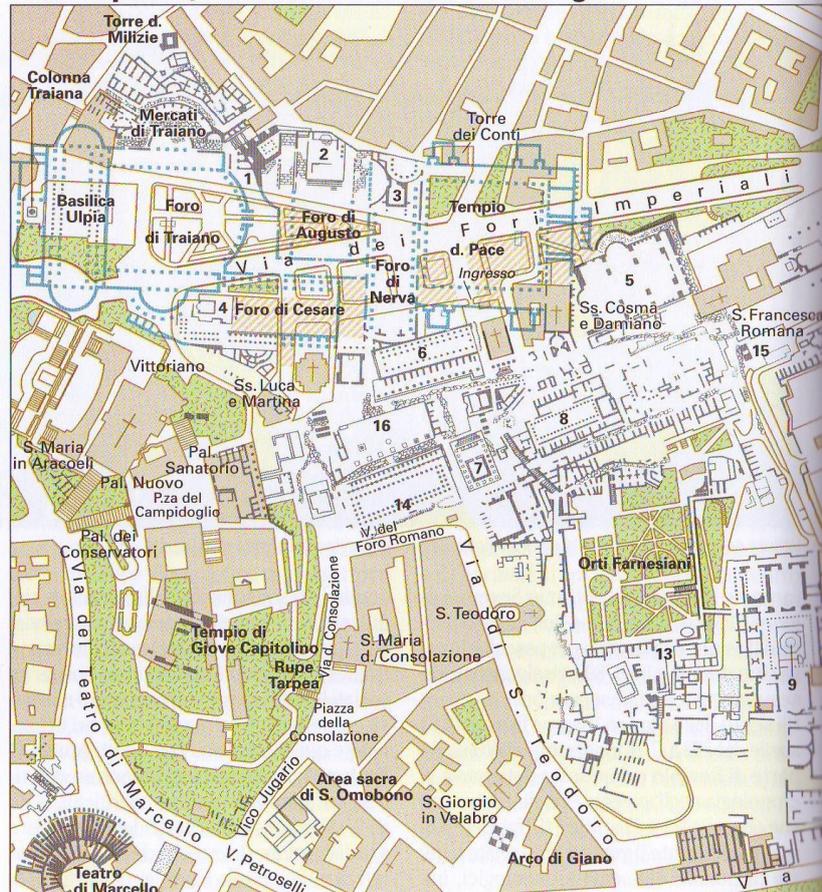
plus grand et le mieux conservé des arcs de triomphe romains. Datant du début du II^e s., les huit statues qui surmontent les colonnes proviennent du forum de Trajan, tandis que les médaillons illustrant des scènes de chasse et de sacrifice furent détachés d'un monument de l'époque d'Hadrien. Les panneaux rectangulaires qui ornent l'entablement faisaient partie d'une série de reliefs consacrés à Marc Aurèle, dont certains sont aujourd'hui conservés dans les escaliers du palais des Conservateurs. Le visage de l'empereur a été modifié, mais les scènes de guerre, de sacrifice, de triomphe et de distribution de pain et

d'argent au peuple évoquent le règne de Marc Aurèle. La qualité artistique des éléments datant de la construction de l'arc et illustrant le règne de Constantin, comme les frises qui courent sous les médaillons, est nettement inférieure à celle des fragments récupérés.



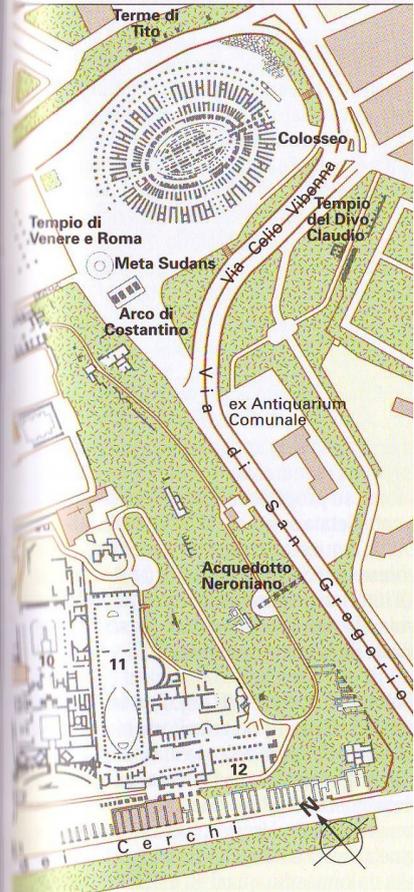
La Via dei Fori Imperiali et les vestiges archéologiques du forum romain

I Fori Imperiali, il Colosseo e le aree archeologiche del Foro Romano



- | | |
|------------------------------|----------------------|
| 1 Casa dei Cavalieri di Rodi | 7 Tempio dei Castori |
| 2 Tempio di Marte Ultore | 8 Casa d. Vestali |
| 3 Tempio di Minerva | 9 Domus Flavia |
| 4 Tempio di Venere Genitrice | 10 Domus Augustana |
| 5 Basilica di Massenzio | 11 Stadio Palatino |
| 6 Basilica Aemilia | 12 Domus Severiana |

no e del Palatino



- | |
|--------------------------|
| 13 Casa di Livia |
| 14 Basilica Iulia |
| 15 Arco di Tito |
| 16 Piazza del Foro |
| ▲ Aree in corso di scavo |

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



souverains étrusques jusqu'à la construction de l'autel de la Patrie au début du XX^e 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 Capitole — 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.

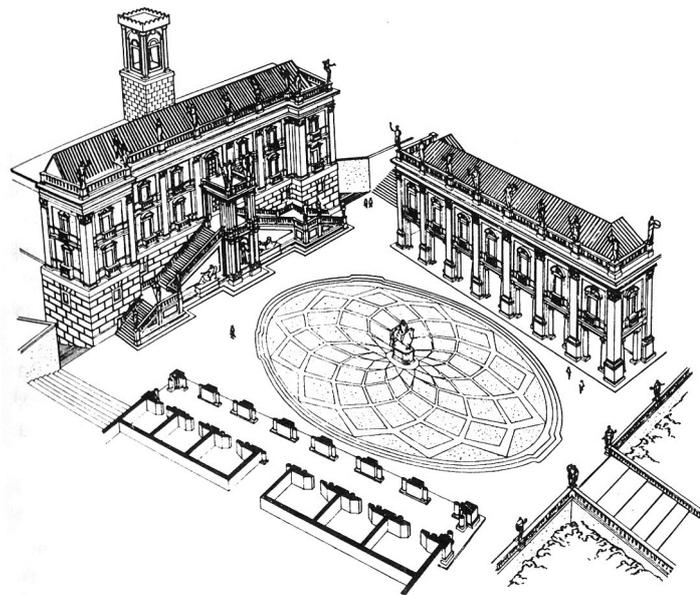
Bien qu'étant la plus petite des sept collines de la ville, le Capitole se trouve de tout temps intimement lié à l'histoire de Rome. Occupé dès l'âge du bronze, il devint le premier centre religieux de la cité antique avec la construction du temple de Jupiter Optimus Maximus, décidée au VI^e s. av. J.-C.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



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



Coupe axonométrique du projet de Michel-Ange d'après la gravure de Dupérac



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 amplifie 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^e 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

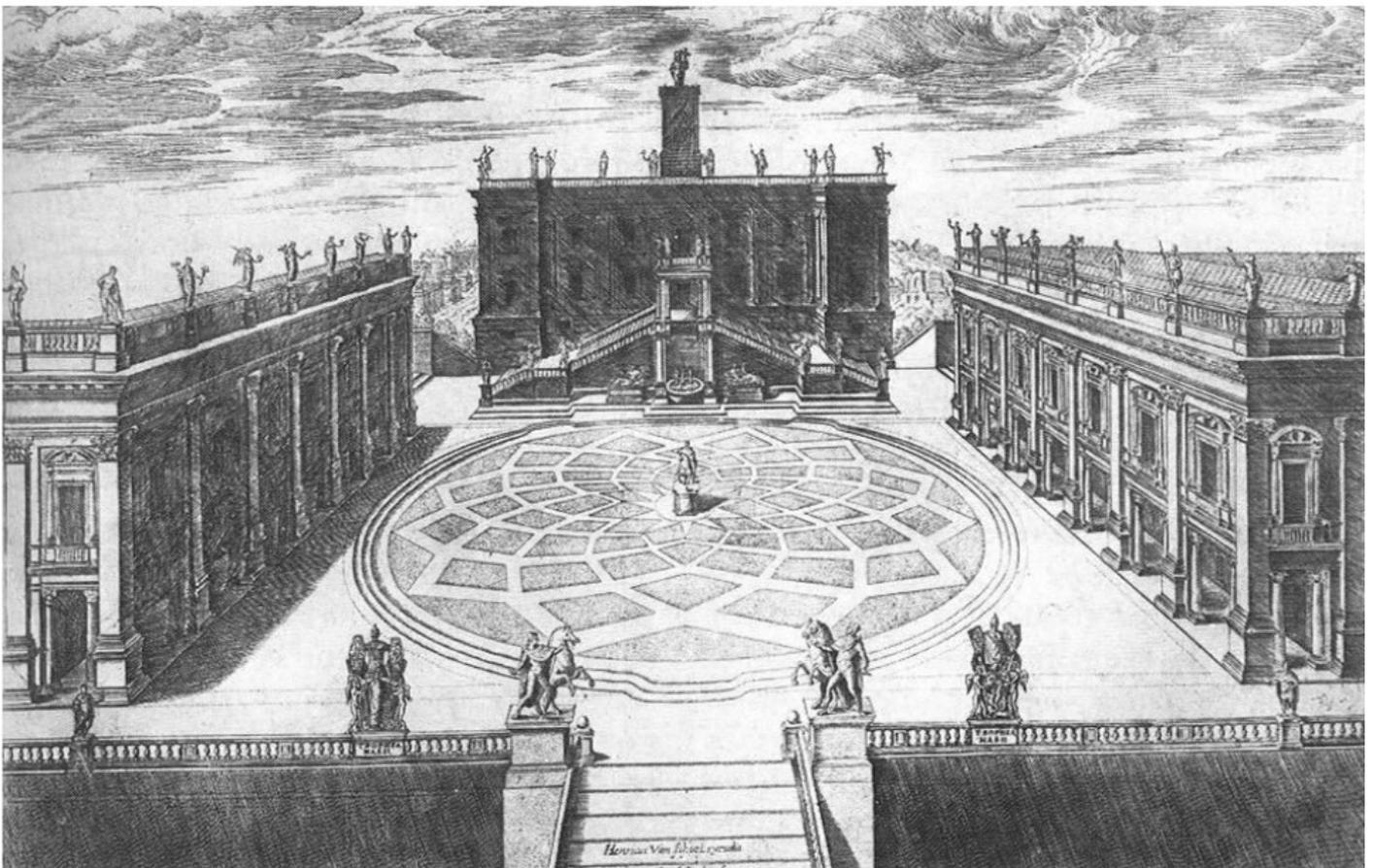
indépendant de la papauté. Michel-Ange décida d'intégrer l'ancien édifice au dessin de la place tout en le dotant d'une nouvelle façade. Mais seul le double escalier fut construit de son vivant. Après sa mort, la réalisation du projet incombait à Giacomo della Porta puis à Girolamo Rainaldi. Les plans 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^e 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^e 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.



Dupérac, *Vue de la place du Capitole d'après les projets de Michel-Ange*, gravure, 1574

La réalisation de la place doit tout à Michel-Ange, même si celui-ci meurt avant d'avoir vu son œuvre achevée. C'est à Giacomo Della Porta que l'on doit la fin des travaux. Ce dernier a choisi de respecter à la lettre le projet de son prédécesseur. La gravure d'Etienne Dupérac (1574) montre la logique spatiale voulue par Michel-Ange:

- Une mise en ordre et en perspective de la place pour montrer la puissance organisatrice du pape Paul III, commanditaire de la place.
- L'effet de surprise générée par la disposition: de la Cordonata, on ne voit que le sommet du campanile du palais sénatorial, puis, on aperçoit la statue de Marc-Aurèle et enfin c'est toute la place qui se donne à voir lorsque l'on accède aux derniers degrés de la rampe.
- Le « *continuum imperii* »: le pouvoir des papes est l'héritier de celui des empereurs romains.

Une histoire des collections : Le premier musée d'Europe ?

Melozzo da Forlì, Sixte IV nommant Platina préfet de la bibliothèque pontificale, Pinacothèque vaticane, détail



Le pape Sixte IV en donnant de façon solennelle au Peuple Romain en 1471 certaines statues en bronze déjà conservées au Latran (la Louve, le Spinaro, le Camille et la tête colossale de Constantin, avec le globe et la main) a crée le premier noyau des Musei Capitolini. La restitution à la ville des vestiges de sa grandeur passée a comporté une très haute valeur symbolique, en particulier à cause de leur collocation sur le Capitole, centre de la vie religieuse de la Rome ancienne et siège des magistratures civiles citoyennes à partir du Moyen âge, après une longue période d'abandon.

Les sculptures ont été, au début, disposées sur la façade extérieure et dans la cour du Palais des Conservateurs et peu après le noyau originaire a été enrichi par des successives acquisitions de pièces provenant des fouilles urbaines et étroitement liées à l'histoire de la Rome ancienne.

Vers la moitié du XVIe siècle ont été rassemblées sur le Capitole des œuvres significatives de sculpture (parmi les autres la statue d'Hercule en bronze doré du Forum Boarium, les fragments en marbre de l'acrolithe de Constantin de la Basilique de Maxence, les trois panneaux en relief avec la geste de

Marc Aurèle, et le Brutus Capitolin) et des importantes inscriptions (parmi lesquelles les Fastes Capitolins, retrouvées au Forum Romain).

Les deux colossales statues du Tibre et du Nil, actuellement à l'extérieur du Palais Sénatorial, ont été déplacées du Quirinal en ces années mêmes, tandis que la statue équestre de Marc Aurèle a été emmenée du Latran en 1538 par volonté du pape Paul III.

L'aspect de la collection a été modifié vers la deuxième moitié de 1500, avec l'entrée dans les collections capitoline d'un groupe imposant des sculptures, suite à la décision du pape Pie V de libérer le Vatican des images « païennes » : les collections ont été augmentées avec des témoignages artistiques significatifs et, à l'organisation historique jusqu'à ce moment dominante, s'est flanquée celle plus spécifiquement esthétique des nouvelles acquisitions.

Avec la construction du Palais Neuf sur l'autre coté de la place il a été possible à partir de 1654 d'aménager de façon plus adéquate la grande quantité d'œuvres accumulées dans le Palais des Conservateurs, en en rassemblant une partie dans l'édifice à peine construit. **Pourtant, le Musée Capitolin a été ouvert au public seulement le siècle suivant, suite à l'acquisition de la collection de statues et des portraits du cardinal Albani par l'œuvre du pape Clément XII, qui l'a inauguré en 1734.**

Benoît XIV (qui y a rassemblé aussi les fragments de la Forma Urbis sévérienne, le grand plan en marbre de la Rome ancienne) a fondé peu de décennies après, vers la moitié du XVIIIe siècle, la Pinacothèque Capitoline, où confluent deux importantes collections privées, celle Sacchetti et celle Pio.

Une remarquable augmentation des collections eut lieu vers la fin de 1800, après la désignation de Rome comme Capitale de l'Italie unifiée en 1870, en occasion des déblais pour la construction des nouveaux quartiers.

A cause de la très grande quantité des matériaux provenant des fouilles, on a crée des nouvelles sections d'exposition

au Palais des Conservateurs et réalisé sur le Caelius l'Entrepôt Archéologique Communale, nommé plus tard Antiquarium. Certaines structures ont trouvées place dans un pavillon à plan octogonale, la « Salle Octogonale », construit exprès dans le jardin intérieur au premier étage du Palais des Conservateurs.

Dans cette période même ils ont eu lieu des considérables donations, dues à la munificence des collectionneurs privés, parmi lesquelles il faut se souvenir de la Collection Castellani de vases anciens et de la Collection Cini de porcelaines.

Un nouvel aménagement des collections a été réalisé par Rodolfo Lanciani au début de 1900, suivi par un arrangement plus radical en 1925, lorsque dans le Palais Caffarelli, juste acheté, a été institué le Musée Mussolini (plus tard Museo Nuovo) où on a transféré les œuvres de sculpture conservées dans l'Antiquarium au Caelius, qui, à partir de ce moment-là, a été destiné aux ainsi dits « arts mineurs ». En 1952, à partir d'une aile du Palais des Conservateurs, on a obtenu un nouveau secteur d'exposition, appelé Bras Neuf.

En 1997, pour libérer les pièces intéressées par les travaux de restructuration, la plus part des sculptures exposées au Musée du Palais des Conservateurs, au Musée Neuf et au Bras Neuf a été temporairement déplacée dans le suggestif espace d'expos obtenu dans l'ancienne centrale électrique de l'Acea sur la rue Ostiense, la Centrale Montemartini.



Main colossale de Constantin, IV^e s.



Le tireur d'épines, I^{er} s. av. J.-C.

Cette petite sculpture en bronze, qui représente un jeune homme occupé à retirer une épine de son pied, est parvenue sur le Capitole en 1471, avec la donation des bronzes du Latran faite par Sixte IV au Peuple romain. La pose singulière et extrêmement gracieuse du personnage, surpris dans un geste inhabituel, en a fait l'une des œuvres les plus admirées et les plus copiées de la Renaissance, et a également suscité de nombreuses interrogations quant à l'identification du personnage. Il s'agit d'une scène éclectique, conçue probablement dans le courant du I^{er} siècle avant J.-C. à partir des modèles hellénistiques des III^e-II^e siècle avant J.-C. pour le corps, tandis que la tête dérive d'œuvres grecques du V^e siècle avant J.-C.

Le Brutus capitolin, IV^e-III^e s. av. J.-C.

Ce magnifique portrait en bronze, d'une force expressive extraordinaire, a été donné au musée par le cardinal Pio da Carpi en 1564. Son identification avec Junius Brutus, le premier consul romain, n'est qu'une interprétation savante de la culture antique, privée de fondements réels. La lecture difficile de cette œuvre qui, tout en montrant certains traits communs aux portraits grecs figurant des poètes et des philosophes, a été réinterprétée ici avec une grande force par la culture artistique romaine d'époque républicaine, invite à la dater entre le IV^e et le III^e siècle avant J. -C. Cette datation haute, durant laquelle les portraits en bronze sont extrêmement rares, en fait l'une des œuvres les plus précieuses de toutes les collections capitoline.



La Louve capitoline, V^e s. av. J.-C.

Placée au centre de la salle - où Aldrovani la mentionne, au XVI^e siècle « dans une loggia couverte qui regarde vers la partie plane de la ville » (les traces des colonnes de la loggia sont visibles sur le mur entre les deux fenêtres) - la Louve, avec sa puissance d'évocation extraordinaire, est le symbole de la ville.

Parvenue au Capitole avec la donation de Sixte IV, elle fut initialement placée sur la Façade du palais du XV^e siècle, pour être ensuite transportée à l'intérieur, à la faveur des travaux de Michel-Ange. Les deux jumeaux, que certains attribuent à Pollaiuolo, ont été ajoutés à cette époque, **transformant ainsi l'ancien symbole de la justice du Latran en « Mater Romanorum »**.

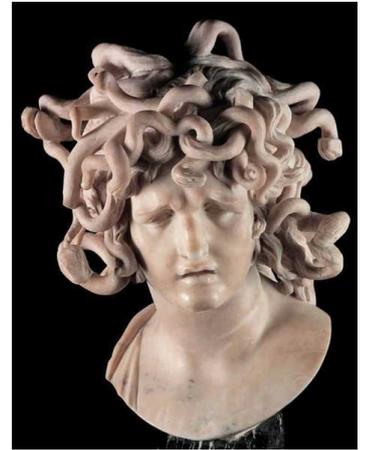


Cette œuvre, qui n'avait probablement aucun lien, initialement, avec la légende des origines de Rome, a été créée dans un atelier étrusque ou de Grande Grèce, au V^e siècle avant J. -C.

La sculpture, offerte au peuple romain en 1471, devint le symbole de Rome lorsque, déplacée au Capitole, au bronze ancien furent ajoutés les jumeaux Romulus et Remus, les légendaires fondateurs de la ville. Depuis lors l'œuvre est gardée dans ce Palais et, d'après les témoignages de l'époque, au XVI^e siècle elle était placée dans cette même salle qui jadis formait un espace s'ouvrant sur l'extérieur par trois arcs.

La Méduse du Bernin, 1644-1648

Ovide raconte que la Méduse mythique avait le pouvoir de pétrifier ceux qui osaient en croiser le regard. Le Bernin sculpte un véritable portrait de la plus belle et la plus mortelle des Gorgones (il s'agit d'un buste, et non pas d'une tête coupée), prise au moment éphémère de la métamorphose. Le mythe classique est revu au rythme d'un poème de Giovan Battista Marino (« Je ne sais pas si me sculpa un ciseau mortel / ou si ce fut en me reflétant dans un verre clair / que ma propre vue me rendit telle », de *La Galeria*, 1630, I, p. 272) : La Méduse est en train d'observer dans un miroir imaginaire son image réfléchiée et elle est prise au moment où, avec douleur et angoisse, elle prend conscience de la mauvaise plaisanterie atroce et, matériellement, sous nos yeux, elle se transforme en marbre. La Méduse, comme le voulait le Bernin, est une métaphore baroque raffinée sur la sculpture et sur la vertu du sculpteur qui a le pouvoir de laisser « pétrifié » de stupeur celui qui admire l'habileté extraordinaire de son art.



La statue équestre de Marc Aurèle, 161-180 ap. J.-C.



Le monument équestre dédié à l'empereur Marc Aurèle (161-180 après J. - C.) nous ne trouvons aucune mention dans les textes littéraires anciens, mais il est vraisemblable qu'il ait été élevé en 176 après J. -C., avec les nombreux autres honneurs rendus au moment du triomphe sur les populations allemandes, ou en 180 après J.-C., tout de suite après sa mort. A cette époque, à Rome, les statues équestres étaient très nombreuses: les descriptions tardives impériales des quartiers de la ville en citent vingt-deux, définies comme *equi magni*, soit plus grandes que nature, comme le monument de Marc Aurèle. Mais ce dernier est le seul qui soit arrivé jusqu'à nous et, en vertu de son intégrité, il a bientôt assumé une valeur symbolique pour tous ceux qui avaient l'intention de se présenter comme les héritiers de l'ancienne Rome impériale. L'endroit où il se trouvait à l'origine n'est pas connu. Mais déjà Carlo Fea, qui fut le premier à attribuer le sauvetage du monument au fait qu'il aurait représenté - ce qui est erroné - l'empereur Constantin, réfuta l'hypothèse de Nardini et acceptée par Winckelmann, selon laquelle la statue aurait été placée dès le début au Latran, où elle est rappelée dans les sources médiévales. En réalité, tout ce que l'on peut affirmer, c'est que la statue a été érigée en guise de dédicace publique et que, par conséquent, son emplacement à l'origine était plus probablement le Forum romain ou la place avec le temple dynastique qui entourait la colonne antonine. La présence au Latran de la Sculpture en bronze est rappelée dès le Xe siècle, mais il est probable qu'elle s'y trouvait déjà dès la fin du VIII siècle, au moment où Charlemagne décida de reproduire le campus Lateranensis, en faisant mettre devant son palais d'Aix-la-Chapelle une

statue équestre analogue venant de Ravenne. En janvier 1538, sur ordre du pape Paul III de la famille Farnèse, la statue fut transférée sur la colline du Capitole, qui était devenue dès 1143 le siège des autorités de la ville. **A un an de son arrivée, le Sénat romain confia à Michel-Ange la tâche de restaurer la statue de Marc Aurèle. Le grand artiste florentin, au lieu de se limiter à étudier un emplacement indiqué pour le monument, en fit le pivot de cet ensemble architectural admirable qu'est la place du Capitole.**

Vénus capitoline, IV^e s. av. J.-C.

Cette sculpture, de dimensions légèrement supérieures à la réalité, a été découverte à proximité de la basilique de Saint-Vital autour de 1667-1670 ; elle fut acquise, puis donnée aux collections capitoline par le pape Benoît XIV, en 1752. C'est l'une des plus célèbres statues du musée, dont il existe de nombreuses copies. Faite d'un marbre prisé (probablement de Paros), elle représente la déesse Vénus-Aphrodite recueillie, sortant du bain nue, penchée en avant ; ses bras soulignent l'arrondi d'un corps à l'ossature fine, tendre et charnue, de manière à couvrir poitrine et bas-ventre. Sa jambe droite est fléchie en avant, le corps repose sur la jambe gauche. La tête, légèrement tournée vers la gauche, présente une chevelure à tresses complexes, attachée par un nœud en rosette placé au sommet, qui retombent en boucles sur les épaules. L'expression du visage paraît souligner une « absence », dont le rendu psychologique est souligné par les yeux petits et languides, et par la petite bouche charnue. La Vénus des Musées capitolins définit ce que l'on appelle le « type du Capitole » dont on connaît une bonne centaine de copies à l'heure actuelle: il paraît s'agir de la variante de la Vénus pudique. Les chercheurs ont longtemps débattu la question de la datation de cette image de la déesse, ainsi que des copies qui l'ont suivie. C'est ce modèle qui a été adopté pour le parterre de Latone au château de Versailles.



Le « Galate capitolin », I^{er} s. av. J.-C.

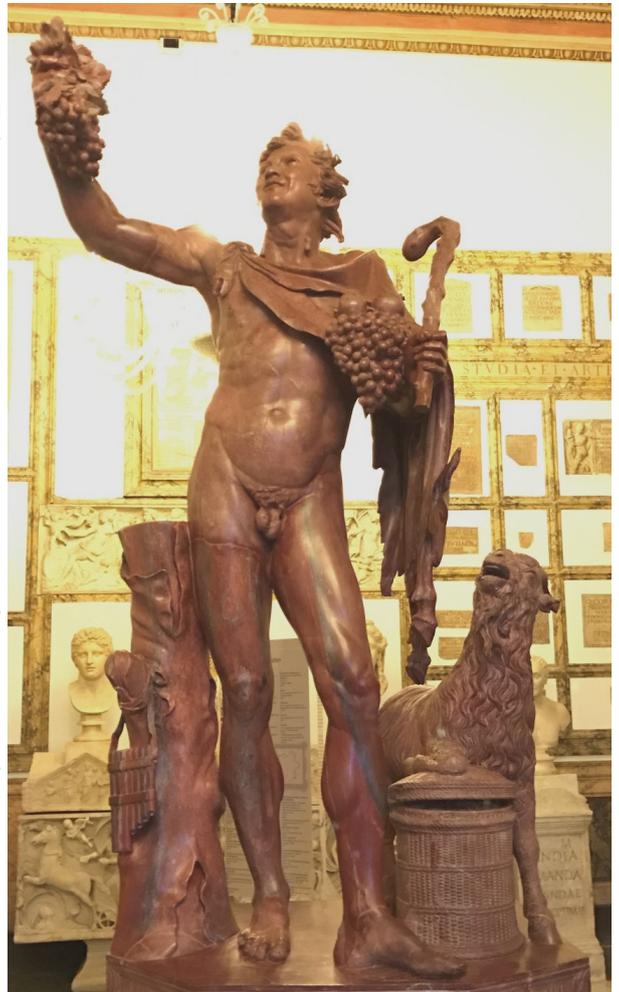
Reproduite à de nombreuses reprises sur des gravures et des dessins, cette sculpture est peut-être la plus célèbre de toute la collection. Acquisée en 1734 avec les statues qui avaient fait partie de la collection Ludovisi, elle fut probablement découverte par les Ludovisi eux-mêmes à l'intérieur de leur villa, qui se trouvait à l'emplacement des anciens *horti* (jardins) de César, coïncidant en partie avec l'emplacement des *horti* de Salluste. Elle représente, avec un grand pathos, un Gaulois (Galate) blessé, dont les attributs sont bien mis en évidence: bouclier, torque au cou, nudité du corps, mèches de cheveux en désordre et moustaches.

La blessure, bien visible, indique la volonté de rendre le guerrier au terme de sa résistance à la douleur. Cette représentation pourrait avoir appartenu au grand monument votif d'époque pergaménienne qu'Attale fit placer le long de la terrasse du temple d'Athéna *Nikephoros*, pour célébrer les victoires sur les Galates. Le groupe Ludovisi, conservé aujourd'hui au palais Altemps, dérive peut-être de ce même monument. Les chercheurs ne s'accordent pas sur la datation de cette magnifique sculpture: l'hypothèse d'une datation de la copie à l'époque césarienne, mais aussi qu'il puisse s'agir d'une copie directe, ou même de l'original pergaménien, ont toutes été proposées récemment.



Le Faune capitolin, fin du II^e s. av. J.-C.

Cette sculpture a été découverte en 1736. Sa restauration, longue et délicate, est l'œuvre de Clemente Bianchi et Bartolomeo Cavaceppi. Les nombreuses adjonctions modernes en marbre rouge grenat, présentant d'évidentes veines grisâtres, n'ont substantiellement modifié ni la structure, ni le schéma iconographique antiques. Cette œuvre a suscité l'admiration des voyageurs et des rédacteurs des catalogues du musée dès 1746, date de son acquisition pour les collections capitoline. Le corps repose sur la jambe droite tandis que la gauche, conformément à l'original, est portée vers l'avant, le pied tourné vers l'extérieur, pour suggérer un mouvement de danse. L'idée du mouvement est transmise de façon exceptionnelle, aussi bien par la légère rotation vers la droite que par la musculature présentant des masses très contractées le long du dos et sur les fesses, en plans obliques, au milieu desquelles se trouve une queue touffue reposant sur la fesse gauche. La partie haute du torse, qui porte la *nebris* (peau de faon) nouée sur l'épaule droite, présente des masses musculaires bien dessinées, les côtes sont bien évidentes. Le visage, encadré par de longs favoris bouclés, a des pommettes saillantes, et la bouche entrouverte laisse apercevoir les dents. Les orbites, vides, devaient probablement être complétées en métal ou en pierres dures. Les faunes avaient, entre autres propriétés, celle de féconder les troupeaux et de les défendre contre les loups ; ils étaient associés à l'idée de riches récoltes, car ils étaient souvent représentés avec de grandes cornes d'abondance. Ces créatures, mises en rapport avec le culte de Dionysos, faisaient sans doute partie du cortège du dieu et sont représentées en état d'ivresse, en train de danser, sous forme de « luron » et d'« ivrogne », compagnons de Dionysos, plus proches du monde humain et bien détachés de leurs lointaines origines démoniaques. Ce type d'image, sans doute utilisé pour décorer des *horti* ou l'on mettait l'accent sur les motifs bucoliques, se répandit dans la sculpture d'époque romaine à partir de modèles de l'hellénisme mur, vers la fin du II^e siècle avant J. -C.





Caravaggio, *La Diseuse de bonne aventure*, 1594

Le thème de ce tableau est l'un de ceux mis à l'honneur par Caravaggio au début du XVII^e siècle, par son goût pour les bohémiens, les vagabonds..., mais également connu dans les pays du Nord : une bohémienne lit l'avenir à un jeune élégant et en profite pour lui dérober discrètement sa bague. **Cette scène nécessite une lecture à plusieurs niveaux : elle contient en effet des connotations moralisatrices, concernant les fausses prophéties et la séduction intéressée. Il s'agit donc d'une sorte de scène de genre allégorique sur la tromperie et la naïveté, à rapprocher de la littérature et du théâtre contemporains.** Le cadrage serré, avec des personnages coupés à mi-corps, permet au spectateur d'entrer dans le tableau. Celui-ci n'est en effet pas distancé par un premier plan, comme chez certains peintres contemporains. Le fond uni et neutre, caractéristique du Caravaggio, fait ressortir les per-

sonnages et bloque la composition, focalisant l'attention du spectateur sur la scène. La lumière joue un rôle important dans la mise en espace : un unique rayon latéral tombe sur les personnages et les met en valeur. Cette lumière directionnelle constitue l'une des spécificités du Caravaggio. Toutefois, cette lumière chaude, dorée, imitant le soleil et ne provoquant pas de clair-obscur, reste associée à sa première période. Assez violente et abstraite tout de même, elle provoque des jeux de reflets sur les surfaces brillantes. Le modèle masculin est probablement Mario Minniti, artiste italien, ami du peintre et ayant posé également pour le Bacchus des Offices. Dans ce tableau, Le Caravaggio utilise une gamme chromatique chaude, restreinte et contrastée. **On remarque une grande rupture avec le maniérisme, par la représentation immédiate, l'authenticité des figures peintes au naturel (costume typique de la bohémienne), les volumes ronds et simples (pas de lignes serpentine ni de corps allongés) et l'absence de coloris acides et antinaturalistes. La *Diseuse de bonne aventure* est donc une œuvre caractéristique du premier style du Caravaggio, qui introduit plusieurs nouveautés vis-à-vis de la peinture antérieure : la lumière directionnelle, l'utilisation d'un sujet populaire, avec personnages de la vie courante, ni déformés ni idéalisés mais peints d'après nature, l'utilisation de couleurs naturelles et réalistes, et la simplicité de la composition et des formes.**

Caravaggio, *Saint Jean-Baptiste au bélier*, 1602

La pose est inspirée directement de celle des *ignudi* de la chapelle sixtine peints par Michel-Ange, en particulier de la Sibylle d'Érythrée. Caravaggio remplace la pose d'athlète par celle d'un garçon populaire des faubourgs de Rome : Jean est ainsi représenté en très jeune homme, à-demi allongé, le bras autour du cou d'un bélier et la tête tournée vers le spectateur, arborant un sourire malicieux. **Cette œuvre est typique de l'art novateur du Caravaggio « entre le sacré et le profane » (*tra il devoto, e profano* dit un cardinal à son propos) puisque son Jean-Baptiste est dépourvu de ses attributs habituels : croix, banderole, agneau. Il est toutefois représenté en pleine nature et avec un manteau rouge, deux éléments associables à la représentation de Jean-Baptiste.** Si ces éléments sont des attributs moins immédiatement identifiables à ce saint, ils se retrouvent cependant dans plusieurs de ses autres tableaux consacrés à ce thème. Dans le *Saint Jean-Baptiste au bélier* de la collection Mattei, le traitement du modèle dépasse celui du sujet. Il n'y a presque rien pour signifier l'identité du prophète du désert : ni croix, ni ceinture de cuir ; seul un morceau de peau de chameau se distingue parmi les amples plis du manteau rouge. **Le bélier lui-même est loin de constituer un symbole canonique : l'animal accompagnant Jean-Baptiste est en principe un agneau symbolisant le Christ « agneau de Dieu » venu pour la rémission des péchés du monde. Un bélier, en revanche, peut tout aussi bien évoquer le stupre que le sacrifice, tout comme le jeune homme nu et souriant.** Le *Jean-Baptiste* de Mattei connaît un grand succès : onze copies sont recensées, dont une que les spécialistes s'accordent à attribuer à Caravaggio lui-même, et qui est exposée à la galerie Doria-Pamphilj de Rome. Il est probable que les commanditaires des copies aient eu conscience d'une autre ambiguïté que représente la pose du modèle, visiblement reprise de celle d'un des célèbres *ignudi* de Michel-Ange peints sur le plafond de la Chapelle Sixtine entre 1508 et 1512. Le rôle de ces immenses nus masculins dans la représentation du monde d'avant l'énoncé des Dix Commandements est sujet à débat : certains y voient des anges, d'autres une représentation de l'idéal néo-platonicien de la beauté humaine ; mais que Caravaggio fasse poser son jeune assistant dans la même posture que ces nobles témoins de la Création devait représenter une forme d'ironie sous-jacente pleinement accessible aux connaisseurs.





Le lieu de naissance de l'Europe en 1957



Le 25 mars 1957, l'Allemagne, la Belgique, la France, l'Italie, le Luxembourg et les Pays-Bas signent à Rome deux traités : le premier crée la Communauté économique européenne (CEE) ; le second crée la Communauté européenne de l'énergie atomique (CEEA ou Euratom). Ces deux traités sont entrés en vigueur le 14 janvier 1958. **Les nouvelles Communautés sont alors apparues comme un facteur de renforcement économique pour les États membres. La CEE a pour mission, par l'établissement d'un marché commun et le rapprochement progressif des politiques économiques des États membres, de promouvoir un développement harmonieux des activités économiques dans l'ensemble de la Communauté, une expansion continue et équilibrée, une stabilité accrue, un relèvement accéléré du niveau de vie, et des relations plus étroites entre les États qu'elle réunit.**

Prenant pour base le traité CECA, le traité de Rome élargit le champ de la coopération supranationale et relance ainsi la construction européenne, ralentie par l'échec, en 1954, du projet politique de Communauté européenne de défense (CED). **Le domaine économique, moins sujet aux résistances nationales, apparaît comme un champ consensuel de coopération.**

La Communauté Euratom est d'une nature différente. Il ne s'agit pas de mettre en commun des activités économiques déjà existantes, mais de contribuer à la formation et à la croissance d'une industrie nucléaire européenne. Cette Communauté existe toujours.

- Dans le préambule du traité, les États membres déclarent :
- « [être] déterminés à établir les fondements d'une union sans cesse plus étroite entre les peuples européens ;

- [être] décidés à assurer par une action commune le progrès économique et social de leurs pays en éliminant les barrières qui divisent l'Europe ;
- avoir pour but essentiel l'amélioration constante des conditions de vie et d'emploi de leurs peuples ;
- reconnaître que l'élimination des obstacles existants appelle une action concertée en vue de garantir la stabilité dans l'expansion, l'équilibre dans les échanges et la loyauté dans la concurrence ;
- [être] soucieux de renforcer l'unité de leurs économies et d'en assurer le développement harmonieux, en réduisant l'écart entre les différentes régions et le retard des moins favorisées ;
- [être] désireux de contribuer, grâce à une politique commerciale commune, à la suppression progressive des restrictions aux échanges internationaux ;
- vouloir confirmer la solidarité qui lie l'Europe et les pays d'outre-mer, et assurer le développement de leur prospérité, conformément aux principes de la Charte des Nations Unies ;
- [être] résolus à affermir, par la constitution de cet ensemble de ressources, les sauvegardes de la paix et la liberté, et appel[er] les autres peuples d'Europe qui partagent leur idéal à s'associer à leur effort ».



La signature du traité de Rome, le lundi 25 mai 1957 dans la salle des Horaces du palais des Conservateurs du Capitole de Rome

Mercredi 18 janvier 2017



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^e 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 von **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 000m², le long de 7 km de corridors et de galeries ! De quoi donner le tournis à un visi-

teur 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^e 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 Étrusques, ainsi qu'un autre pour les timbres et les monnaies.



Léocharès, *Apollon du Belvédère*, marbre, copie d'un original du I^{er} siècle av. J.-C.



Laocöon, marbre, v. 40 av. J.-C.

Le musée Pio Clementino



Le groupe du Laocoon, vers 40 av. J.-C.

Il s'agit d'une scène comme prise sur le vif, où la tension dramatique est traduite sur les visages des personnages, l'expressivité est rendue par des yeux exorbités, désespérés et éperdus. Laocoon, les muscles tendus, tente de se débarrasser du serpent qui l'enserme. Les sculpteurs se permirent beaucoup de libertés : Les trois personnages sont représentés nus, nudité traditionnellement réservée aux dieux, aux héros ou aux athlètes. Laocoon et ses fils sont tordus, torturés et cela se voit physiquement et moralement. Les serpents qui s'enroulent autour des personnages impuissants, assurent un lien logique qui harmonise la lecture de l'œuvre. Laocoon et un de ses fils sont acculés à l'autel ce qui permet aux Rhodiens d'accentuer la notion de fatalité. C'est un dieu qui a envoyé ces serpents, il n'y a donc pas d'échappatoire possible. Les jambes et les bras des personnages sont emprisonnés. Cependant, les Rhodiens n'ont pas choisi de représenter la mort de Laocoon mais le moment précis de sa souffrance et de celle de ses enfants. Comme les sculpteurs de Marsyas ont choisi de le représenter attaché à un arbre, attendant son châtimeur. Il s'agit donc bien de la tension immédiate, prise sur le vif et dramatique qui intéresse les artistes du monde hellénistique « pathétique ».

L'Apollon du Belvédère, IV^e s. av. J.-C.

Le dieu est représenté plus grand que l'homme (la statue mesure 2,24 mètres), nu, portant des sandales et une chlamyde (manteau) sur les épaules. Représenté en plein élan, il avance la jambe droite — la jambe gauche, fléchie vers l'arrière, ne reposant que sur la pointe du pied. Le bras droit (brisé avant le coude restauré au XV^e siècle) repose le long du corps tandis que le bras gauche, sur lequel repose un pan du manteau, est tendu perpendiculairement au torse (la main est restaurée). Le dieu regarde vers la gauche, c'est-à-dire dans la direction opposée à celle de sa marche, créant ainsi une composition en X. Sa chevelure abondante est faite de longues mèches ondulées dont certaines sont ramenées en haut du front et nouées, sans doute pour éviter de le gêner dans l'action. Ce type de coiffure se retrouve fréquemment chez des Aphrodites au bain ou des Artémis chassant. Le carquois porté en bandoulière permet de conclure avec certitude que le dieu tenait un arc dans la main gauche. En revanche, l'attribut tenu dans la main droite fait débat. Les deux propositions les plus vraisemblables font état d'une flèche ou d'un rameau de laurier noué de bandelettes dont l'on a pensé retrouver les traces sur le tronc d'arbre qui sert d'étai à la jambe. Tenant une flèche, Apollon serait représenté dans son rôle de dieu vengeur, peut-être mis en scène dans le massacre des Niobides. Tenant un rameau de laurier, il serait représenté dans son rôle de purificateur.



Le torse du Belvédère, I^{er} s. av. J.-C.

Le Torse porte la signature du sculpteur athénien Apollonios, fils de Nestor, qu'on ne connaît pas par ailleurs. Haut de 1,59 mètre, il représente le torse et les cuisses d'un homme assis sur une peau de bête, elle-même posée sur un rocher. La dépouille ayant d'abord été identifiée comme celle d'un lion, et compte tenu de la musculature puissante du personnage, le Torse a d'abord été reconnu comme celui d'Héraclès.

La peau a ensuite été identifiée comme celle d'une panthère, donnant naissance à une identification du Torse comme le satyre Marsyas. La comparaison avec des pierres gravées a suscité la proposition d'un Philoctète blessé ; celle avec une statuette en bronze de la collection George Ortiz, l'hypothèse d'Ajax fils de Télamon méditant son suicide. L'identification est incertaine car la tête et les membres du personnage ont été perdus.

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^e 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.



Carte de l'Italie, Galerie des cartes géographiques, XVI^e siècle.

Les Stanze de Raphaël



En 1507, le pape Jules II ne supportant plus de loger dans les appartements Borgia, 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 direction: il réalisa des fresques si novatrices pour l'époque et

si somptueuse, 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. L'homme à demi-allongé sur les marches à côté de sa coupe est le cynique Diogène.



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

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'Eucharistie - 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



Raphaël, *Le Parmasse*, détail sur la figure d'Homère, 1510

Les appartements Borgia

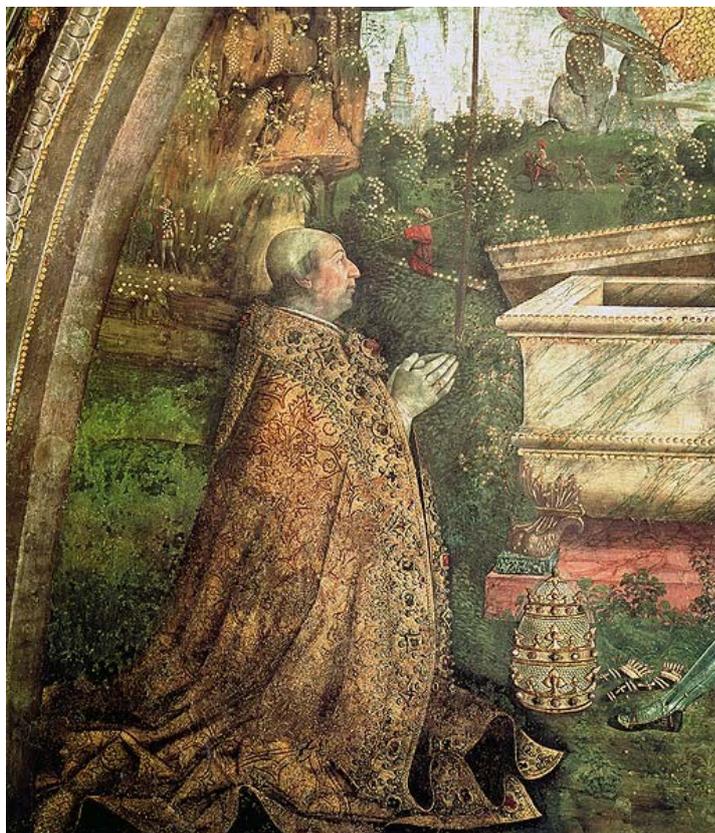
Décoré par Pinturicchio (1492-1495), l'ancien appartement privé d'Alexandre VI accueille aujourd'hui une partie de la collection d'art religieux moderne mais reste encore associé à la mauvaise réputation des Borgia. Les papes suivants le désertèrent tant il était entaché de meurtres, d'orgies et de blasphèmes. Il est vrai qu'Alexandre VI, commanditaire du décor, avait même eu l'impudence de faire figurer dans la fresque de l'Annonciation la mère de ses quatre enfants, Vannozza de Catanei, et de donner à la Vierge de la salle des Saints les traits de sa concubine, Giulia Farnèse ! Voici un bref « état des lieux » :

Salle des Sibylles : C'est dans cette pièce qu'Alphonse d'Aragon, duc de Bisceglie et second mari de Lucrece, fut assassiné le 18 août 1500 par les sbires de son beau-frère, César Borgia. Le décor, dû à un élève de Pinturicchio met en présence des sibylles, des prophètes et les symboles astrologiques des principales planètes : Saturne, Jupiter, Vénus...

Dans les salles suivantes, le décor serait de la main

d'Antonio de Viterbe ou de Tiberio d'Assise. Celui, assez austère, de la salle III associe des prophètes et des apôtres portant des phylactères où figurent les versets du Credo. Celui de la salle IV, ancien cabinet de travail d'Alexandre VI, fait défiler les personnifications des arts libéraux (astronomie, grammaire, rhétorique, etc.). La cheminée en marbre a été conçue par Sansovino, le grand sculpteur et architecte florentin.

Salle des Saints : Ici, Pinturicchio a non seulement conçu mais aussi exécuté en personne Le Martyre de saint Sébastien, Suzanne et les vieillards et surtout **La Dispute de sainte Catherine d'Alexandrie, son œuvre maîtresse.** Cette fresque, peinte sur la lunette qui fait face à la fenêtre, nous montre : à droite, le groupe des philosophes ; au centre, deux sages qui s'entretiennent devant l'arc de Constantin ; **au 1er plan, l'éloquente Catherine (la sainte a les traits de Lucrece Borgia !)** énumérant ses arguments à l'empereur Maxence. Le personnage à gauche est un autoportrait de l'artiste ; le jeune homme à cheval, à droite, Juan Bor-



Pinturicchio, Portrait du pape Alexandre VI en prière devant le Christ

gia (l'aîné d'Alexandre affectionnait les costumes pittoresques) Le décor de la voûte, inspiré du mythe d'Isis et Osiris, fait allusion à la généalogie fictive des Borgia.

Dans les dernières salles, les aides de Pinturicchio ont intégré dans les fresques de la salle VI, qui **représentent les mystères de la Foi, des portraits de plusieurs contemporains : dans la Résurrection, par exemple, figure le portrait, super d'Alexandre VI en habit pontifical ;** le soldat avec la lance, au centre, serait César Borgia. La salle VII, dite « salle des Pontifes », a été ornée de stucs et de grotesques sur le thème du zodiaque par les deux collaborateurs les plus connus de Raphaël : Perin del Vaga et Giovanni da Udine.



Pinturicchio, Isis entre Hermès Trismégiste et Moïse



Pinturicchio, Portrait de Lucrece Borgia en Catherine d'Alexandrie

La collection d'art religieux moderne

Il s'agit d'une importante collection - 800 œuvres à ce jour - qui occupe à elle seule 56 salles du palais pontifical, réparties sur trois niveaux, entre les appartements Borgia et la chapelle Sixtine. Le pape Paul VI, qui l'a inaugurée en 1973, aimait l'art de son temps et voulait rétablir le dialogue entre l'Église et les artistes. **Sous son impulsion, le Vatican connut un souffle nouveau : on vit déferler sur les murs une vague de tableaux d'une avant-garde prudente, tantôt achetés en galerie tantôt offerts au Saint-Siège par les artistes.** Parmi eux, plusieurs représentants de l'école de Rome, comme Scipione ou Mario Mafai, mais aussi de nombreux peintres milanais (Paul VI était originaire de Lombardie). Au fil des ans, des œuvres d'artistes étrangers - Ben Shahn, Hartung, Chillida... - vinrent enrichir cette collection qui a pour fil conducteur le sentiment religieux. La visite s'ouvre par l'imposant buste de Pie XI par le sculpteur lombard Adolfo Wildt.

Parmi les artistes exposés en permanence, signalons : Van Gogh (*Pietà*, 1890) ; Maurice Denis (*Messe matinale*, 1890) ; Foujita (*Vierge à l'enfant*, 1920), Matisse (cartons pour la chapelle du Rosaire de Vence, 1949-1951) ; Otto Dix (*Saint Christophe*, 1938 ; *Le Portement de croix*, 1943) ou encore Salvador Dalí (*La Trinité*, 1960 ; *Paysage angélique, dit aussi, Montre mole dans un paysage angélique*, 1977); et, plus surprenant, le génial et sulfureux Francis Bacon dont la remarquable *Étude II* (1973) s'inspire d'un tableau qu'il s'était interdit de voir lorsqu'il visita Rome en 1954 : le *Portrait du pape Innocent X* de Vélasquez, conservé à la galerie Pamphili. **D'une grande diversité et d'une grande richesse, les œuvres de la collection d'art religieux moderne témoignent de la permanence de l'influence chrétienne dans la production contemporaine et l'influence des modèles anciens dans l'inspiration des artistes.**



Adolfo Wildt, *Buste du pape Pie XI*, 1926



Henri Matisse, *Chasuble blanche*, 1951



Francis Bacon, *Étude II sur le pape de Vélasquez*, 1961



Otto Dix, *Portement de croix, ou le Christ et la Véronique*, 1943

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 transenne 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 Ghirlandajo, 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 » 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 droite) répondent à celles de la vie de Moïse, « précurseur » (mur gauche) - invite bien sûr le fidèle à établir des correspondances entre chaque épi mais il vise aussi à souligner la supériorité 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.



Mur latéral nord de la Sixtine, détail

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 célébration de**

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

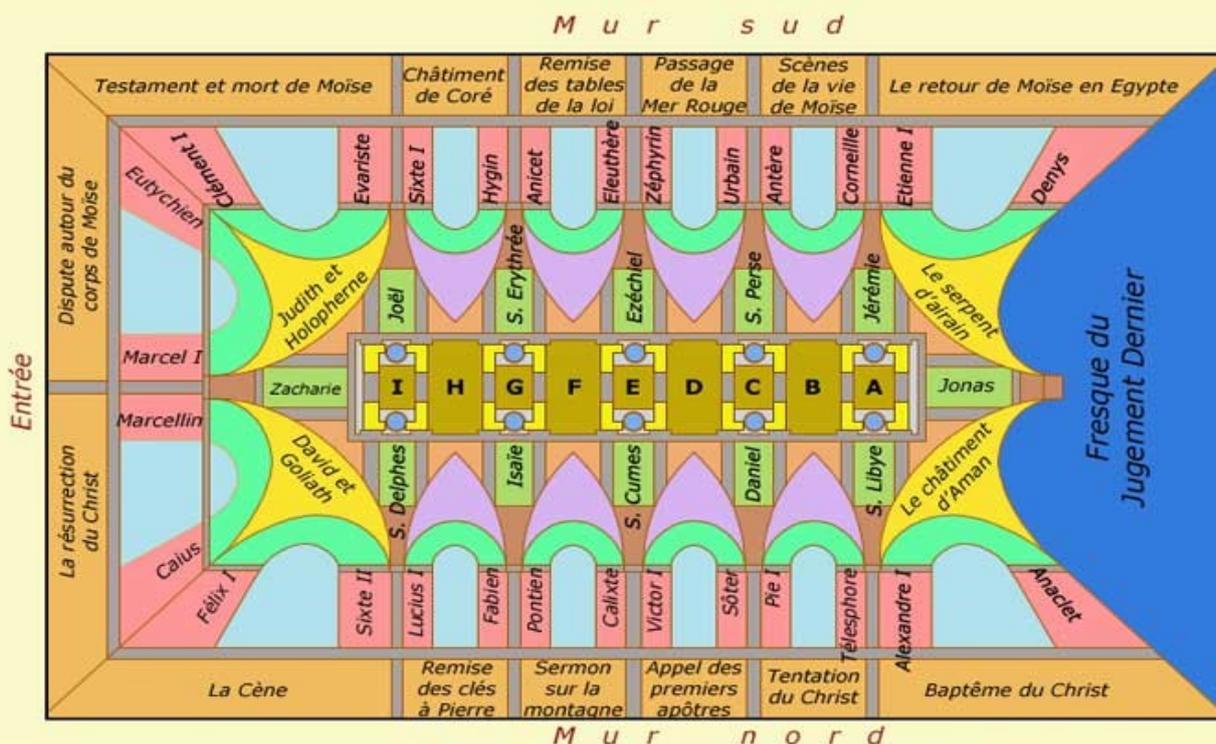
Au final : une œuvre colossale, commencée en 1508 avec l'aide de quelques assistants originaires de Florence et achevée seul, quatre ans plus tard, au prix d'efforts surhumains. Michel-Ange travaillait en grand secret - il avait interdit l'accès de la chapelle aux curieux ainsi qu'au pape (qui se hissa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

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



Michel-Ange, *La Création d'Adam*, détail

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

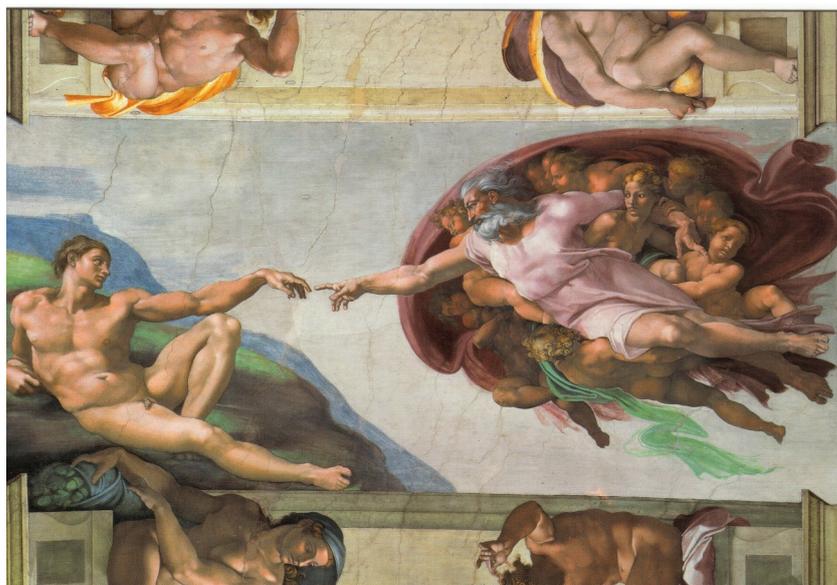
1. Aminadab
2. Salmon, Booz, Jobed
3. Roboam, Abias
4. Ozias, Joatham, Achaz
5. Zorobabel, Abiud, Eliakim
6. Akim, Eliud
7. Jacob, Joseph
8. Eléazar, Mathan
9. Azor, Sadoq
10. Josias, Jéchoias; Salathiel
11. Ezéchias, Manassé, Amon
12. Asa, Josaphat, Joram
13. Jessé, David, Salomon
14. Naasson

- Scènes centrales
- Ignudi
- Médailles
- Prophètes et sibylles
- Voûtains
- Pendentifs
- Lunettes
- Cadre architectural
- Galerie des papes
- Cycle de Moïse et du Christ
- Fenêtres

CHAPELLE SIXTINE ICONOGRAPHIE



Michel-Ange, *La Sybille 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 m² 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'œuvre 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 inférieure droite), qui descendent vers l'Enfer.

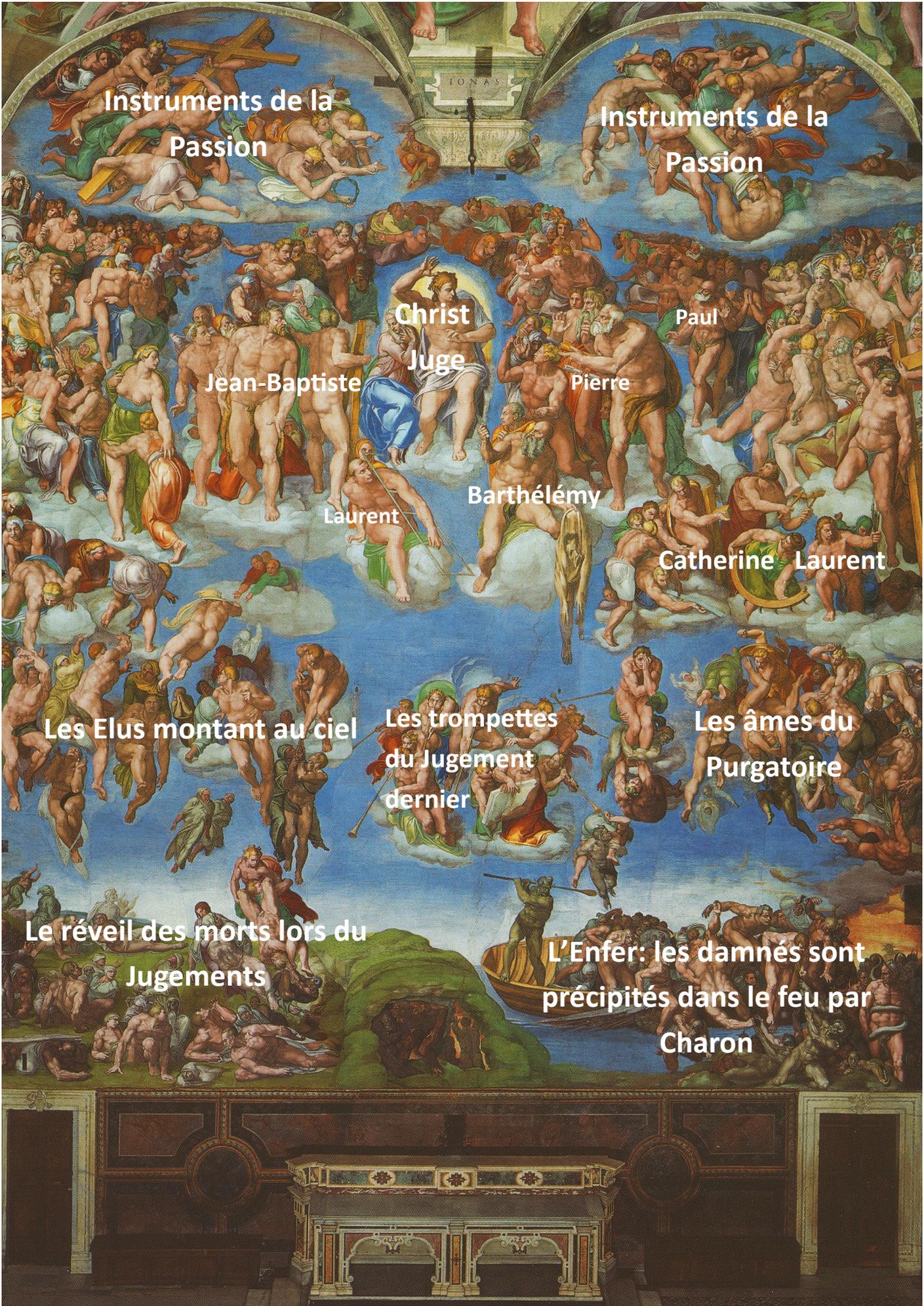
Chacun des saints porte les instruments de son martyre : on reconnaît saint Laurent à son gril, saint Blaise au râtelier qui le déchiqueta, sainte Catherine à la roue, saint Sébastien à ses flèches...

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 Braghettone (« le culottier ») - « d'habiller » 20 figures et de refaire les visages de saint Blaise et de sainte Catherine. Au XVIII^e 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

Jean-Baptiste

Paul

Pierre

Laurent

Barthélemy

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 assu-

rait 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.



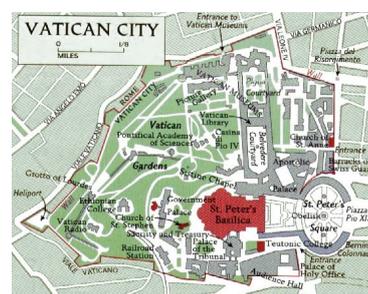
Le Vatican un véritable État, mais tout petit

Avec une superficie de 0,44 km², 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 la 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 minigare 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 fonctionnaires 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, collecté 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 exécutoif, 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 déplacements 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 allemand.

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'orner 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 chevaux 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^e 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 m² 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.

L'édifice a exercé une influence considérable sur l'architecture. Christopher Wren s'en inspire pour construire Saint-Paul à Londres et plus récemment pour la basilique Notre-Dame-de-la-Paix à Yamoussoukro en Côte d'Ivoire.

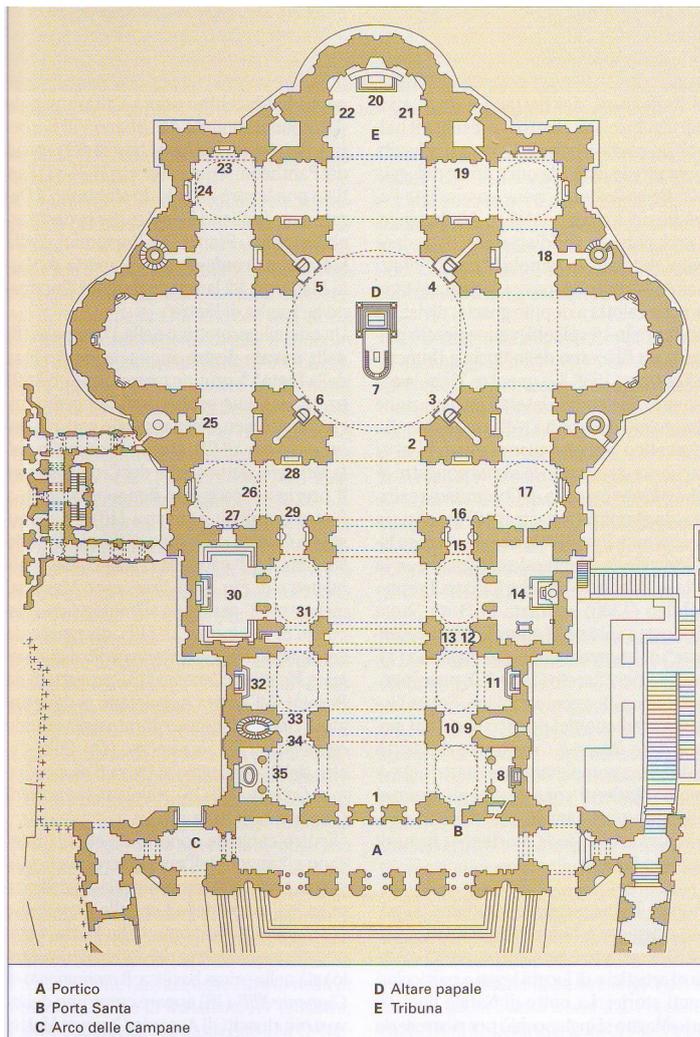
La basilique Saint-Pierre dans l'Histoire

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, 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 démoli 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

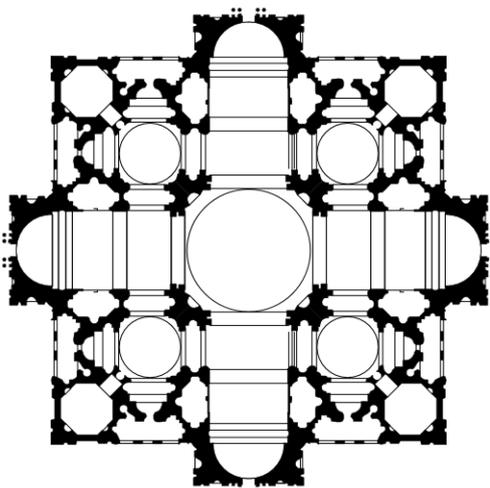
de Bramante, celle d'une basilique à plan centré. Il mourut en 1564 sans voir la grandiose coupole qu'il avait conçue mais il réussit à imprimer à la construction la marque de son génie. Les papes suivants hésitèrent de nouveau sur le plan à suivre. En 1607, le projet à plan centré fut définitivement 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^e 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.

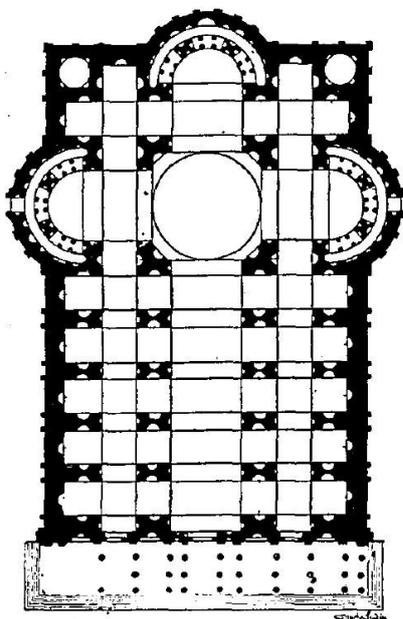


Plan actuel de Saint-Pierre d'après un tracé de Michel-Ange repris et aménagé par Carlo Maderno au XVII^e siècle.

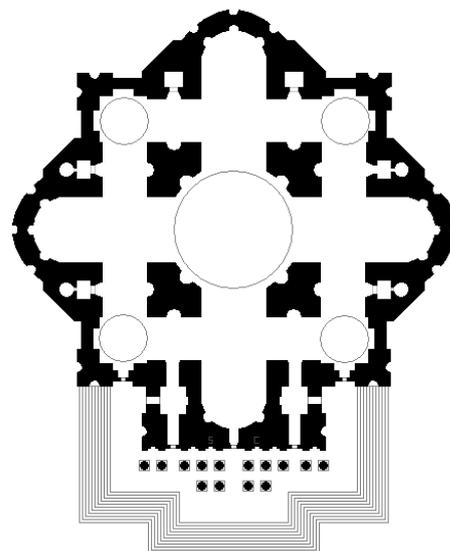
Les plans successifs de Saint-Pierre



Plan de Bramante



Plan de Raphaël et de Sangallo



Plan de Michel-Ange

La Façade de la Basilique



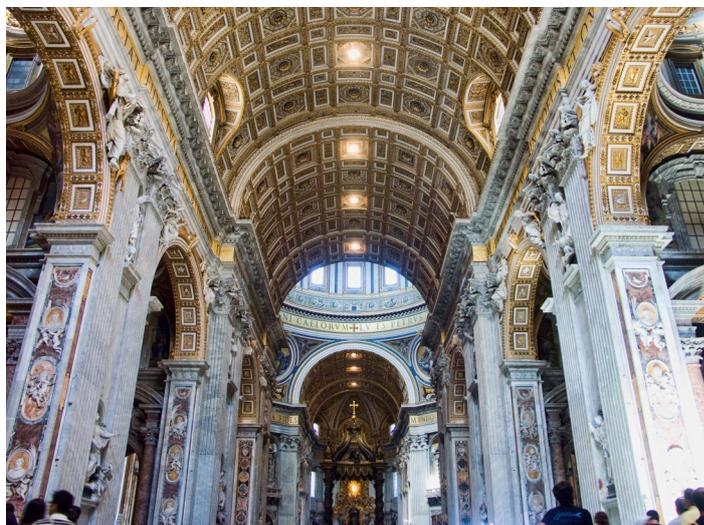
Conçue par Maderno (1608 -1614), la façade de la basilique fait souvent l'objet de vives critiques : certains la jugent trop statique et regrettent qu'elle masque en partie le dôme et lui enlève de sa majesté, d'autres déplorent le rapport entre la longueur et la hauteur de l'ouvrage. La faute incombe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

paniles). 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^e 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 (petit espace qui permet de rendre visible les reliques d'un saint sans pour autant pouvoir les toucher), 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.

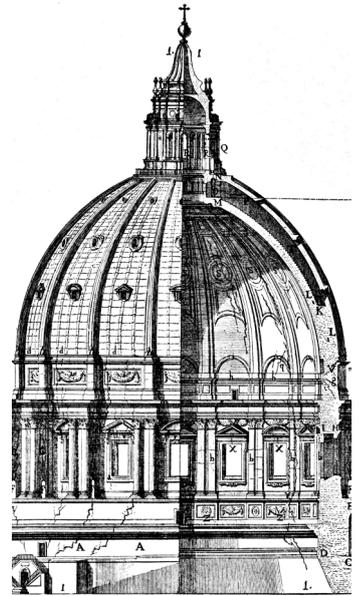
La coupole, prouesse architecturale de Michel-Ange

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.



Dessin d'architecture de la coupole de Saint-Pierre, tiré de *Character of Renaissance Architecture*, 1905

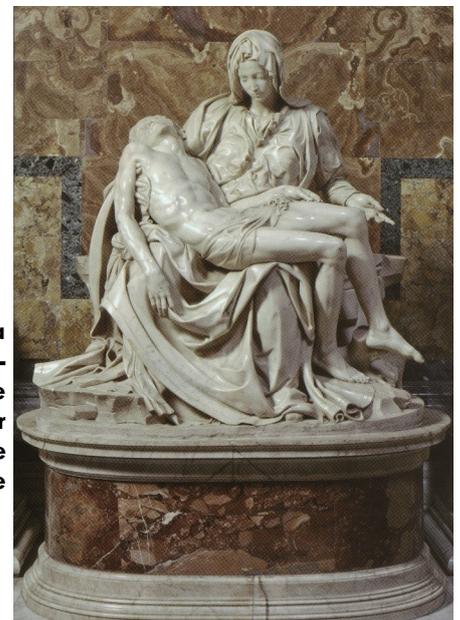
La croisée du transept et les piliers de soutien de la coupole

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^e s.).



Croisée du transept vue depuis la nef de Saint-Pierre



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 seulement 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 du jubilé de l'année sainte.



Jeudi 19 janvier 2017



VIMINAL—QUIRINAL—CHAMP DE MARS—CAMPO DEI FIORI—TRASTEVERE

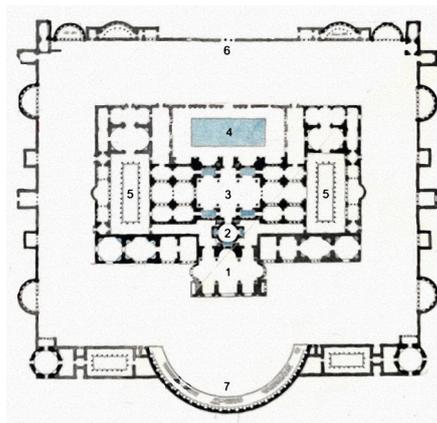
Santa Maria degli Angeli

Édifiée à partir de 1561, cette imposante église occupe une partie des immenses thermes antiques bâtis par Dioclétien. **Michel-Ange n'avait pas moins de 86 ans lorsque le pape Pie IV (1559-1565) le chargea d'établir les plans d'une chartreuse et d'une basilique consacrée aux anges et aux martyrs qui auraient péri dans la construction de ces thermes. Respectueux de l'architecture antique, le projet de Michel-Ange ne modifia pas les structures existantes, ce qui laisse imaginer les dimensions originales des thermes.** En 1749, l'architecte Luigi Vanvitelli changea l'orientation de la basilique en ouvrant l'entrée actuelle dans une des absides de l'ancien *caldarium* (salle chaude). La nef, installée dans l'ancienne salle centrale des thermes (*natatio*), devint donc le transept

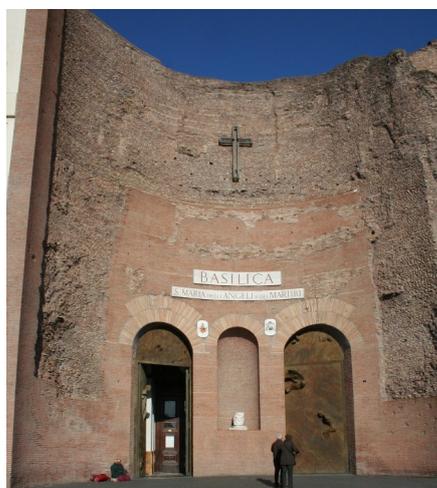
Intérieur. Les huit colonnes de granit rouge qui soutiennent le transept sont d'origine, tandis que les quatre des passages transversaux menant d'une part au chœur et d'autre part au vestibule sont des ajouts en maçonnerie réalisés par Vanvitelli pour donner plus d'harmonie à l'ensemble. Dans le bras droit du transept, sur le sol devant le tombeau du maréchal Diaz, héros de la Première Guerre mondiale,

est tracée une méridienne appelée *linea clementina*. Elle tient son nom de Clément XI, le pape qui la fit réaliser en 1702 pour établir définitivement la date de l'équinoxe de printemps et, par voie de conséquence, celle de Pâques ; elle a servi à régler les horloges de Rome jusqu'en 1846. Aux murs, d'immenses tableaux provenant de la basilique Saint-Pierre ont été placés là au cours du XIXe siècle.

Le chœur est raccordé au transept par un arc triomphal dont la richesse ornementale sert à masquer la jonction des différentes hauteurs et la rupture brutale de l'entablement. Au mur de droite, *Le Martyre de saint Sébastien*, du Dominiquin. Derrière le maître-autel, *La Vierge adorée par les anges* est un tableau anonyme particulièrement vénéré. Il fut commandé à Venise en 1543 par le prêtre sicilien Antonio del Duca, celui-là même qui réclamera à Pie IV la construction de l'église après avoir vu en rêve des anges s'échapper des thermes.



Plan des Thermes de Dioclétien avec le plan de l'église Santa Maria degli Angeli (2&3)



Façade actuelle de l'église



Croisée du transept de l'église Santa Maria degli Angeli

La chapelle Cornaro de Sainte Marie de la Victoire

Bien que dessinée par Carlo Maderno dès 1608, l'église ne fut édifée qu'à partir de 1620. Elle doit son nom à la victoire, le 8 novembre 1620, de l'armée catholique du Saint Empire à la bataille de la Montagne Blanche près de Prague, victoire due, d'après la légende, à l'intervention de la Madone dont une image aurait ébloui les troupes protestantes de Frédéric V. L'église abrita l'image miraculeuse jusqu'à ce que, en 1833, elle fût détruite par les flammes.

La Chapelle Cornaro et le groupe statuaire de sainte Thérèse d'Avila

D'après Filippo Baldinucci dans sa biographie du Bernin, « le Bernin lui-même avait l'habitude de dire [...] qu'il s'agissait de la plus belle œuvre que sa main produisit ». On en était au pire moment de ses relations avec le pape Innocent X et la chapelle avait été **demandée par le cardinal Federico Cornaro**, patriarche de Venise en 1631, qui s'était retiré au Palazzo Venezia à Rome depuis 1644. Il voulait avoir sa chapelle familiale, dans un espace creusé dans le transept gauche de la petite église Santa Maria della Vittoria, et elle devait être dédiée à sainte Thérèse d'Avila, dont il voulait une représentation au-dessus du maître-autel. Cette entreprise coûta plus de 12.000 écus, plus que to**Dans cette chapelle, où se mêlent dans un rapport étroit architecture, peinture et sculpture, trois actions ont lieu simultanément. L'action principale, au-dessus de l'autel, avec la rencontre mystique entre la sainte et l'ange qui, par son dard brûlant de l'amour de Dieu, lui transperce le cœur. De part et d'autre, sur les deux estrades latérales, la deuxième action montre sept cardinaux et un doge de la famille Cornaro qui assistent à la scène, découpés dans le marbre blanc, sur un fond en stuc gris d'un espace théâtral en perspective. La troisième est celle du spectateur lui-même, qui entre ainsi dans un immense tableau tridimensionnel, dont il devient protagoniste.** ute l'église Saint-Charles-aux-Quatre-Fontaines de Borromini. Mais le résultat fut surprenant. En avril 1647, les scalpels commencèrent le revêtement en marbre d'après les dessins du Bernin et, entre 1649 et 1650, on travaille à la statue. Dans un seul bloc de marbre, le Bernin sculpte personnellement la sainte, l'ange et les nuages, dans une matière vibrante sur les surfaces, lisse dans les chairs, rugueuse en correspondance des nuages et mue par un gonflement tourbillonnant dans le voile de l'ange. D'autres anges en vol, en stuc, décorent de guirlandes de fleurs l'entrée de la chapelle, où on lit la déclaration du Christ à sainte Thérèse lors de leur mariage mystique : *Nisi coelum creassem, ob te solam crearem* (Si je n'avais pas déjà créé le paradis, je le ferais maintenant rien que pour toi)

L'extase de Thérèse d'Avila

« J'apercevais près de moi, du côté gauche, un ange sous une forme corporelle. [...] il n'était point grand, mais petit et très beau ; à son visage enflammé, on reconnaissait un de ces esprits d'une très haute hiérarchie, qui semblent n'être que flamme et amour. [...] Je voyais dans les mains de cet ange un long dard qui était d'or, et dont la pointe en fer avait à l'extrémité un peu de feu. De temps en temps il le plongeait, me semblait-il, au travers de mon cœur, et l'enfonçait jusqu'aux entrailles ; en le retirant, il paraissait me les emporter avec ce dard, et me laissait tout, embrasée d'amour de Dieu. [...] La douleur de cette blessure était si vive, qu'elle m'arrachait ces gémissements dont je parlais tout à l'heure : mais si excessive était la suavité que me causait cette extrême douleur, que je ne pouvais ni en désirer la fin, ni trouver de bonheur hors de Dieu. Ce n'est pas une souffrance corporelle, mais toute spirituelle, quoique le corps ne laisse pas d'y participer un peu, et même à un haut degré. Il existe alors entre l'âme et Dieu un commerce d'amour ineffablement suave. »

Thérèse d'Avila, *Le livre de ma vie*, 1562-1565,



Le Bernin, *Extase de Thérèse d'Avila*, détail sur le visage de la sainte.



Le Bernin, Chapelle Cornaro, vue générale, et vue rapprochée sur le groupe central.

San Carlino alle Quattro Fontane

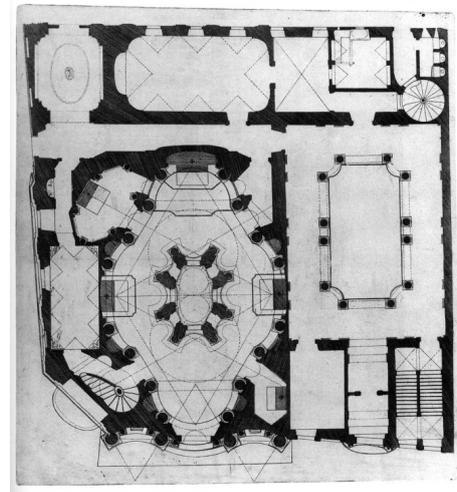
Borromini travaillait depuis des de années à Rome sous les ordres d'artistes célèbres lorsqu'il offrit gratuitement ses services aux pères trinitaires espagnols à la condition d'avoir toute liberté dans la réalisation du couvent, du cloître et de l'église que ses derniers désiraient bâtir. Vu la modestie des moyens financiers de la communauté, le chantier, qui se fit par étapes, se prolongea sa vie durant, et il n'eut même pas la satisfaction de contempler son chef-d'œuvre achevé car il mourut avant la fin des travaux

La façade, sa dernière œuvre, révèle autant l'énergie créative de l'architecte que le tourment de l'homme au bord du suicide. Le mouvement cher à l'art baroque trouve ici son expression la plus achevée : **l'alternance constante de lignes convexes et concaves procure à l'ensemble une ondulation presque vertigineuse**. Remarquer les courbes de la travée centrale, qui s'inversent d'un registre à l'autre.

À l'intérieur, Borromini surmonta ingénieusement la complexité du projet, qui résidait dans l'exiguïté et la forme irrégulière du terrain. **L'église qui, tient tout entière dans un seul des piliers de la coupole de Saint-Pierre, semble en réalité plus spacieuse qu'elle ne l'est. De forme ovale, l'espace intérieur développe verticalement et culmine avec la coupole elliptique dont les profonds caissons rapetissent en se rapprochant du sommet, créant ainsi une illusion de hauteur**. Pour répondre aux exigences d'austérité et aux moyens limités des religieux Borromini n'employa que des matériaux simples et peu coûteux. Recouverts uniquement de plâtre et de stuc, les éléments structuraux sont mis en relief et renforcent l'harmonie de l'ensemble, qui se démarque du caractère grandiose et ostentatoire du baroque contemporain.



Borromini, coupole de San Carlino



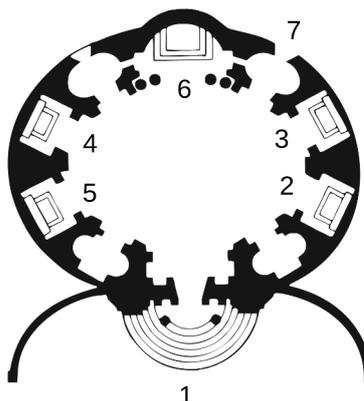
Plan de l'église et du couvent des Trinitaires d'après Borromini

Sant' Andrea al Quirinal



Surnommé la « perle du baroque », cette petite église, construite entre 1658 et 1678 pour la Compagnie de Jésus est l'œuvre de Bernin, qui la considérait comme sa plus belle réussite architecturale, au point de venir fréquemment la contempler sur ses vieux jours. La façade allie une ordonnance classique et un dynamisme baroque rendu par les colonnes détachées et le jeu des courbes qui alternent convexité (volée de marches) et concavité (murs latéraux).

Mais l'originalité de l'édifice découle de son plan en ellipse conçu pour optimiser les dimensions d'un espace assez restreint. L'orientation vers l'autel de l'axe- le plus court et le positionnement de la coupole, à caissons dorés, qui surmonte la totalité de l'espace contribuent à placer le fidèle au cœur même de la cérémonie. D'autant que la lumière, qui pénètre par les fenêtres de la coupole et du lanternon, inonde l'espace central rehaussé de marbres polychromes, de stucs et de dorures, pour laisser dans l'obscurité les chapelles latérales.



Le Bernin, Coupole de Sant' Andrea et plan de masse de l'église (1= podium d'entrée, 6 = autel central; 7= chapelle Stanislas Kostka)

La place du Quirinal et le palais présidentiel



Ayant connu les faveurs des souverains pontifes, des têtes couronnées puis de la République, la place du Quirinal incarne à elle seule le pouvoir politique de la capitale italienne. En son centre, la **fontana di Monte Cavallo** tient son nom groupes de statues qui l'encadrent. Retrouvés à l'entrée des thermes de Constantin, les Dioscures et leurs chevaux sont des copies romaines d'originaux grecs sculptés par Phidias et Praxitèle, placées là par Sixte Quint. Deux siècles plus tard, Pie VI fit dresser l'obélisque, qui provient du mausolée d'Auguste. En 1818, une vasque de marbre antique prélevée dans le Forum romain fut ajoutée à la fontaine.

Attiré par la beauté et la salubrité de la villa Carafa qui s'élevait à l'emplacement de l'actuel palais, le **pape Grégoire XIII (1572-1585)** fut le premier à y installer ses quartiers d'été. À sa mort, son successeur Sixte Quint la déclara officiellement palais pontifical estival et lui fit ajouter deux ailes par l'architecte Domenico Fontana. Par la suite, Carlo Maderno, Bernin - à qui l'on doit la loge des Bénédictions (1638) qui surmonte le portail principal - et Ferdinando Fuga contribuèrent à son achèvement. Devenu résidence royale en 1870 puis présidentielle en 1947, le palais est composé d'une enfilade de salles fastueusement décorées.

Saint Louis des Français, église nationale de la France



Sous le pontificat de Sixte IV, la **communauté française de Rome prit l'initiative d'ériger l'une des plus grandes églises françaises à Rome**. Jusqu'alors, les Français se réunissaient près de Saint-Pierre-du-Vatican, dans la chapelle Sainte-Pétronille.

Le 2 avril 1478, la bulle de Sixte IV officialise la naissance de cette nouvelle église en plein cœur de la Ville Éternelle. Entre la Place Navone et le Panthéon, l'église ainsi que la confrérie française prennent le nom de Saint-Louis, en référence au Roi de France.

Il faut attendre le 12 août 1518 pour que le cardinal Jules de Médicis – futur pape Clément VII – pose la première pierre en présence du pape d'alors, Léon X. L'édifice et la façade sont le résultat de l'œuvre architecturale conjointe de Giacomo della Porta et Domenico Fontana.

L'église fut achevée en 1589 grâce au soutien financier du cardinal Mathieu Cointerel, d'Henri II, d'Henri III et de Catherine de Médicis. En revanche, le décor intérieur n'atteint son stade définitif qu'en 1764, après maintes aventures architecturales.

Responsable du projet, Giacomo della Porta confia à son maître d'œuvre Domenico Fontana et au tailleur de pierre Marcantonio Busi la construction de la façade de Saint-Louis-des-Français.

Étendue horizontalement, ennoblie de travertin et surmontée d'un fronton triangulaire, l'architecture de la façade puise son inspiration chez Michel-Ange : longue baie vitrée et portail principal.

Des éléments sculpturaux rappellent l'histoire française de l'église : le blason en marbre des Armes de France, les bas-reliefs des Salamandres (insigne de François Ier), les statues des quatre niches de Sainte-Clothilde, Sainte-Jeanne-de-Valois, Louis IX et Charlemagne.

La chapelle Contarelli

Les tableaux de la chapelle Contarelli forment un ensemble de trois toiles de grand format peintes par Caravage entre 1599 et 1602 sur une commande initiale du cardinal Matteo Contarelli pour l'église Saint-Louis-des-Français de Rome, qui est finalement honorée après sa mort par ses exécuteurs testamentaires. L'intervention du cardinal Del Monte, protecteur de Caravage, est déterminante dans l'obtention de ce contrat qui est le plus important de la jeune carrière de Caravage, lequel n'a pas encore 30 ans. Les œuvres évoquent trois grandes étapes de la vie de l'apôtre saint Matthieu : son appel par Jésus-Christ (La Vocation de saint Matthieu), sa rédaction de l'Évangile guidée par un ange (Saint Matthieu et l'Ange), et son martyre (Le Martyre de saint Matthieu). Elles sont toujours conservées dans l'église Saint-Louis-des-Français.

Bien que Caravage travaille particulièrement vite, l'installation des toiles se fait lentement et par étapes : ce sont d'abord les deux toiles latérales représentant la *Vocation* et le *Martyre* qui sont accrochées en 1600, puis il est décidé d'y ajouter un tableau d'autel avec l'ange en remplacement d'une statue qui ne donne pas satisfaction ; mais ce tableau doit être refait car sa première version est rejetée. En 1603, l'ensemble est enfin mis en place de manière définitive et rencontre un grand succès, même si des critiques parfois virulentes sont émises contre ses aspects novateurs, en particulier contre le naturalisme de sa peinture ainsi que contre certains choix théologiques.

Caravage, *La Vocation de Saint Matthieu*, et *Le Martyre de Saint Matthieu*, 1600



La composition se partage entre la partie gauche, un groupe de cinq personnes autour d'une table où se compte de l'argent (avec livre comptable et encrier). Ils sont richement vêtus d'habits contemporains de Caravage (ressemblant aux compositions des *Tricheurs* ou de *La Diseuse de bonne aventure*). Les visages expriment des réactions et sentiments divers. Deux d'entre eux ignorent complètement Jésus et Pierre, et ne les regardent même pas. Au centre Matthieu exprime de l'étonnement. Les gestes différents des deux mains indiquent qu'il est divisé : l'index de la gauche se désigne, tandis que la main droite ne quitte pas les pièces d'argent qu'elle compte. Les deux autres personnages, à droite, regardent les visiteurs inopportuns, l'un d'un regard plutôt moqueur et légèrement méprisant ; l'autre est fasciné au point d'avoir le corps entièrement tourné vers les visiteurs, les jambes à califourchon sur le banc, oubliant de ce qu'il faisait.

Dans la partie droite du tableau : Jésus et Pierre en habit de leur époque (donnant ainsi un caractère transhistorique à la scène, et à l'idée même de vocation). Ils sont pieds nus. L'entrée du Christ dans la pièce n'a rien d'éblouissant. Il sort à peine de l'ombre. Le bras allongé, il tend la main et fait un geste qui est l'exact reflet de celui d'Adam recevant vie de Dieu dans le tableau de Michel-Ange. La création est prolongée en vocation. La figure de l'apôtre Pierre (ajoutée ultérieurement) symbolise la présence de l'Église, proche du Christ et accompagnant le geste d'appel, tout en restant en retrait. Cependant le tableau montre une Église qui obscurcit l'appel également : de Pierre on ne voit pas le visage, mais seulement un dos qui masque en grande partie la personne de Jésus. Pierre est entre le spectateur et le Christ.

L'histoire est issue d'une hagiographie de *La Légende dorée* de Jacques de Voragine, celle concernant Matthieu frappé à mort par un garde à l'issue d'une messe, pour s'être opposé à l'amour de l'usurpateur Hirtacus pour la fille du roi d'Éthiopie.

Le personnage principal n'est pas l'apôtre martyrisé, Matthieu, mais son bourreau, jeune homme à moitié nu. Matthieu est à terre, barbu, vêtu en prêtre, avec sa chasuble. La victime s'écroule, son bourreau l'immobilisant en lui tenant le poignet pour lui donner le coup mortel. L'apôtre, tente de parer le geste, lève le bras et reçoit la palme du martyre tendue vers sa paume par un ange soutenu par un nuage. On note l'aspect pathétique caractéristique de l'auteur, visible dans la position du saint, bras tendu vers le ciel, et dans la stupeur terrible des personnages qui l'entoure. Le clair-obscur caractéristique de Caravage s'affirme dans le contraste des personnages principaux avec les secondaires et le fond (plus obscurs).



Caravage, *Saint Matthieu et l'Ange*, 1602



Saint Matthieu est vêtu d'une tunique orange et rouge, dans le style des philosophes antiques. Le modèle est vraisemblablement le même que pour le Martyre. Au-dessus de sa tête est matérialisée une auréole dorée presque invisible dans l'ombre, symbole des Saints. Il est en train d'écrire un texte, vraisemblablement son évangile. Il est en présence d'un ange drapé de blanc, flottant dans l'air, qui semble lui parler et lui désigner d'un geste des mains l'organisation du texte.

Saint Matthieu pose un genou sur un tabouret de bois et s'appuie sur sa table d'écriture, en bois elle aussi. Le décor est sombre, et les personnages s'en distinguent très nettement par le jeu de clair-obscur très prisé par Caravage. Ils sont fortement illuminés malgré l'absence d'une source de lumière identifiée.

Contrairement à la première version refusée, l'ange n'est plus en contact physique direct avec Matthieu et ne lui guide plus la main, mais se situe dans une dimension supérieure, symboliquement plus distante ; même s'il inspire directement le saint, celui-ci n'est plus réduit à un simple rôle de scribe mais accède à une certaine dignité intellectuelle.

Toutefois, la pose de Matthieu est décalée, presque en déséquilibre sur ce banc sur lequel il semble ne pas avoir eu le temps de s'asseoir. Le critique Alfred Moir l'interprète comme un signe d'obéissance à « l'inspiration du moment, une inspiration divine dont l'ange est la source ». (Alfred Moir)

La basilique Saint Augustin et la *Madone des Pèlerins* de Caravage

La construction a été financée par Guillaume d'Estouteville, archevêque de Rouen et le chancelier papal. La façade est construite en 1483 par Giacomo di Pietrasanta, à l'aide de spolia du Colisée. La façade, inspirée par la Basilique Santa Maria Novella à Florence est conçue par Leon Battista Alberti et construite en 1483 par Jacopo da Pietrasanta. Les deux volutes latérales ont été ajoutées par Luigi Vanvitelli, entre 1746 et 1750, lors de la construction du nouveau couvent et du cloître.

La basilique contient plusieurs œuvres essentielles. **D'abord le *Prophète Isaïe* de Raphaël (1511-1512)**, d'après Vasari, l'œuvre aurait été réalisée peu après que Raphaël a pu contempler la voûte de la Sixtine de Michel-Ange et les immenses figures des prophètes de son confrère florentin. **L'autre œuvre majeure est la *Madone des Pèlerins* de Caravage**. A contrario des autres peintures sacrées de Caravage, celle-ci ne s'inspire pas d'un texte biblique ou d'une œuvre préexistante, sa composition est originale et profondément humaine, elle s'inspire d'une légende locale pour célébrer la Vierge de Lorette, figure populaire de la Vierge dont la maison aurait été transportée par les anges dans ce lieu : La Vierge placée en haut à gauche dans l'embrasure d'une porte (elle pourrait emprunter les traits de Maddalena Antognetti, la compagne du peintre), porte dans ses bras un enfant nu et lourd à travers un linge ; deux pèlerins issus du peuple (pieds nus et sales, mains rugueuses, visages burinés) sont agenouillés les mains jointes, leurs bâtons au côté ; ils sont placés en contrebas à droite, sous la marche qui supporte la Vierge qu'on reconnaît à son auréole et attendent sa bénédiction.



Caravage, *La Madone des Pèlerins*, 1605



Raphaël, *Le Prophète Isaïe*, 1511-1512

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-Fleuves » 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 rumeur 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 répandue 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



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 peut établir un plan adé-**

quat.

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 XVIIe siècle, celles-ci racontent les amours des dieux.



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^e s. à proximité de la via dei Genovesi et dont on retrouva les vestiges au 19^e s. L'enceinte d'Aurélien, construite au III^e 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 par-

fois 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 démêlés des Transtévérins, qui défiaient à la fronde les habitants du quartier de Ste-Marie-Majeure, fournirent de nombreux sonnets au folklore romain.



Santa Maria in Trastevere

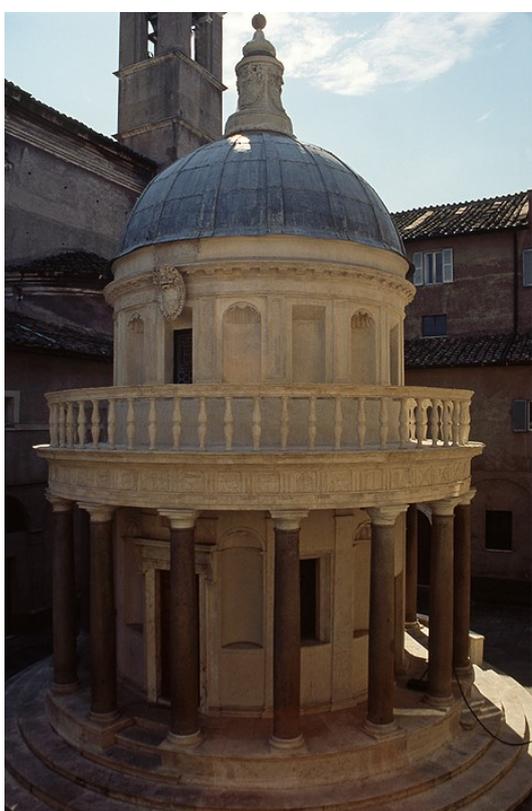


La basilique Sainte-Marie-du-Trastevere est l'une des plus anciennes églises de Rome, située dans le quartier du Trastevere. D'abord baptisée titulus Callixti car construite sous le pape Callixte I^{er} (217-222), avec l'accord de l'empereur Sévère Alexandre, elle fut probablement le premier lieu de culte chrétien officiellement ouvert au public.

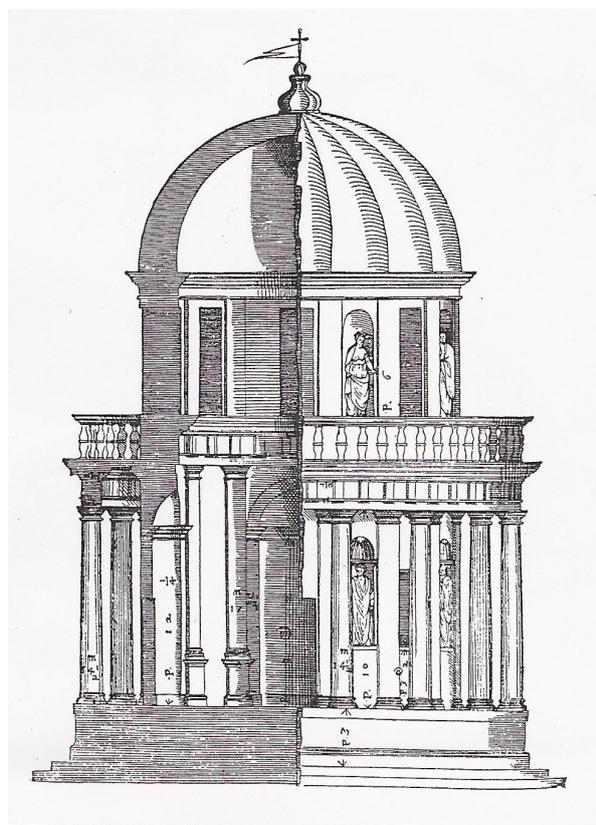
Elle est reconstruite sous Jules I^{er} (337-358) puis sous le pontificat d'Innocent II (1130-1143) où elle fut décorée des mosaïques actuelles. La basilique est décorée de mosaïques réalisées à partir du XII^e siècle. Sur l'arc triomphal qui précède le chœur, les mosaïques représentent les prophètes Isaïe et Jérémie, les symboles des Évangélistes, les candélabres de l'Apocalypse, la Croix accompagnée de l'Alpha et l'Oméga. **Elles datent du XII^e siècle.** Au centre de l'abside, se trouve la mosaïque le Christ et la Vierge sur un trône. À gauche, les saints Calixte et Laurent et le pape Innocent II. À droite, Pierre, Corneille et Jules I^{er} et Caléopode. Au-dessous, deux files d'agneaux sortant de Béthléem et Jérusalem, se dirigent vers l'Agneau de Dieu. Des mosaïques, sur le thème de la vie de la Vierge (Marie, l'Annonciation, la naissance de Jésus, l'adoration des Mages, la présentation de Jésus au temple et à la mort de Marie) entourent le Couronnement de la Vierge. **Elles datent de la fin du XIII^e siècle (1291) et sont de Pietro Cavallini.**



Le Tempietto de San Pietro in Montorio



Bramante, Tempietto, état actuel



Andrea Palladio, Le Tempietto du Bramante, dans les Quattro libri dell'architettura, 1570

Après avoir passé ses premières années à Milan, Bramante s'installe à Rome, où il a été employé par le cardinal Giuliano della Rovere le futur pape Jules II. Cette œuvre constitue une des premières commandes de Bramante. Le petit temple destiné à marquer le lieu qui selon la tradition a vu le martyr de Saint-Pierre est l'un des bâtiments les plus harmonieux de la Renaissance.

Avec toutes les transformations de la Renaissance et de la Rome baroque, il est difficile d'imaginer l'aspect original de ce bâtiment au début du XVI^e siècle. Le bâtiment a absorbé en grande partie le style de Filippo Brunelleschi. Lorsque Bramante construit son tempietto, le plan centré, théorisé par Alberti comme étant le plan de l'église idéale, est déjà largement utilisé par les architectes. Parfaitement proportionné, il est composé de minces colonnes toscanes, un entablement dorique modelé d'après l'ancien Théâtre de Marcellus et un dôme. Aucun architecte n'avait reproduit l'ordre dorique d'une manière aussi fidèle avant Bramante. Il deviendra autant un modèle que l'antique, notamment dans les traités de Serlio et Palladio. D'après une gravure du livre de Sebastiano Serlio, Bramante avait prévu de le mettre en sein d'une cour à colonnades, mais ce plan n'a jamais été exécuté.

Vendredi 20 janvier 2017



PIAZZA DEL POPOLO — MONTE PINCIO — VILLA BORGHESE

Piazza del Popolo



Van Lint, *Piazza del Popolo*, huile sur toile, 1750

La place se trouve au nord de la ville. La Via Flaminia, principale route, qui partait depuis le Mur d'Hadrien vers le nord dans la direction de Rimini. La place était un lieu d'exécutions publiques. Au centre se place un obélisque égyptien originaire d'Héliopolis, rapporté sous le règne d'Auguste et installé sur cette place en 1589 par Domenico Fontana sur demande du pape Sixte Quint. C'est à la suite de ces travaux que la place devient ovale. On lui doit aussi la rampe qui amène à la colline et au jardin du Pincio, permettant de régler le problème de pente entre la place et la colline.

C'est le point de départ d'une série d'axes urbains importants : la via del Babuino (qui va vers la place d'Espagne), la via

del Corso—les Champs Élysées romains— et la via Ripetta (qui va vers l'ancien port de la ville). Le quartier au sud de la piazza del Popolo a donc reçu le surnom de « Trident ».

La place se structure autour d'un obélisque et de deux églises jumelles, les *chiese gemelle*—Santa Maria in Montesanto et Santa Maria dei Miracoli—ont été édifiées sur un projet de Carlo Rainaldi terminé par Le Bernin et Domenico Fontana.

L'arrivée des Français coïncide avec le succès de Giuseppe Valadier, auteur de la restauration du Colisée et de l'Arc de Titus, mais aussi de la Villa Torlonia, du célèbre Caffè du Pincio (connu comme la Casina Valadier), de la façade de San Rocco et de l'aménagement de la Piazza del Popolo. Cette der-

nière en particulier est un chef-d'œuvre du néo-classicisme italien. Jus- qu'alors, la célèbre place apparaissait comme un espace chaotique, dominé par les églises de Carlo Rainaldi et délimité sur un côté par la Porta del Popolo. **L'intervention de Valadier, qui fit suite à un premier aménagement par les Français, donna à la place une forme elliptique, avec l'insertion de deux murailles monumentales sur le côté des églises jumelles de Rainaldi.** De ce fait, avec la réalisation de la Piazza del Popolo, le néo-classicisme n'apparaît pas comme l'élément dominant, mais contribue à la parfaite coexistence entre les différentes émergences architecturales.

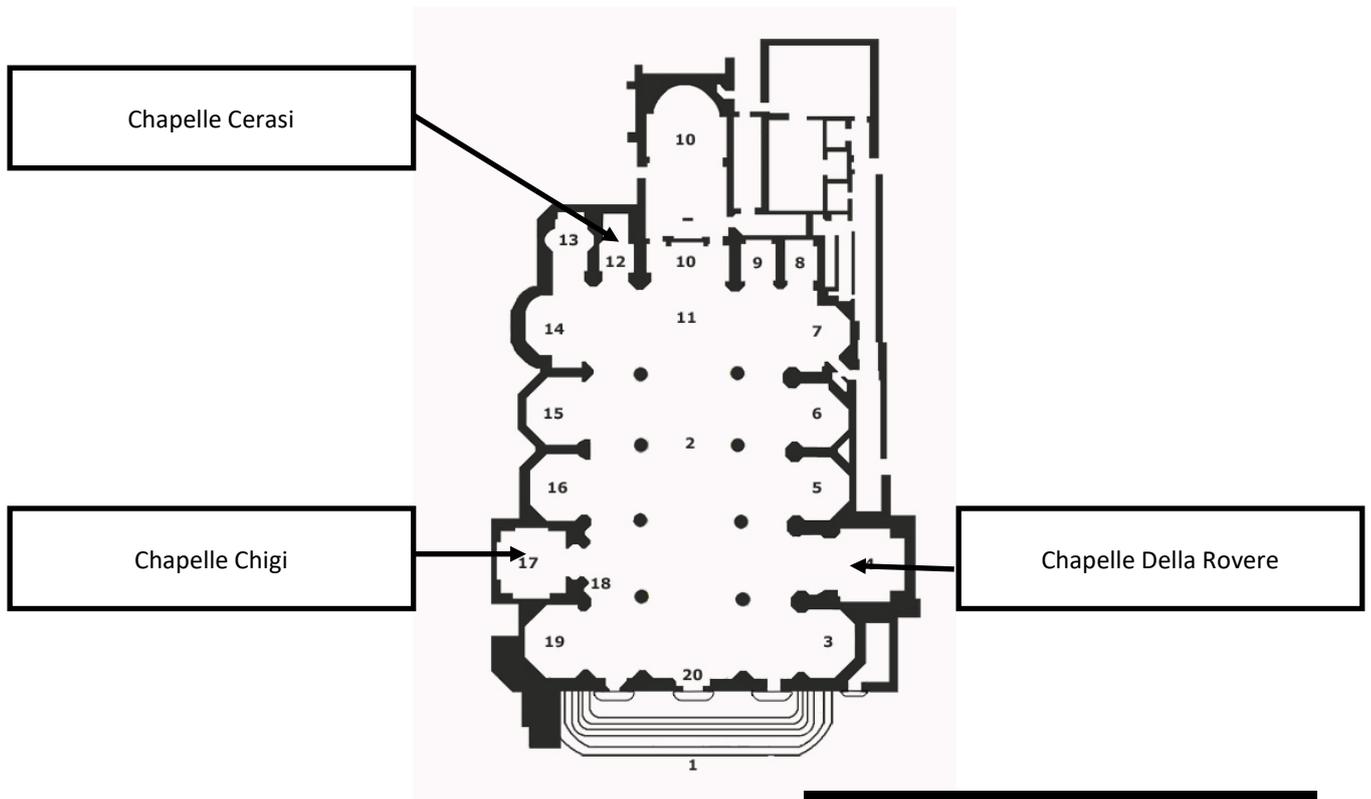


La Piazza del Popolo vue de la loggia du Monte Pincio

L'église Santa Maria del Popolo

En 1099, une chapelle est construite par le pape Pascal II, par-dessus l'emplacement supposé du tombeau des Domitii Ahenobarbi, dans lequel les cendres de Néron auraient été déposées. La chapelle est transformée en église par le pape Grégoire IX et donnée, pendant la première moitié du XIII^e siècle aux Augustins. **Entre 1472 et 1477, l'église est reconstruite par Baccio Pontelli et Andrea Bregno. Entre 1655 et 1661, l'église est restaurée par Le Bernin (Gian Lorenzo Bernini), qui effectua la décoration de la nef et du transept.**

Parmi les nombreux trésors de l'église, il faut citer les chapelles Della Rovere (à droite) ornée de fresques du Pinturicchio, mais aussi la chapelle Chigi fut dessinée par Raphaël et sa coupole est décorée d'une mosaïque monumentale La Création du monde représentant les planètes, exécutée en 1516 sur les cartons du maître, ainsi que la chapelle Cerasi, à gauche du chœur, qui contient deux toiles de Caravage.



La Chapelle Chigi

Cette chapelle, seconde sur le côté gauche de la nef, a été conçue par Raphaël comme une chapelle privée pour son ami et mécène, le banquier siennois Agostino Chigi, puis complétée par Gian Lorenzo Bernini (Le Bernin) plus d'un siècle après la mort de Raphaël en 1520. Le patron du Bernin était Fabio Chigi, qui est devenu le Pape Alexandre VII en 1655.

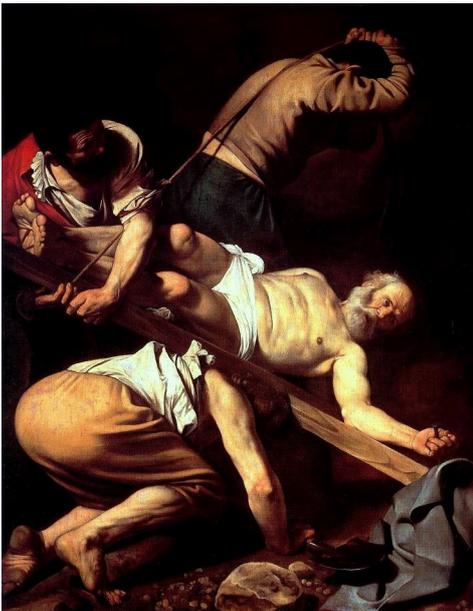
La coupole et son tambour sont couverts de la mosaïque de La Création du monde exécutée suivant les cartons de Raphaël, qui représente les planètes, le zodiaque et le ciel étoilé dans huit panneaux et Dieu le père émergeant du chaos au centre



Raphaël, Coupole de la Chapelle Chigi, 1520

Les Caravage de la chapelle Cerasi

Les tableaux de la chapelle Cerasi forment un ensemble de deux toiles de grand format peintes par Caravage entre 1600 et 1601 ou 1604 sur une commande initiale de Tiberio Cerasi, trésorier général du Pape, pour être installées dans une chapelle privée de l'église Santa Maria del Popolo de Rome où elles sont toujours conservées. **L'architecture de la chapelle est due à Carlo Maderno, et les tableaux de Caravage encadrent une autre œuvre, l'Assomption de la Vierge commandée à Annibale Carrache à qui l'on confie également la peinture à fresque de la voûte. C'est une commande prestigieuse dont bénéficie Caravage, dont la renommée est bien installée dans le milieu artistique romain depuis sa récente production des tableaux de la série des saint Matthieu dans la chapelle Contarelli de l'église Saint-Louis-des-Français.** Les deux œuvres peintes sur panneaux de bois, qui représentent respectivement une *Conversion de saint Paul* et un *Crucifiement de saint Pierre*, auraient été d'abord rejetées puis remplacées par deux huiles sur toile sur les mêmes thèmes mais qui, cette fois, auraient été acceptées : ce sont ces deux toiles qui ornent la chapelle.



Caravage, *Crucifixion de Pierre*, en regard, Michel-Ange, *Crucifixion de Pierre*, Chapelle Pauline du Vatican, 1545-1550



Caravage, *Conversion de Paul*, en regard, Michel-Ange, *Conversion de Paul*, Chapelle Pauline du Vatican, 1545-1550

L'épisode du crucifiement de Pierre ne se trouve pas dans le Nouveau Testament mais dans un texte apocryphe du III^e siècle, les Actes de Pierre, qui présente le martyr du saint. La scène est reprise dix siècles plus tard par Jacques de Voragine dans sa Légende dorée : il y indique que Pierre, condamné à mort par Néron, demande à être crucifié la tête en bas car il s'estime « [indigne] de mourir de la même façon que [son] Maître Jésus ». Quant à la scène de la conversion de Paul, elle fait référence à un épisode de la vie du saint repris dans ses épîtres mais surtout dans le chapitre 9 des Actes des Apôtres : Saül alias Paul de Tarse (il prendra le nom de Paul après sa conversion) est un pharisien chargé de poursuivre et de persécuter les chrétiens ; alors qu'il se rend à Damas, il est saisi sur la route par un éblouissement violent qui le jette à bas de son cheval et lui fait entendre la voix du Christ. Le choix des thèmes des tableaux procède d'une logique symbolique : Pierre et Paul que traite Caravage sont les saints patrons de la ville de Rome, et la Vierge que traite Carrache est la dédicataire de l'église elle-même. Il est donc courant à Rome de traiter d'épisodes de la vie de saint Pierre et de saint Paul ; en revanche, l'association de ces deux épisodes particuliers est inhabituelle : la conversion de Paul est généralement plutôt associée à la remise des clés par le Christ à saint Pierre. **Il y a toutefois un précédent d'importance : Michel-Ange a peint à fresque ces deux mêmes épisodes pour le pape Paul III dans sa chapelle pauline au Vatican ; il s'agit même de la dernière fresque réalisée par l'artiste dans les années 1540.** Par conséquent, il est envisageable qu'il y ait chez le commanditaire une volonté de mettre en compétition le jeune Caravage avec le vieux maître de la Renaissance. **Le choix de ces deux scènes procède en tout cas d'une volonté d'exprimer une symétrie entre deux morts mystiques : celle de Paul qui meurt au monde pour renaître dans le Christ, et celle plus littérale de Pierre qui va trouver sa récompense dans les cieux. Cette symétrie se retrouve dans les positions de chacun des deux saints, tous deux les bras en croix.**

La villa Borghèse et ses collections

À la fin du XVI^e siècle, les Borghese, une riche famille originaire de Sienne, acquièrent des terres au nord de Rome, hors de la Porta Pinciana, pour constituer peu à peu un parc immense. Parallèlement, la famille Borghese étend son influence au sein de l'aristocratie romaine, d'autant plus lorsque Camillo Borghese fut élu pape en 1605 sous le nom de Paul V. La famille entreprend alors de grands travaux d'édification, dont la construction d'une villa dans son parc du Pincio. Le chantier, commencé dès 1607, est confié à l'architecte Flaminio Ponzio, qui avait déjà travaillé pour les Borghese dans leur palais urbain situé sur la rive gauche du Tibre. L'architecte Giovanni Vasanzio est chargé d'achever les travaux après la mort de Ponzio en 1613, tandis que l'aménagement des jardins et d'une volière réalisée par Carlo Rainaldi se poursuivent jusqu'en 1621. Dès mars 1613, une partie des œuvres de l'importante collection rassemblée par le cardinal Scipione Borghese, neveu du pape Paul V, est transférée du palais Borgo, où vivaient les frères du pape, vers la villa du Pincio. La villa, dont l'architecture s'inspire de la Villa Médicis et de la Villa Farnesina, avec un portique s'ouvrant sur les jardins est alors décorée dans le style caractéristique du XVI^e siècle¹. La façade est ornée de 144 bas-reliefs et de 70 bustes sur toute sa surface². Le bâtiment est percé de nombreuses fenêtres, afin de donner la lumière nécessaire à une bonne vision des œuvres, et la distribution des pièces est agencée dans un but similaire. Lodovico Cigoli réalisa certaines fresques de la Villa en particulier l'Histoire de Psyché. À partir de 1770, Marcantonio IV Borghese sollicite Antonio Asprucci pour rénover entièrement l'intérieur de la villa. Ce dernier fait appel à de nombreux sculpteurs, peintres et marbriers pour réaliser les décorations qui sont toujours visibles⁴. Des fresques, des stucs et des décors en marbre polychrome sont ajoutés. La plupart des peintures représentent l'histoire de la famille, depuis le mythique héros romain Marcus Furius Camillus jusqu'aux Borghèse actuels. L'état italien achète la villa et l'ensemble de ses collections en 1902 pour la transformer en musée



À la fin du XVI^e siècle, les Borghese, une riche famille originaire de Sienne, acquièrent des terres au nord de Rome, hors de la Porta Pinciana, pour constituer peu à peu un parc immense. Parallèlement, la famille Borghese étend son influence au sein de l'aristocratie romaine, d'autant plus lorsque Camillo Borghese fut élu pape en 1605 sous le nom de Paul V. La famille entreprend alors de grands travaux d'édification, dont la construction d'une villa dans son parc du Pincio. Le chantier, commencé dès 1607, est confié à l'architecte Flaminio Ponzio, qui avait déjà travaillé pour les Borghese dans leur palais urbain situé sur la rive gauche du Tibre. L'architecte Giovanni Vasanzio est chargé d'achever les travaux après la mort de Ponzio en 1613, tandis que l'aménagement des jardins et d'une volière réalisée par Carlo Rainaldi se poursuivent jusqu'en 1621. Dès mars 1613, une partie des œuvres de l'importante collection rassemblée par le cardinal Scipione Borghese, neveu du pape Paul V, est transférée du palais Borgo, où vivaient les frères du pape, vers la villa du Pincio. La villa, dont l'architecture s'inspire de la Villa Médicis et de la Villa Farnesina, avec un portique s'ouvrant sur les jardins est alors décorée dans le style caractéristique du XVI^e siècle¹. La façade est ornée de 144 bas-reliefs et de 70 bustes sur toute sa surface². Le bâtiment est percé de nombreuses fenêtres, afin de donner la lumière nécessaire à une bonne vision des œuvres, et la distribution des pièces est agencée dans un but similaire. Lodovico Cigoli réalisa certaines fresques de la Villa en particulier l'Histoire de Psyché. À partir de 1770, Marcantonio IV Borghese sollicite Antonio Asprucci pour rénover entièrement l'intérieur de la villa. Ce dernier fait appel à de nombreux sculpteurs, peintres et marbriers pour réaliser les décorations qui sont toujours visibles⁴. Des fresques, des stucs et des décors en marbre polychrome sont ajoutés. La plupart des peintures représentent l'histoire de la famille, depuis le mythique héros romain Marcus Furius Camillus jusqu'aux Borghèse actuels. L'état italien achète la villa et l'ensemble de ses collections en 1902 pour la transformer en musée

Les collections Borghèse



Le Bernin, Portrait du cardinal Scipion Borghèse, 1632

Scipione Borghese est un collectionneur passionné, ne reculant devant rien (y compris l'extorsion et le vol) pour accumuler de nouvelles œuvres. Sa collection commence par un héritage familial, quelques sculptures antiques et des tableaux de maîtres toscans. Tout au long du XVII^e siècle, il va former l'une des plus grandes collections d'art italiennes. Ses goûts se portent surtout vers les maniéristes. Sa collection est méthodique : pour chaque artiste, il tente d'acquérir plusieurs œuvres, représentatives des différentes évolutions de son style. Sa collection s'augmente également de collections constituées par d'autres, achetées ou confisquées. **Ainsi, en 1607, son oncle Paul V lui donne un ensemble d'œuvres confisquées au Cavalier d'Arpin. En 1609, il achète la collection de Tommaso della Porta, sculpteur et marchand d'antiques. À la mort de Scipione en 1633, le casino est rempli d'œuvres d'art. Tout au long du XVII^e siècle, les Borghèse continueront à augmenter la collection de Scipione.** Un ajout non négligeable est l'héritage d'Olimpia Aldobrandini, épouse de Paul Borghèse. En 1682, l'importante collection Aldobrandini est divisée entre ses fils, issus de deux lits différents : Gianbattista Pamphilj (cette partie alimentera la collection des Pamphilj, à l'heure actuelle Galerie Doria-Pamphilj) et Gianbattista Borghese. Au XIX^e siècle commencent les temps difficiles : le prince Camille Borghèse, époux de Pauline Bonaparte, se voit contraint en 1807 par son beau-frère Napoléon I^{er} de vendre une partie des collections amassées par sa famille : 154 statues, 170 bas-reliefs, 160 bustes, etc. En 1815, certaines de ces pièces seront restituées aux Borghèse. C'est pour éviter de nouvelles dispersions qu'en 1833, le prince François Borghèse signe un *fidéicommiss* rendant l'ensemble inaliénable. Enfin, en 1902, alors que les finances Borghèse ne se portent pas très bien, les collections sont achetées par l'État italien pour la somme de 3,6 millions de liras. L'unité entre le jardin et le casino sera perdue en 1903 quand l'État vendra le jardin à la municipalité de Rome.

Le Bernin, *Le Rapt de Proserpine*, 1621-1622



Le cardinal Scipion Borghèse commença à rémunérer le Bernin pour ce groupe en juin 1621 et celui-ci fut transporté dans la Villa Borghèse en septembre 1622. Pour des raisons qu'on ignore encore, peu de temps après, la sculpture fut à nouveau emballée et transportée à la Villa Ludovisi, non loin de là, car le cardinal Borghèse l'offrit à Ludovico Ludovisi, qui avait été nommé lui-même cardinal neveu sous le pontificat du nouveau pape Grégoire XV. Cette sculpture revint à la Galerie Borghèse en 1908 lorsqu'elle fut achetée par l'État italien. Le thème, tiré des *Métamorphoses* d'Ovide, est lié au cycle des saisons. Fille de Jupiter et de Cérès, Proserpine fut remarquée par Pluton, roi des enfers, qui en tomba amoureux et l'enleva alors qu'elle cueillait des fleurs au bord du lac de Pergusa, près de Enna, en Sicile. De douleur, sa mère Cérès abandonne les champs et provoque une famine, tandis que Jupiter essaie de trouver un accord grâce à une intercession de Mercure ; Proserpine aurait passé neuf mois avec sa mère, favorisant l'abondance des récoltes, et les autres mois, les mois d'hiver, avec Pluton. Pluton porte ici ses attributs royaux, la couronne et le sceptre ; derrière lui se trouve Cerbère, un monstre à trois têtes qui vérifie que personne n'entrave le parcours de son maître. Cette sculpture traduit un élément fondamental de toute la sculpture du Bernin : il y représente non pas un personnage, mais un événement, rendu dans ce passage entre l'avant et l'après ; le Bernin choisit de bloquer l'instant. L'action est ici à son paroxysme, dans une évocation du drame empreinte d'une expressivité physique frappante. La composition est rythmée par les mouvements des membres et des visages ; celui de la jeune nymphe se tourne vers l'arrière, baigné de larmes qui ressemblent à des gouttes de diamant. Pluton, en revanche, affiche sa puissante virilité par sa force musculaire, tout en marbre par rapport aux chairs délicates de Proserpine dans lesquelles plonge son étreinte vigoureuse. La barbe et les cheveux, dont les plis profonds trahissent l'usage marqué du trépan, sont d'une virtuosité technique hors du commun. Ce groupe a été placé à la Villa Borghèse au centre d'une galerie, dans un espace dégagé mais ; bien qu'il soit fini dans les moindres détails sur chaque côté, il avait pourtant été conçu pour n'être vu que de face.

Le Bernin, *Apollon et Daphné*, 1622-1625

Le cardinal Scipion Borghèse acheta ce groupe en août 1622. La réalisation de cette sculpture fut cependant interrompue pendant l'été 1623, parce que le Bernin devait achever le *David* du cardinal Alessandro Peretti Montalto. Le sculpteur s'attela à nouveau à l'*Apollon et Daphné* en avril 1624. Comme ce fut le cas de plus en plus souvent par la suite, le Bernin fut aidé ici par un de ses meilleurs élèves, Giuliano Finelli, qui réalisa le feuillage, reproduisant sans doute ce thème sur la Sainte Bibiane qui date de la même époque. Terminée à l'automne 1625, cette sculpture, correspondant parfaitement aux attentes, devint très vite une de ses œuvres les plus émouvantes, et même ses adversaires y virent son chef-d'œuvre : une sculpture qu'on peut juger par l'œil et non par les mots. Le sujet est tiré des *Métamorphoses* d'Ovide, un texte très connu au XVI^e siècle et source constante d'inspiration pour les artistes et poètes qui aimaient représenter les transformations. Apollon, dieu de la poésie, qui se vantait d'être le plus habile au tir à l'arc fut puni par Cupidon (Éros) qui le frappe d'une flèche de plomb (symbole de l'amour non partagé), de sorte qu'il tombe amoureux de la belle nymphe Daphné, qui avait pourtant consacré sa vie à Diane et à la chasse. Suivie dans cette épuisante course d'amour, la belle Daphné souhaite défendre sa pureté et demande à Géa, déesse Terre, de pouvoir échapper à son élan : son désir est exaucé et au moment où le dieu la rejoint, Daphné est transformée en laurier. Apollon ne cessera cependant jamais de l'aimer et, prenant ce qui reste désormais de sa bien-aimée, il s'en ceint le front : depuis lors, le laurier est sacré pour le dieu et devient symbole des arts. Ce groupe montre et réunit les deux moments principaux, celui de la course et celui qui suit sa transformation, en un équilibre de formes, de figures et de surfaces qui le placent parmi les sommets de l'histoire de la sculpture. Sur le socle, un distique composé par Maffeo Barberini donne à ce thème païen un sens moral chrétien : *Quisquis amans sequitur fugitivae gaudia formae / fronde manus implet, baccas seu carpit amaras* (celui qui aime suivre les formes fugaces du divertissement / finit par se retrouver avec des feuilles et des baies amères).



Caravage, Garçon avec un panier de fruits, 1593

Il s'agit d'une des toutes premières œuvres connues de la main de Caravage, sans doute peinte peu après que celui-ci n'arrive à Rome vers 1592. Le tableau appartient d'abord au cavalier d'Arpin, dans l'atelier duquel Caravage travaille pendant quelques mois en 1593 ; puis il devient possession du cardinal Borghese le 4 mai 1607. Il n'a jamais quitté la collection Borghese depuis. Sur un fond indistinct d'ocre sombre, tirant vers le noir, se détache le buste d'un jeune garçon brun qui tient à deux bras un grand panier de fruits serré contre la poitrine. Il est vêtu d'une chemise blanche qui tombe des épaules, permettant ainsi au peintre de modeler le cou et l'épaule, tout en peignant les plis de la chemise dans l'esprit d'un traitement « à l'antique ». La corbeille tressée est composée de raisins, pommes, poires, abricots, figues très mûres, grenades, ainsi que de feuilles de vigne, de poirier et de citronnier ; il s'agit d'une nature morte d'une grande richesse chromatique, qui révèle tout l'héritage lombard de l'auteur.



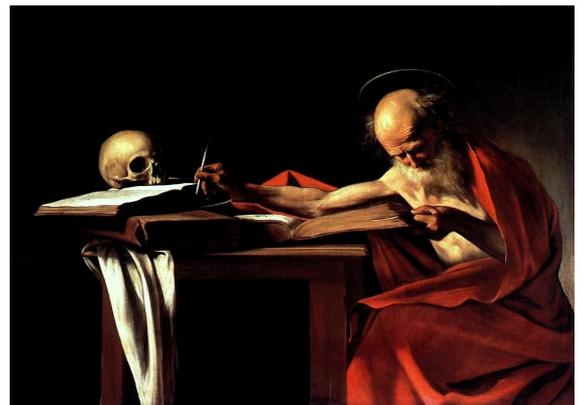
Caravage, La Madone des Palefreniers, 1606



Ce tableau est une commande de l'archiconfraternité des Palefreniers (it) pour orner l'autel de la chapelle Sant'Anna dei Palafrenieri de la basilique Saint-Pierre de Rome. Il fut considéré comme scandaleux et refusé (non par les destinataires mais par les seigneurs cardinaux de la fabrique de Saint-Pierre) pour la chapelle en raison de la nudité choisie par le peintre pour un enfant trop grand à la pose incertaine et du décolleté trop profond de la Vierge, et aussi pour son manque de decorum. Il fut déplacé dans l'église Sant'Anna dei Palafrenieri, vendu ensuite à Scipion Borghèse. Il passa ainsi à la galerie Borghèse. Le Caravage montre Marie, au centre gauche, soutenant son fils, représenté assez grand et nu, qui appuie son pied sur le sien pour écraser un serpent. Sainte Anne, patronne des palefreniers de Rome (commanditaires de l'œuvre) assiste les mains jointes, pensive, représentée en vieille femme habillée sombrement a contrario de la Vierge, habillée de pourpre (couleur de la Passion), largement décolletée. La composition de ce tableau aborde en le résolvant le problème théologique posé par la traduction de la Septante et puis de la Vulgate au sujet de cette scène biblique : « Qui écrase le serpent (symbolisant le Mal), la Vierge (*ipsa*), ou Jésus enfant (*ipse*) ? »² ; c'est pour cette raison que Le Caravage montre Jésus posant son pied sur celui de sa mère écrasant le serpent, ainsi ce sont les deux protagonistes qui écrasent le serpent, l'un à travers l'autre : la Vierge à l'aide de son fils. Roberto Longhi souligne le caractère plébéien des deux femmes, sainte Anne en vieille paysanne, Marie en lavandière, robe retroussée, Jésus nu « comme Dieu l'a fait »

Caravage, Saint Jérôme écrivant, 1606

En pleine Contre-Réforme, Caravage par le traitement de ce sujet s'oppose aux railleries des Protestants à l'égard du saint. Le traducteur de la Vulgate est représenté à l'écriture dans un geste horizontal, entre sa posture lisant, placé à droite, enveloppé d'une draperie rouge, et sa main, au bout de son long bras portant le stylet à la gauche du tableau, se terminant par le memento mori du crâne placé sur un livre ouvert.



Caravage, *David et la tête de Goliath*, 1606-1607



Caravage peint ce tableau avec une émotion vive en se focalisant plus particulièrement sur la tête pendante, gorgée de sang, que tient David par les cheveux, le torse à moitié nu en pleine lumière, l'air triste. Le Caravage a peint quelques années plus tôt le même thème : on voit un David triomphant. Ici il semble résigné. La tête de Goliath semble parler. Certains spécialistes y voient une évocation de sa condamnation à mourir décapité.

Une abréviation a été retranscrite sur l'épée de David : H-AS OS ; cette abréviation est une interprétation de la phrase Latine: Humilitas occidit superbiam (« L'humilité tue l'orgueil »). David est perturbé, « son expression entre la tristesse et la compassion. »

On peut voir, dans la tête de Goliath, un autoportrait du peintre (en reconnaissant la balafre qu'il reçut en octobre 1606, à Naples)

Raphaël, *Déposition de croix*, dite *Déposition Borghèse*, 1507

L'œuvre est signée « RAPHAEL URBINAS MDVII ». La peinture a été commandée à Raphaël par la mère, Atalanta, de la famille péruvine Baglioni à la suite de la mort de son fils, Grifonetto, tué lors du mariage d'Astorre Baglioni, en 1500, qui dégénéra en massacre (« nozzi rosse »). Elle représente la commémoration de l'événement et la douleur d'une mère. L'œuvre eut un grand succès et ouvrit à Raphaël les portes de Rome. Jésus, mort, enveloppé dans un linge permettant de le porter, est soutenu par les protagonistes habituels de cette scène sacrée, Nicodème et Joseph d'Arimatee, accompagnés de saint Jean, imberbe, et d'une quatrième figure qui pourrait représenter le peintre soutenant la religion. Ses stigmates sont visibles. Son corps barre en diagonale le côté gauche du tableau, dégagant ainsi le cadre permettant de voir à droite la Vierge éplorée soutenue par les autres Marie présentes. Au-dessus d'elles, dans le lointain, le mont Golgotha et ses croix de suppliciés sont encore visibles, l'échelle ayant permis de descendre le Christ, encore posée contre la croix. On aperçoit à l'extrême gauche du tableau, l'entrée du tombeau où le Christ va être enseveli. Dans le fond, un paysage montagneux se profile, et au centre du tableau, un arbre seul se détache verticalement. Il existe seize dessins préparatoires à l'exécution du Retable Baglioni où Raphaël expérimente de nouveaux principes. On découvre dans ce travail des éléments communs à la sculpture antique, au réalisme flamand ainsi qu'à la représentation anatomique des personnages que Michel-Ange a développé dans le décor de la chapelle Sixtine



Raphaël, *La Dame à la Licorne*, 1505-1506

Il s'agit d'un portrait en buste d'une dame assise devant une terrasse à colonnes ; un parapet coupe à moitié l'arrière-plan d'un paysage lacustre. La dame est assise, tournée aux trois-quarts vers la gauche, le visage regardant frontalement le spectateur et portant une petite licorne. L'habillement est celui d'une noble dame, un habit décolleté aux grandes manches pratiquement identique à celui de *La donna gravida* du palais Pitti. Les cheveux sont blonds, longs et tombants avec un petit diadème sur le front avec une coiffure qui encadre le visage, liant probablement quelques mèches sur la nuque. Au cou elle porte une chaîne dorée ornée d'un pendentif de rubis et d'une perle à goutte. La licorne, symbole de chasteté, est associée comme dans la mythologie médiévale, à une vierge, la seule pouvant l'appivoiser. Raphaël rend l'effet dit de la natura in posa, une position rigoureuse du personnage dans l'espace, étudiée avec soin, immobile physiquement et mentalement. Comme dans la plupart de ses portraits, Raphaël reproduit le physique de ses modèles en minimisant à l'extrême leurs traits psychologiques

Titien, *L'Amour sacré et l'amour profane*, 1514



Dans un paysage bucolique deux femmes, l'une habillée et l'autre demi-nue, sont près d'un sarcophage utilisé comme une fontaine, dans laquelle un Cupidon ailé (*Éros*) agite les eaux qui y sont contenues. Les deux femmes ont un aspect identique, ce qui signifie, selon la psychologie du Titien, que chaque personne possède à la fois des caractéristiques opposées de la nature, qui dans ce cas sont, en fait, l'amour sacré / divin et l'amour profane / passion. Dans le fond, on voit une ville à l'aube (à gauche), par opposition à un village au coucher du soleil (à droite), des chevaliers et des bergers.

Le titre par lequel le travail est connu a été donné par les conservateurs de façon arbitraire. On le trouve dans les catalogues Borghèse, en particulier en 1792 et en 1833. Il fait allusion à une lecture moralisatrice du tableau.

Une interprétation qui a longtemps attiré les chercheurs a été attaché au *Songe de Poliphile* de Francesco Colonna, un des grands succès de la librairie du XVI^e siècle. Beaucoup d'historiens d'art – dont Panofski – pensaient que les deux femmes étaient Polia et Vénus, alors même que les éléments distinctifs n'étaient pas clairs. D'autres ont suggéré que le sujet avait été pensé par Pietro Bembo, le grand humaniste. Sur la fontaine, on peut voir des symboles qui se rattacherait au *Songe de Poliphile* en particulier sur la partie droite où l'on voit Vénus piquant du pied pour protéger Cupidon attaqué par Mars. À gauche, il s'agirait de l'enlèvement de Proserpine. Ainsi, la femme habillée pourrait être Polia, héroïne du roman, ou même Proserpine

elle-même.

Une autre interprétation en plein essor est liée aux doctrines néoplatoniciennes de l'Académie des Marsile Ficin, en particulier en ce qui concerne le contraste entre la Vénus terrestre et la Vénus céleste. La figure de la femme nue est généralement décrite comme une Vénus céleste, image de la beauté universelle et spirituelle, celle qui porte une lampe est vue comme un symbole de la charité, de la connaissance ou de l'illumination spirituelle. Au contraire de l'interprétation moralisante qui a inspiré les conservateurs de la galerie du XVII^e siècle, d'où le titre traditionnel du tableau, la femme nue ne serait pas une femme dévouée à l'amour charnel, mais il est un idéal de la beauté classique, symbole de simplicité et de pureté, le personnage est d'ailleurs placé dans un paysage ouvert, baigné de lumière, qui est l'exemple même du paysage moralisant. Mais la femme habillée, en revanche, serait la Vénus terrestre, le symbole des impulsions humaines et des forces génératrices de la nature, qui est situé sur un fond ombragé. La position d'Éros entre elles deux, serait le point de la médiation entre les aspirations spirituelles et charnelles, entre le ciel et la terre. Même l'arrière-plan permet d'exprimer différents concepts liés à l'allégorie : sur la gauche, derrière l'amour profane, il y a un paysage montagneux avec un chemin qui monte parcouru par un chevalier se dirigeant vers le château. On peut le lire comme la métaphore d'une route pour venir à la vertu, qui est gagnée par le travail et les sacrifices, ou, alternativement, comme une allusion au caractère « laïque » et « profane » de

ce type d'amour ; à droite, le paysage est plat, couché, parsemé de troupeaux de pâturage qui évoquent les utopies bucoliques. Plus loin, on distingue une église, ce qui lie cette partie de l'œuvre à la sphère religieuse et spirituelle. Le tableau serait donc la seule œuvre de Titien compréhensible à partir d'une lecture néoplatonicienne, tout à fait courante dans la Toscane du début du XVI^e siècle, mais parfaitement opposée à l'aristotélisme ambiant de Venise.

À partir des données plus concrètes, comme le nom du commanditaire et les circonstances de la commande, on peut fournir une troisième interprétation en liant avec le mariage de Nicolò Aurélio et de Laura Bagarotto. C'est aujourd'hui celle qui est privilégiée par les conservateurs et les historiens d'art. Les deux jeunes filles seraient en fait une allusion aux deux faces du mariage, une « sexuelle » (*voluptas*), liée à la sphère privée, et une « chasteté » (*puclitia*), lié à la sphère publique. Ces deux parties sont inextricablement liés, comme l'eau que le petit cupidon anime de son geste au centre de la toile. La jeune femme est parée comme une mariée de l'époque. Elle porte une robe blanche, des gants, une ceinture (signe de continence), une couronne de myrte (plante sacrée de Vénus et ici lue comme un symbole conjugal). Elle tient dans ses bras un bassin, qui rappelle les bassins utilisés pendant les accouchements. De même sur la partie gauche, on distingue des lapins, symbole de fécondité et espoir d'une progéniture abondante.



Indications bibliographiques



Établir une liste de références sur Rome relève de la gageure. La ville est tellement fascinante que la bibliographie qui lui est consacrée est énorme. On ne contentera donc de quelques ouvrages, accessibles, bien illustrés et utiles.

Sur l'époque romaine:

Filipo Coarelli, *Guide archéologique de Rome*, Paris, Hachette, 1994

Robert Turcan, *L'art romain*, Paris, Flammarion, 2002

Sur l'époque médiévale:

André Vauchez, *Rome au Moyen-Âge*, Paris, Riveneuve éditions, 2010.

Sur la Renaissance:

Sergio Guarino, *Rome à la Renaissance*, Arles, Actes Sud, 2008

Jean Delumeau, *Rome au XVIe siècle*, Paris, Fayard, 1975

Sur l'époque moderne:

Jean Delumeau, *La seconde gloire de Rome*, Paris, Perrin, 2012

La Référence essentielle reste tout de même:

Catherine Brice (dir.), *Rome, Paris, Citadelles et Mazenod, 1999*

D'autres ouvrages peuvent être consultés avec profit:

Pierluigi de Vecchi, *Raphaël*, Paris, Citadelles et Mazenod, 2002

Julian Kliemann, Michael Rohlmann, Antonio Quattrone, *Fresques italiennes du XVIe siècle*, Paris, Citadelles et Mazenod, 2012

Joachim Poeschke, *Mosaïques italiennes. Du IV^e au XIV^e siècle*, Paris, Citadelles et Mazenod, 2009

Sur Michel-Ange:

Franck Zöllner, *Michel-Ange, L'œuvre complet*, Paris, Taschen, 2014

Cristina Acidini Luchinat, *Michel-Ange sculpteur*, Arles, Actes Sud, 2010

On consultera aussi les guides touristiques en particulier:

Le guide vert, le Guide Gallimard, le guide Hachette « Voir » pour ses plans écorchés ainsi que les guides—très bien faits et illustrés— des principaux musées de Rome (Musée Capitolin, Galerie Borghèse) ainsi que ceux—plus hagiographiques—des principales églises de la ville. On soulignera la qualité du guide de Paola Gallio sur la basilique Sainte Praxède. Enfin, les équipes d'historiens d'art des institutions italiennes apportent un soin tout particulier à leurs sites internet et à l'alimentation scientifique des encyclopédies collaboratives en ligne.

L'essentiel des textes de ce dossier provient de ces ouvrages et de ces sites.



Dossier cartographique

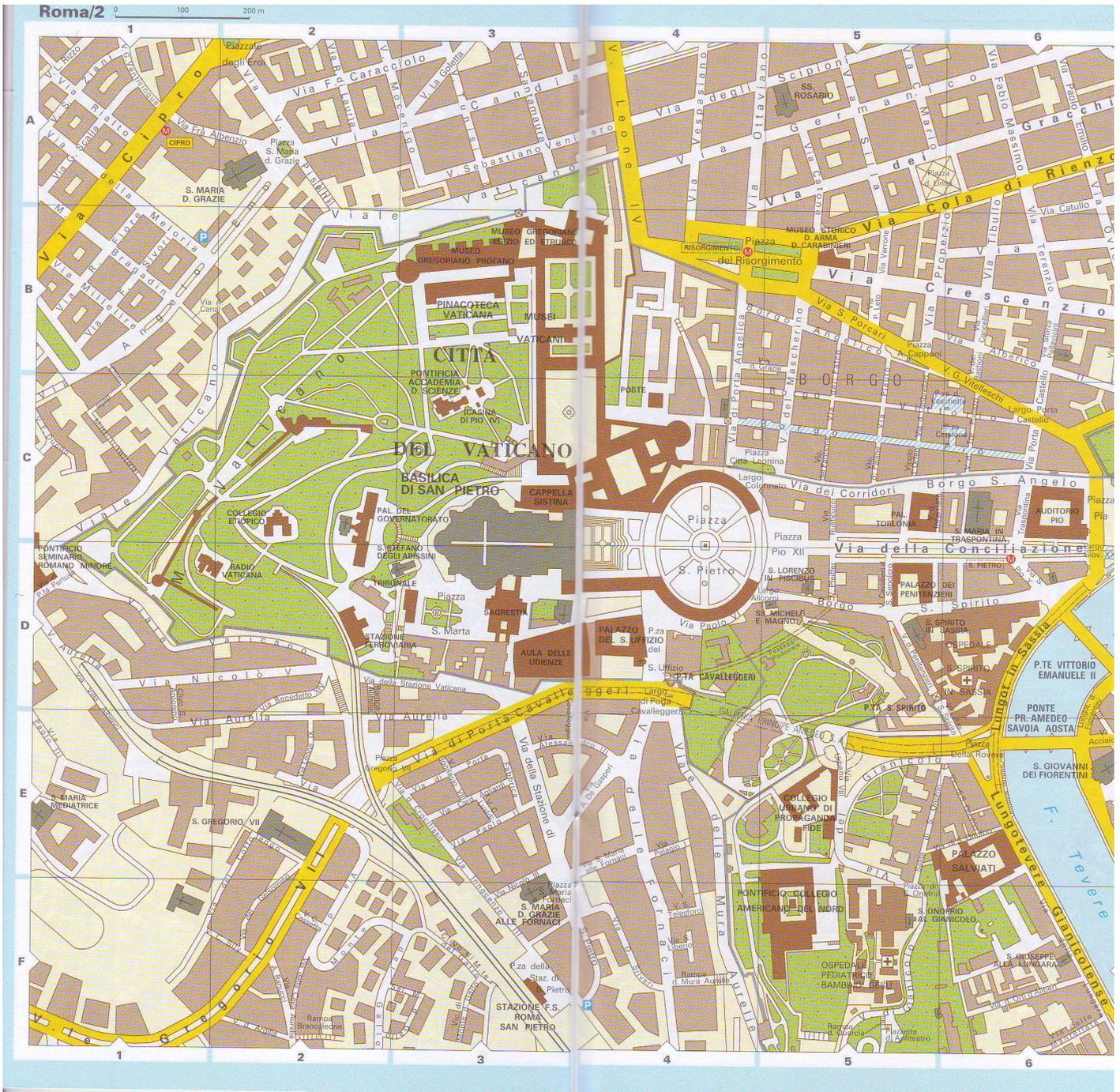
ROME



Carte 1: plan général de la ville de Rome



Carte 2: Rome - quartier du Vatican



Carte 4: Rome - Champ de Mars 2



Carte 5: Rome - Champ de Mars 3



PLAN DU MÉTRO DE LA VILLE DE ROME

