



La villa Giulia et l'âge d'or augustéen

Dans une lettre datée du 15 mai 1551 adressée à Jeronimo Soperchio, ami du pape Jules III, Annibal Caro suggérait quelques idées pour le décor de la villa Giulia que le nouveau pape était en train de bâtir : deux vers latins pour accompagner le *motto* « un seggio sotto al monte », « *secura est sub mons quies* » et « *Alti sub fornice montis* », tous deux subtilement inspirés de Virgile (*Géorgiques*, II, 468 ; *Énéide*, X, 806) ainsi que « des bergers qui chantent, des nymphes qui dansent, des satyres, des faunes, créatures des bois et Silènes, et d'autres fantaisies [liées au monde] sauvage », ou bien encore des « grotesques », « paysages », « serpents », « chauves-souris » ou « oiseaux de nuit¹ ». Il s'agissait, en bref, d'un arsenal de motifs convenant au caractère agreste et souterrain du lieu, mais qui n'adhérait à aucun programme iconographique précis. En effet, les décors demeurés intacts de la villa semblent avoir été créés dans cet esprit. Ils résistent à une interprétation trop stricte et possèdent plutôt une variété de significations².

Néanmoins, dans la lettre à Soperchio comme à la villa Giulia, on peut distinguer trois thèmes sous-jacents : la topographie, l'histoire de Rome et le nom du pape *Monte*, signifiant colline ou mont en italien. Ainsi, le premier vers suggéré par Caro, tiré des *Géorgiques* de Virgile, relie l'univers de la villa à l'éloge de la vie champêtre sous le règne d'Auguste tandis que le second, inspiré de l'*Énéide*, fait de la villa un « abri sûr près des rives d'un fleuve, ou au creux d'un haut rocher », un lieu qui ressemble en somme à celui depuis lequel Énée, le fondateur de Rome, « résiste à la tempête de la guerre, attendant qu'elle s'apaise³ ». Dans les deux cas, le *locus* de la villa est, par le biais de la métaphore du *monte*, l'image du pape lui-même alors en proie aux difficultés naissantes de la guerre de Parme et aspirant, comme les antiques héros de Rome, à la paix de la vie rustique.

Construite au sortir de la ville, sur les abords de la via Flaminia, entre les « rives d'un fleuve », le Tibre, et le « haut rocher » du monte Parioli, la villa Giulia ou vigna Giulia n'était donc en rien un lieu vide de sens, limité à l'exposition plaisante d'anecdotes au caractère superficiel qui s'accorderait avec l'image peu flatteuse véhiculée par les biographes d'un pape aux mœurs légères et à l'esprit peu politique⁴. Dans cet essai, notre attention se portera principalement sur la topographie du parc et la manière dont il était perçu et compris par Jules III et son entourage, un aspect que les historiens n'ont jamais véritablement affronté⁵. Grâce à l'examen attentif de certains monuments, comme la mystérieuse tour des Vents de la vigna del Monte, nous verrons que le domaine papal et, au-delà, les monuments et décors réalisés pour Jules III dans la ville, s'articulaient autour des trois notions centrales énoncées plus haut, à savoir la topographie et l'histoire de la ville et les rapports onomastiques qu'elles suggéraient avec le nom du pape. Nous montrerons en outre qu'en marchant au sein de l'immense domaine, les visiteurs étaient confrontés à des monuments et à un type de paysage qui évoquaient les jardins de la Rome antique et, plus spécifiquement, la topographie du champ de Mars augustéen : un immense parc public où s'élevaient mausolées, obélisques, temples sacrés, théâtres et cirques, lieu idéal en somme qui matérialisait dans l'espace de l'*Urbs* le retour de l'âge d'or sous le règne de l'empereur. À la villa Giulia, grâce à un réseau dense de citations érudites, le pape était célébré comme nouveau Jules César et nouvel Auguste. À l'exemple de ces illustres personnages auxquels il emprunta le nom et les titres, Jules III conçut son jardin romain comme un autoportrait, une image de son Bon gouvernement, de ses vertus, et de la nature divine de son élection à la plus haute charge de l'Église.

L'évocation des gloires de la Rome ancienne était courante dans les jardins de la Renaissance et renvoyait toujours à des significations d'ordre politique et social. Une analyse attentive des références antiques disséminées dans le tissu décoratif et paysager de la villa peut donc nous permettre de mieux comprendre les ambitions de ce pape aux origines modestes dans le contexte romain du milieu du XVI^e siècle. En effet, on s'est peu interrogé sur les motivations sociales qui ont pu présider à la construction d'une des plus magnifiques villas de Rome. L'opinion courante, mais naïve, exprimée par David Coffin, selon laquelle elle résulterait de « l'amour » du pape pour « la nature » et de sa passion pour « la vie rustique », doit aujourd'hui être reconsidérée⁶.

Enfin, au-delà de la question du sens, nous nous intéresserons à la composition de l'espace : celui du parc, mais aussi celui des paysages peints représentant les sept collines de la Rome

antique qui ornent le salon principal de la villa. Le jardin et les vues peintes sont, en effet, ancrés dans une même conception de la « représentation des lieux », héritée de l'Antiquité et du Moyen Âge.

LA VILLA GIULIA ET LES SEPT COLLINES DE ROME

L'étude du parc de la villa Giulia est particulièrement difficile à cause des transformations profondes que connut le site après la mort du pape en 1555. En 1910, l'ouverture du viale delle Belle Arti bouleversa de manière plus irrémédiable encore sa configuration. On ne peut désormais l'étudier qu'à l'aide de documents, ce qui rend malaisée toute reconstruction de son aspect et de sa signification originels. Deux décors peints peuvent cependant nous éclairer. Ils contiennent des indications précieuses concernant la topographie du parc et sa signification.

Le premier décor se trouve dans les anciens appartements de Jules III à la villa du Belvédère au Vatican. Daté vers 1551, il se compose de huit vues de Rome, de figures allégoriques et des armes du pape. Sept vues figurent les célèbres collines de la ville avec leurs monuments antiques les plus remarquables. La huitième montre le domaine de la villa Giulia, célébrée comme *ottavo monte*, huitième colline de Rome, flanquée, à gauche, par l'allégorie de la Fortune et, à droite, par les trois monts des armes de Jules III del Monte (fig. 1)⁷. Quelques années plus tard, un décor presque identique fut peint dans le salon principal de la villa Giulia, la salle dite « des Sept Collines » (fig. 2).

L'idée que le domaine papal vienne compléter la liste des illustres collines repose évidemment sur le nom du pape *Monte*, signifiant mont ou colline. Les vers composés par Annibal Caro jouaient sur cette homonymie, comme plus tard d'innombrables poèmes et fresques célébrant le pape⁸. Le rapport entre le pape del Monte et les sept collines de Rome avait été exploité une première fois dans le prologue d'une comédie composée pour le couronnement de Jules III en février 1550 par son secrétaire Anton Francesco Rainerio. Les sept collines y



Fig. 1 > Taddeo Zuccari et atelier, Allégorie de la Fortune, Vue de la villa Giulia et de son parc, et Armes de Jules III del Monte, ca. 1551, fresque. Vatican, palais du Vatican, appartement de Jules III. [© cliché Musei Vaticani]



Fig. 2 > Prospero Fontana et atelier, Vue de la fontaine de Jules III sur la via Flaminia avec la villa Giulia, 1553, fresque. Rome, villa Giulia, salle des Sept Collines. [© cliché Alinari]

sont décrites comme *sette monti*, devenues avec le temps stériles et mal cultivées, et peu à peu dépassées par un huitième *monte*, aujourd'hui devenu leur seigneur⁹. Comme chez Annibal Caro, le huitième *monte* désignait le pape, mais aussi le mont Parioli, la colline escarpée au pied de laquelle le casino de la villa Giulia était en train d'être construit. Le pape était personnifié par son propre domaine – comme l'attestera aussi, en 1553, une médaille associant le portrait du pape et l'image de sa villa –, tandis que la topographie la plus illustre de la ville annonçait et célébrait son avènement. Grâce à ses « armes parlantes », l'image du pape était « enracinée » dans la topographie et l'histoire de la Rome antique, dont la villa devait égaler et surpasser la magnificence. Écrivant en 1555, l'évêque d'Upsala, Olaus Magnus, la décrira même comme la huitième merveille du monde¹⁰.

LE PARC DE LA VILLA GIULIA : ESTHÉTIQUE NOUVELLE, SOURCES ANCIENNES

Les mémoires de la Rome antique sont omniprésentes à la villa Giulia. L'influence des lettres de Pline le Jeune décrivant ses villas de Toscane et de Laurentinum sur la forme du *cortile* central a été, par exemple, amplement soulignée¹¹. La connaissance des grands complexes antiques de Palestrina et de Tivoli eut aussi un impact déterminant¹². Par ailleurs, de nombreux motifs peints de la villa furent copiés des décors de la Domus Aurea de Néron – la maison de l'âge d'or – ou évoquaient les descriptions d'anciennes peintures grecques contenues



Fig. 3 > Paul Marie Letarouilly, Vue du casino de la villa Giulia, gravure dans Paul Marie Letarouilly, *Édifices de Rome moderne...*, Paris, 1849-1866 (éd. Londres, John Titanti & Co, 1928, pl. 155, pl. originale 205).

dans les *Imagines* de Philostrate. Enfin, le caractère *all'antica* du casino de la *vigna* papale est attesté par d'autres sources moins connues, comme certains plans de la Rome antique dans lesquels la villa figure de manière anachronique parmi les monuments de la Rome des Césars¹³.

Concernant les sources classiques du parc, les historiens ont été moins prolixes, bien qu'il soit indéniable que celui-ci entrerait pleinement dans le projet de *restitutio* de l'Antiquité¹⁴. Aurait-on imaginé recréer une antique villa suburbaine sans l'environnement champêtre qui, dans toutes les sources classiques, en formait la raison d'être ? Les vers rapidement suggérés par Caro indiquent bien que le paysage de la villa était perçu par les contemporains à travers le prisme de la poésie virgilienne. Ce paysage, avec sa configuration géologique spécifique, entre les collines rocheuses de tuf et le Tibre, constituait en effet un *locus classicus* par excellence¹⁵. Pour la plupart des auteurs du XVI^e au XIX^e siècle, le lieu coïncidait avec la partie septentrionale de l'ancien champ de Mars qui s'étendait, selon Strabon, jusqu'au Ponte Milvio¹⁶. Pour cette raison, la zone fut, durant des siècles, l'une des destinations les plus prisées des poètes et des artistes en visite à Rome, cherchant dans ce paysage bucolique le souvenir de son passé illustre (fig. 3). Strabon le premier avait montré la voie aux peintres en soulignant la qualité picturale et théâtrale de ce paysage : « avec [...] les collines enfin d'au-delà du Tibre, qui s'avancent en demi-cercle jusqu'au bord du fleuve, comme pour encadrer toute la scène, cette plaine du champ de Mars offre un tableau dont l'œil a peine à se détacher »¹⁷. C'est là que Claude devait composer ses premiers tableaux « en plein air » et que les artistes allaient parcourir, jusqu'au XIX^e siècle, la fameuse « promenade du Poussin¹⁸ ».

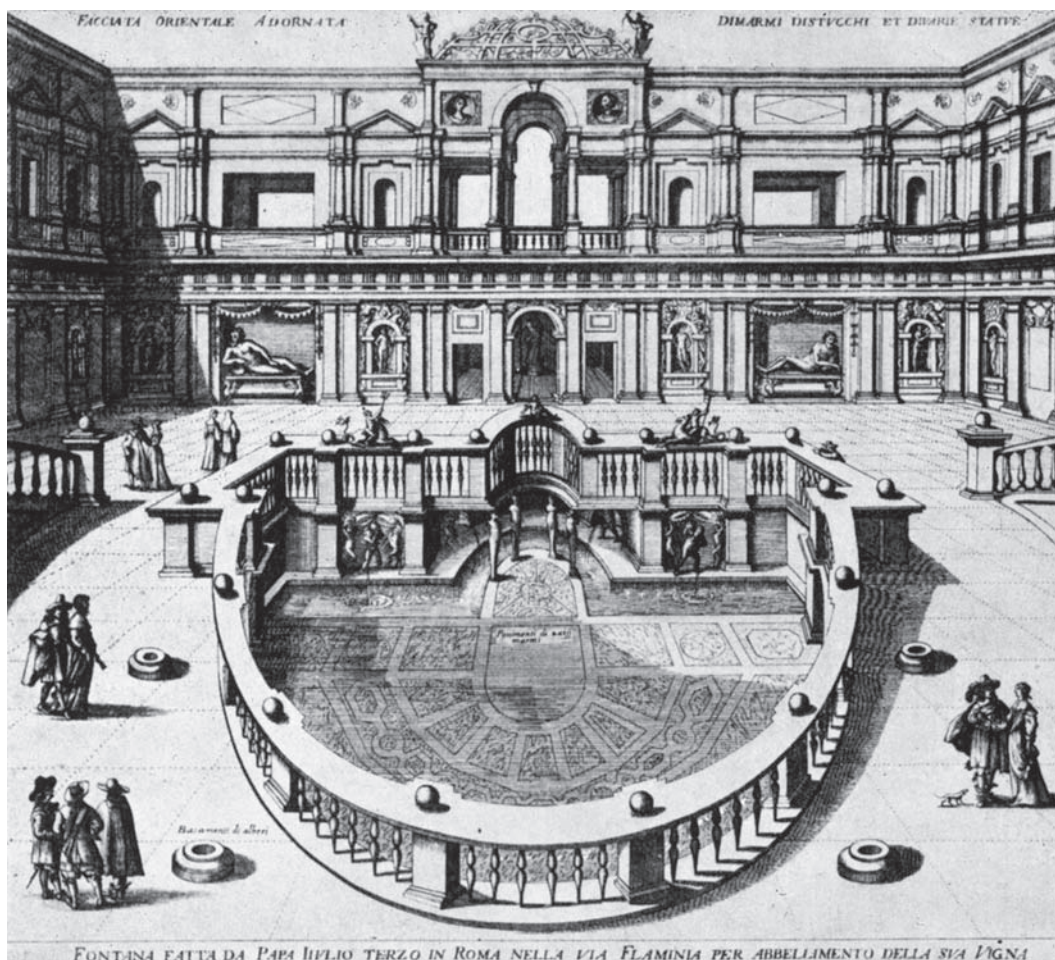


Fig. 4 > Giovanni Francesco Venturini, Nymphée de la villa Giulia, 1691, gravure dans Giovanni Battista Falda, *Giovanni Francesco Venturini, Le Fontane di Roma*, Rome, 1691. Les emplacements pour les platanes (basamenti di alberi) sont visibles au premier plan. La loggia de Vénus, flanquée par les statues des dieux fleuves, se trouve sur l'axe principal, juste au-dessus de la fontaine inférieure.

Au cœur du nymphée, des emplacements pour quatre platanes avaient été soigneusement désignés : une référence à la description donnée par Pline le Jeune de sa villa de Toscane (*Lettres*, V, 6) (fig. 4). Bartolommeo Ammannati, dans une célèbre lettre de 1555, mentionne aussi de chaque côté du casino des orangeries (*naranci*) ornées de statues d'animaux sauvages, par exemple un sanglier et un lion attaquant sa proie¹⁹. Le poète Martial en décrit de très semblables dans le parc d'Agrippa, au cœur du champ de Mars augustéen²⁰. De même, la grande *piscinae* ou *peschiera* de la vigna del Porto, partie du domaine comprise entre le Tibre et la via Flaminia, était vraisemblablement décorée de statues d'oiseaux en marbre qui faisaient contrepoint à une volière où s'ébattaient de véritables oiseaux, selon une mode antique décrite par Varron, Columelle ou Pline l'Ancien (fig. 5)²¹. Les belvédères aménagés dans le jardin pour jouir du panorama étaient aussi amplement répandus dans les parcs des villas romaines²². On peut ainsi trouver des origines antiques à bien des aspects de la vigna Giulia, comme les nombreuses grottes creusées dans la falaise de tuf, le débarcadère sur le Tibre qui permettait au pape de se rendre à sa villa en barque depuis le Vatican, ou encore les longues pergolas de verdure. Le Tibre lui-même ne fut-il pas célébré par le jeune Pline comme un des éléments-clefs du paysage de sa villa²³ ?

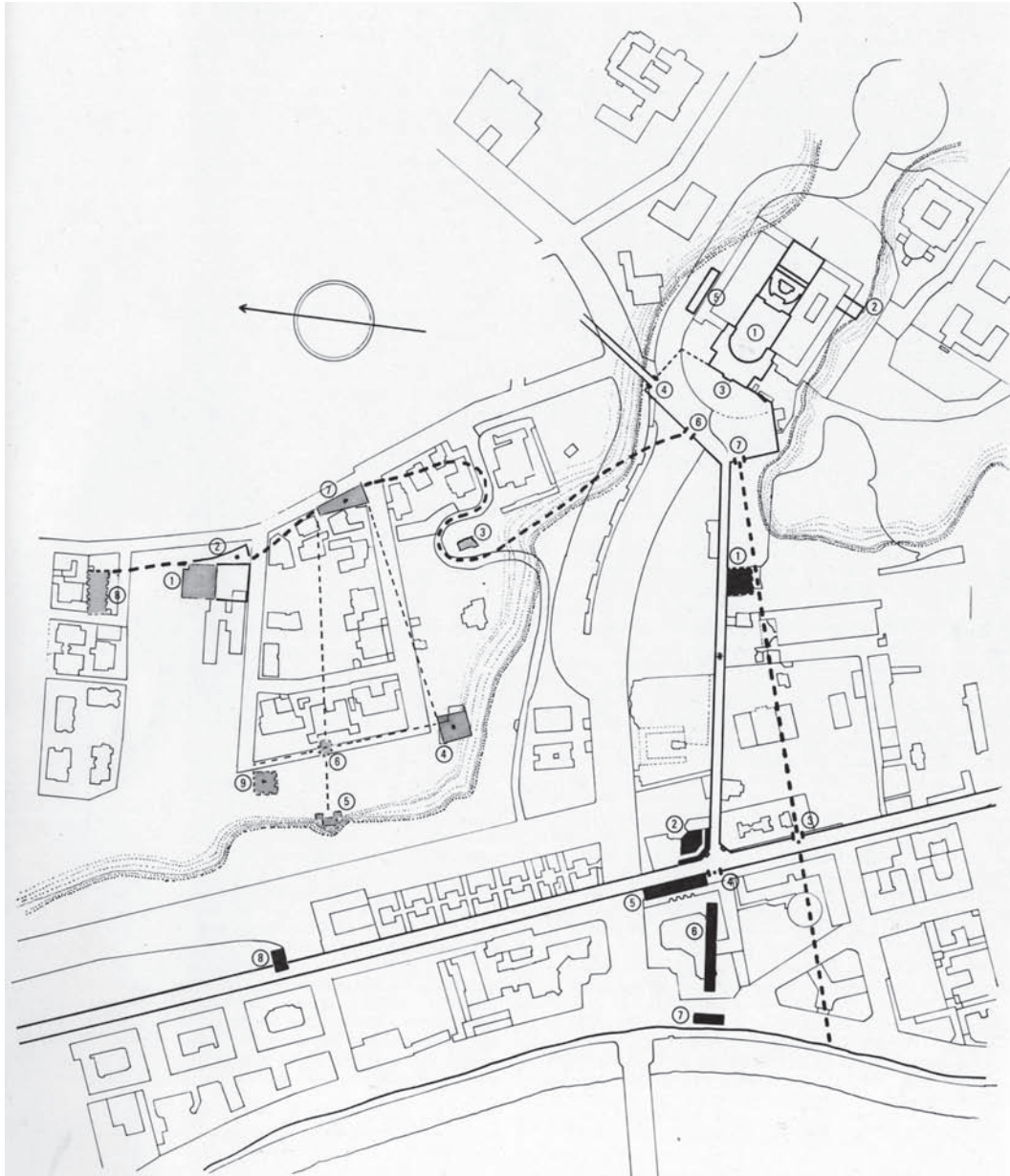


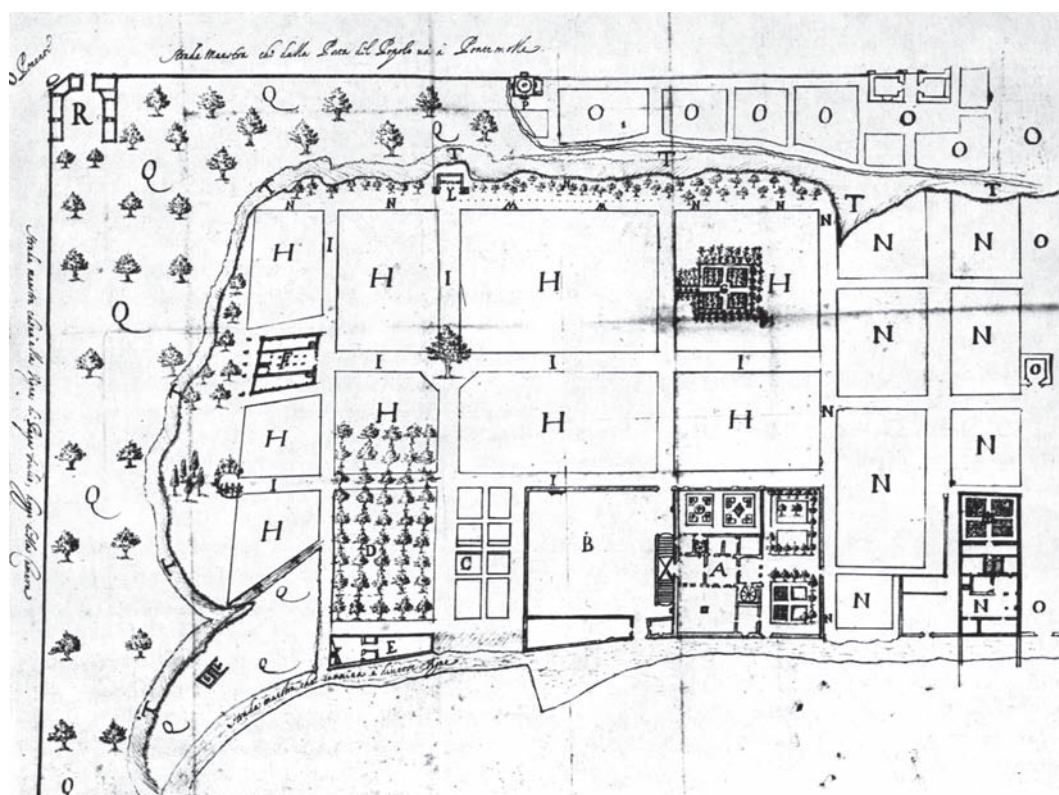
Fig. 5 > Plan restitué de la vigna Giulia (d'après Stanislao Cocchia, Alessandra Palminteri, Laura Petroni, « Villa Giulia : un caso esemplare della cultura e della prassi costruttiva nella metà del Cinquecento », *Bollettino d'arte*, 42, 1987, p. 47-90). En noir, sont indiqués les monuments de la vigna del Porto ou vigna da Basso, située au bord du Tibre dont : la fontaine publique sur la via Flaminia (2), le portail conduisant au casino par une allée privée (3), le portail conduisant à la vigna da Basso (4), la pergola (6), le débarcadère sur le Tibre (7) et l'église de Sant'Andrea (8). En gris, sont figurés les édifices de l'ancienne vigna Poggio ou vigna del Monte, situés sur le mont Parioli dont : la casa del Curato (3), la tour des Vents avec l'horologium (4), le belvédère à deux tours, sur le site duquel on a retrouvé l'horologium (5), l'« uccellare per tordi » (9) et la villa Poggio (actuelle villa Balestra) (1). Les pointillés indiquent les axes de circulation privilégiés à partir du casino principal. Le Tibre est en bas de l'image.

Plus important encore, les dimensions du parc et son caractère essentiellement rural, bien soulignés par Ammannati, coïncidaient avec une esthétique qui trouvait ses racines dans les textes antiques, comme ceux de Pline le Jeune, qui appréciait autant le paysage champêtre visible depuis sa villa que les jardins situés près de l'habitation principale²⁴. En 1558, Bernardo Segni ira jusqu'à comparer le parc avec celui de la célèbre Domus Aurea de Néron, connue grâce aux descriptions de Suétone et de Tacite :

Se consacrant totalement à l'agriculture et à l'architecture, il [le pape Jules III] prit plaisir à bâtir une *vigna* au sortir de la porte Flaminia. Ce lieu embrasse trois miles de paysage et tous les prés entre le Tibre et la route ; il l'avait entouré de murs et agrémenté de plantations variées qui donnaient beaucoup de plaisir à ceux qui les admiraient. Les édifices, en plus des loggias, des arches, des fontaines, des stucs, des statues et des colonnes qui ornaient ce lieu, semblaient tels que l'on pensait que les jardins de Néron n'avaient en rien surpassé cet édifice, ni en beauté ni en richesse [...].²⁵

Comme Segni admirant la vigna Giulia, Suétone avait fait l'éloge de l'immense parc de l'empereur dont la nouveauté résidait dans les « champs cultivés, les lacs et la vie sauvage artificiellement recréée, où les bois alternaient avec les clairières et les vues²⁶ ». Dans le parc de Néron et celui de Jules III, les édifices, « pavillons » ou « fabriques », étaient dispersés dans un domaine qui recréait la campagne dans la ville, *rus in urbe*. Le casino n'était plus qu'une des composantes du parc et lui était pour ainsi dire subordonné²⁷. Le parc de la villa Giulia, le plus grand construit à Rome depuis l'époque antique, marquait ainsi une rupture avec la majorité des jardins d'alors, plus petits mais aussi géométriquement ordonnés. Ces derniers possédaient presque toujours un *giardino* et un *barco* de dimensions à peu près égales, ce qui n'est plus le cas à la villa Giulia. Au-delà du casino, avec ses parterres et orangeries divisés par des haies basses, l'immense parc alternait des zones boisées, des vergers et des vignes, délimités par de longues allées qui formaient des promenades et créaient d'harmonieuses perspectives. Comme les grands parcs de l'Antiquité, le domaine papal avait été aménagé pour la chasse : sur le mont Parioli, dans l'ancienne vigna Poggio, il existait une *ragnaia*, une futaie de chênes qui servait à piéger les oiseaux au moyen de filets et, au milieu des vignes, un *uccellare da tordi*, une plantation dense d'arbres et d'arbustes destinée à capturer moineaux et grives (fig. 5-6)²⁸.

Fig. 6 > Plan de la vigna Poggio sur le mont Parioli, 1617. Florence, Archivio di Stato di Firenze, Miscellanea Medicea, 315, inserto 5. L'uccellare et la ragnaia sont indiqués par les lettres G et D. Sont également bien visibles l'ancienne tour des Vents (F), le belvédère à deux tours (L), la villa Poggio (A), l'église de Sant' Andrea (P), la fontaine publique (R).



Ammannati, dans sa description de la villa, elle-même directement inspirée par l'*ekphrasis* plinienne, donne une idée de la dimension quasi-territoriale du domaine : selon lui, 36 000 arbres y furent plantés, certains importés d'aussi loin que Naples ou Bologne²⁹. La majorité était constituée d'ormes et de peupliers, mais l'on trouvait des châtaigniers sur les collines ainsi que de très nombreux arbres fruitiers, le tout entouré de vignes et de longues pergolas ombragées. Dans la fresque de la salle des Sept Collines qui figure le domaine depuis la via Flaminia, cette luxuriance de la végétation a été bien rendue et l'on voit même un large palmier ombrager la petite place où se dresse la fontaine publique (fig. 2). L'importation d'un nombre aussi élevé d'arbres soulignait la magnificence du pape car, depuis la Rome antique, les arbres étaient considérés comme particulièrement aptes à exalter la grandeur des princes³⁰. À cet égard, il est fort possible que le palmier figuré dans la fresque de manière si ostensible ait eu une signification précise, évoquant la topographie de la Terre Sainte et signalant du même coup le domaine du pape comme un nouveau paradis³¹. Dans la Rome syncrétique de Jules III, le palmier devait aussi évoquer Apollon et Auguste. En effet, Suétone décrit comment un palmier poussa devant la maison d'Auguste et comment ce dernier ordonna de le transplanter dans la cour du temple d'Apollon sur le Palatin : « le palmier était la preuve qu'Auguste était le fils d'Apollon, l'héritier légitime du *Divus Iulius* et l'assurance du renouveau de Rome³² ». Cette référence à la généalogie mythique du premier empereur et au nouvel âge d'or associé à son règne est d'autant plus vraisemblable qu'une tête monumentale d'Apollon trônait au centre de la fontaine papale³³. Comme nous allons le voir, les liens entre Jules César divinisé (*Divus Iulius*), l'empereur Auguste et le pape sont thématiques à de nombreuses reprises dans la Rome de Jules III.

La dimension productive et agricole du domaine, inhabituelle à Rome, est amplement documentée. D'un point de vue idéologique et politique, elle coïncide avec l'un des aspects les plus importants de la politique pontificale, l'Abondance, soit l'approvisionnement de la ville en grain, toujours extrêmement problématique dans la Rome de la Renaissance³⁴. Elle s'explique aussi par les origines toscanes du pape, né à Monte San Savino près d'Arezzo, qui importa à Rome des techniques agricoles propres à sa province d'origine. Les *ragnaie* et *uccellare da tordi* étaient, par exemple, des structures typiquement toscanes qui jouèrent un rôle important dans l'organisation des parcs et jardins médicéens au XVI^e siècle. Dans une lettre écrite à Giorgio Vasari en 1548, le futur pape explique qu'il projette de faire construire une villa, la « Georgica », dans sa terre d'origine. Selon ses instructions, elle devra être divisée en deux zones distinctes : une « casotta, tutta per dilettatione » destinée au plaisir et une ferme, « per commodità », pour l'élevage, aspects que l'on retrouvera exactement dans le jardin de la villa Giulia³⁵. Mais là encore, la division de la villa en différents espaces faisait écho aux conseils des Anciens comme ceux de l'agronome latin Columelle qui distingue dans la villa trois parties « urbana », « rustica » et « fruttuaria ». De même, si le nom de la villa, la « Georgica », était un hommage du cardinal à son compatriote arétin Giorgio Vasari, il constituait une référence non moins évidente au célèbre poème de Virgile célébrant les vertus de l'agriculture sous le bon gouvernement de l'empereur Auguste³⁶. Que ce caractère rural du paysage toscan, transposé sur les bords du Tibre, ait été interprété à l'aune de l'imaginaire des campagnes de la Rome impériale est bien exprimé dans les décors peints de la villa. Dans la salle des saisons, attenante à la salle des Sept Collines, de charmants paysages évoquent les travaux des champs et le paysage rural de la villa, tandis que les scènes principales sont dédiées à Vénus, déesse de Rome et des jardins, mais aussi divinité tutélaire de Jules César et de la *gens Julia*.

Le caractère « paysager » du jardin de la villa Giulia, qui anticipait à bien des égards les grands parcs de la Rome baroque, était aussi le résultat de l'ambition sociale de son commanditaire. Comme ces derniers, il avait été constitué à partir d'une multitude de parcelles ou *vigne* pré-existantes sur lesquelles existaient déjà des bâtiments et des cultures hétérogènes. Le *nucleus* du large domaine était un terrain que Jules III avait hérité de son oncle, le cardinal Antonio del Monte, mort en 1533. Il correspondait sûrement à la zone où furent construits le casino et le nymphée de l'Acqua Vergine³⁷. Les paiements concernant l'acquisition des très nombreux terrains adjacents s'échelonnent entre mars 1551 et octobre 1552, date à laquelle le pape avait dû acquérir, si l'on en croit le témoignage du français Jean-Jacques Boissard, en visite à Rome en 1559, « pratiquement toutes les collines comprises entre la cité et le Ponte Milvio »³⁸. Parmi les différentes *vigne*, la vigna Poggio, plus tard appelée *vigna del Monte*, située sur le mont Parioli, possédait déjà un superbe casino³⁹. Contre toute attente, des recherches récentes semblent même indiquer qu'un édifice situé dans le parc de la villa Borghèse, le casino di Graziano, fit peut-être partie du complexe de la vigna Giulia du temps de Jules III⁴⁰. La colonisation de cet immense terrain au nord de la ville reflétait une double stratégie. Il s'agissait de former un ensemble impressionnant soulignant la magnificence du nouveau pape, mais aussi d'investir foncièrement dans une zone toute proche de la ville. Cette stratégie d'achat systématique de terrains sera, plus tard, typique des grandes familles papales non-romaines, comme les Montalto, les Ludovisi, les Borghèse ou les Pamphili, désireux d'imprimer leur marque dans la topographie et la géographie sociale de Rome en créant de gigantesques parcs⁴¹.

JULES III ET LE CHAMP DE MARS, ANTIQUE ET MODERNE

Ces références aux parcs impériaux de l'Antiquité participaient à l'entreprise de glorification du souverain pontife. Comme son prédécesseur Paul III, Jules III fut souvent comparé aux héros de la Rome antique⁴². Le décor éphémère réalisé sur le Capitole à l'occasion de son couronnement en 1550 comprenait douze tableaux figurant des épisodes de la vie de Jules César, chacun célébrant une vertu du nouveau pontife⁴³. En choisissant le nom de Jules, Giovan Maria del Monte s'identifiait au célèbre dictateur, tout en soulignant sa dette et son admiration à l'égard du pape Jules II qui le premier s'était déclaré nouveau Jules César⁴⁴. Jules II fut aussi maintes fois associé à son héritier Auguste et à la *gens Julia*⁴⁵. On retrouve clairement cette double identification sous le pontificat de Jules III.

Dans un sonnet de 1553, Anton Francesco Rainerio compare Balduino del Monte, le frère du pape, avec Mécène et Jules avec Auguste⁴⁶. Certes, la comparaison avec Auguste était un lieu commun à la Renaissance. Cependant, dans un poème préservé à la Bibliothèque Vaticane, l'analogie se fait plus précise : les projets architecturaux et urbanistiques du pape sur le champ de Mars sont explicitement comparés à la rénovation de la zone par l'empereur. Le rapprochement était flatteur car Jules III s'était contenté de poursuivre les grands chantiers commencés par son prédécesseur Paul III, soit les « tridents » de la place du Peuple et du pont Saint-Ange ainsi que la via Trinitatis (actuelle via dei Condotti) qui devait relier le Tibre à la colline du Pincio⁴⁷ :

La magnificence que tu apportes à la Ville en entreprenant de l'embellir tout entière, toi dont les aspirations sont à la hauteur de celles d'Auguste, les bâtiments en font l'étalage,

ainsi que le pavage des larges routes. Mais surtout, là où la via Montia [Trinitatis] se dirige vers les hautes collines occupées de jardins [le Pincio, ou *collis hortulorum* des Anciens], là, à présent, sur le sommet sacré, est édifiée une haute église en l'honneur de la sainte trinité [la Trinité-des-Monts]. De là, on voit, à gauche, le Tibre ondoyer entre ses modestes rives et, à droite, les palais dorés de Fabiano qui resplendent de tout leur éclat et que soutient l'Aragoneria [*Aragona domus*] toute proche qui semble leur rendre hommage ; mais bientôt l'Aragoneria elle-même voit le nombre de ses habitants grandir et occuper plus d'espace, si bien que le quartier honore les trois monts de Jules III⁴⁸ [?].

Comme l'indique ce passage, dans lequel le panégyriste appose le sceau papal des *Monti* sur le quartier tout entier, l'importance du champ de Mars pour Jules III était donc, avant tout, liée à la concentration de propriétés familiales. Le palais del Monte, à l'emplacement de l'actuel palais Braschi près de la place Navone, avait été loué dès 1514 par le cardinal Antonio del Monte et fut donné au neveu du pape et nouveau *gonfaloniere* Giovan Battista. Balduino, le frère du pape, logeait à l'Aragoneria, un palais pourvu de jardins qui abritait une collection de sculptures antiques près de la fontaine de Trevi. Les del Monte possédaient trois autres propriétés dans le champ de Mars pour Innocenzo, Balduino et son fils Fabiano, et peut-être davantage⁴⁹. Comme l'a montré Alessandro Nova, les propriétés des deux derniers personnages devaient être fusionnées en une résidence monumentale au cœur de Rome, au croisement des deux rues principales du *rione*, via Ripetta et via Trinitatis. Les del Monte cherchaient, semble-t-il, à accomplir ce que les Farnèse avaient réalisé un peu plus loin avec l'immense palais Farnèse⁵⁰. Après la mort du pape, ce palais, désigné jusqu'alors dans les documents comme Palazzo di Campo Marzo, passa aux mains de la famille Médicis, d'où son nom encore utilisé aujourd'hui de palais Firenze⁵¹.

Un projet beaucoup plus significatif devait relier le pape Jules III à la mémoire de l'empereur Auguste et au champ de Mars. Vasari et Condivi rappellent tous deux dans leurs « Vies de Michel-Ange » que le pape avait demandé au célèbre architecte d'ériger un nouveau palais adossé directement aux ruines du mausolée d'Auguste, transformant ainsi le *monte Augusto*, comme on l'appelait alors, en un nouveau Palazzo del Monte⁵². Dans ce cas, le rapport d'homonymie était double puisque le mausolée était désigné dans certaines sources bien connues comme « tumulus Iuliorum » (Tacite, *Annales*, XVI, 6), c'est-à-dire mausolée des Jules, de la *gens Julia*⁵³. Il est probable que le pape cherchait par le biais de ce nouvel ancrage topographique et historique à identifier son nom à la lignée la plus célèbre des souverains de la Rome antique, la *gens Julia*. Ce faisant, il s'inscrivait dans une longue tradition romaine de récupération des ruines antiques à des fins tant pratiques qu'idéologiques. L'un des exemples les plus célèbres de ce type de réemploi est le mausolée d'Hadrien, restauré et utilisé comme forteresse papale depuis le Moyen Âge, où Paul III s'était fait construire quelques années plus tôt de somptueux appartements dans lesquels il était célébré comme nouvel Hadrien et nouvel Alexandre⁵⁴.

L'ACQUA VERGINE ET L'ÉGLISE DE SANT'ANDREA

Les mémoires de la Rome augustéenne affluent aussi de bien des manières à la villa Giulia. Ce sont Auguste et son beau-frère Agrippa qui firent restaurer la via Flaminia et décidèrent de la construction de l'Acqua Vergine qui jaillit dans le nymphée de la villa. L'origine antique

et illustre de l'eau était clairement perçue par le pape qui s'empressa, selon Ammannati, d'en faire profiter le peuple en construisant un aqueduc souterrain reliant la villa à la petite place sur la via Flaminia. La fontaine publique que l'on bâtit à cet endroit est considérée comme la première fontaine de la Renaissance à imiter les anciennes *mostrae* placées à l'extrémité des aqueducs romains (fig. 2, 7). L'inscription en latin louant la générosité du *Pontifex Maximus JULIUS III. PONT. MAX. PUBLICAE COMMEDITATI* célébrait le nouveau pontife tout en renvoyant à l'âge d'or de la Rome antique⁵⁵.

Dans la « loggia de Vénus » du nymphée, un bas-relief d'Ammannati illustre aussi l'épisode de la découverte de l'eau tel qu'il fut raconté par Frontinus dans le *De aquae ductu urbis Romae* : selon la légende, une jeune vierge conduisit les soldats assoiffés d'Agrippa perdus dans la campagne à une source qui révéla une immense quantité d'eau (fig. 4, 8)⁵⁶. Conduite à Rome par un aqueduc souterrain, l'eau surgissait dans les jardins de Lucullus et finissait son parcours aux *saepta Iulia*, au cœur du champ de Mars⁵⁷. Comme l'a noté Charles Davis, le bas-relief d'Ammannati placé au centre de la voûte fait référence à une peinture du même sujet qui, selon Frontinus toujours, ornait un petit temple construit près de la source à l'époque antique⁵⁸. La « loggia de Vénus » évoquait donc l'ancien temple sacré et le nymphée dans son ensemble le *locus* de l'ancienne source au cœur de la campagne romaine⁵⁹. Les platanes plantés dans la cour, mais aussi les fresques de paysages qui, à l'origine, décoraient les parois du nymphée, visibles sur plusieurs gravures des XVI^e et XVII^e siècles, devaient contribuer à restituer l'atmosphère bucolique et sacrée de la source antique⁶⁰.

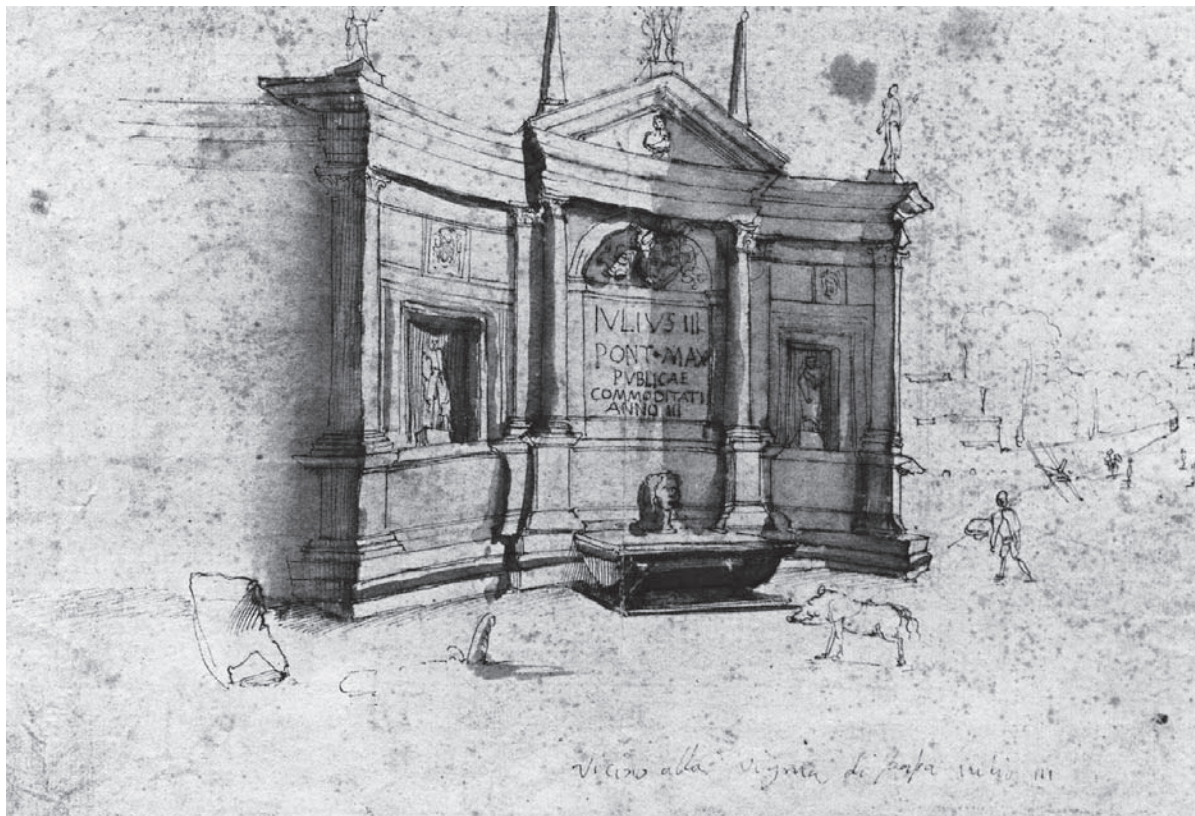


Fig. 7 > Anonyme, Fontaine sur la via Flaminia, ca. 1553, dessin, 21,7 x 33,5 cm. Vienne, Graphische Sammlung Albertina.

Les historiens ont curieusement omis de souligner que l'histoire de l'eau est également au cœur de l'iconographie de la salle des Sept Collines qui fait ainsi directement pendant à celle du nymphée. Dans la vue de l'Esquilin, à côté de la reconstruction fantastique de la Domus Aurea de Néron, le nymphée avec les « Trophées de Marius » apparaît comme la *mostra* de l'ancienne Acqua Giulia et constituait une allusion supplémentaire à Jules César qui avait restauré le monument. La curieuse fontaine en forme du *trimonzio* papal qui lui est accolée fait très certainement référence à ces homonymies⁶¹. Dans la vue du Viminal, centrée sur les thermes de Dioclétien, un nymphée avec des statues de dieux-fleuves fait écho au nymphée de la villa avec les statues du Tibre et de l'Arno. Dans la vue du mont Caelius, le peintre a représenté un ancien réservoir (*castellum*) et les ruines d'un aqueduc. Les paysages de l'Aventin et du Palatin, inspirés de l'*Histoire de Rome* de Tite-Live, sont centrés sur le Tibre avec les épisodes d'Hercule et Cacus et de Romulus et Remus allaités par la Louve⁶². Enfin, la vue de la villa Giulia souligne l'importance de l'eau en mettant en valeur la fontaine publique plutôt que le casino principal relégué à l'arrière-plan de l'image (fig. 2)⁶³.

L'architecture de la petite église de Sant'Andrea sur la via Flaminia – anciennement Sant'Andrea della Vigna –, construite par Vignola vers 1552-1553 et partie intégrante du domaine papal, fait également référence aux fastes de l'époque augustéenne (fig. 9). On sait, grâce aux descriptions de Juvénal, Stace ou Martial, que la via Flaminia, restaurée par Auguste en 27 av. J.-C., était bordée de splendides tombes⁶⁴. Or, l'architecture de l'église en est non seulement directement inspirée mais, selon Giovan Battista Piranesi et Giovanni Eschinardi, elle fut directement construite sur l'une d'entre elles⁶⁵. Au-delà de l'histoire prestigieuse du site, l'architecture de l'église évoque aussi indiscutablement celle du Panthéon, dont elle offre une sorte d'image miniaturisée typique des fabriques de jardins. Les historiens de l'art ont bien noté que le portique, la coupole, l'usage de l'ordre corinthien, les niches et la façade étaient directement inspirés du célèbre temple qu'Agrippa avait fait construire pour Auguste⁶⁶.



Fig. 8 > Bartolomeo Ammannati, La découverte de l'Acqua Vergine, ca. 1553, bas-relief sculpté partiellement restauré. Rome, villa Giulia, loggia du nymphée, dite « de Vénus ». [© cliché D. Ribouillault]



Fig. 9 > Giovanni Battista Falda, Église de Sant'Andrea sur la via Flaminia, gravure (d'après Tilman Falk, « Studien zur Topographie und Geschichte der Villa Giulia in Rom », *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte*, XIII, 1971, pl. 9, p. 115).

LA PYRAMIDE DE LA VILLA GIULIA : UN ÉLÉMENT MÉCONNU DE LA TOPOGRAPHIE DU PARC

Les liens entre la vigna Giulia et la topographie de la Rome antique se font plus apparents encore si l'on étudie en détail certains de ses monuments aujourd'hui disparus. Dans la vue qui se trouve dans l'appartement papal du Vatican, le peintre a figuré le site avec ses principaux édifices (fig. 1, 5). Outre le casino encore en construction, sont bien visibles l'église de Sant'Andrea, la fontaine publique et la loggia qui la complétait, la petite Casa del Curato, sur la gauche du casino, et la loggia-belvédère à deux tours au-dessus de l'église de Sant'Andrea. Au centre de l'image, le peintre a également figuré, sur un haut promontoire, une pyramide monumentale à quatre étages surmontée des fameux *Monti*, les armes du pape. Jean-Jacques Boissard, dans sa description de la villa de 1559, mentionne cette pyramide au sommet de la colline, ajoutant qu'elle était complétée de deux obélisques :

Il existe d'autres édifices construits sur les collines voisines. Pour les promenades d'été, il en est un très célèbre qui se trouve au sommet d'une montagne (*in montis*), pourvu de deux obélisques avec une pyramide de très haute taille (*pyramide altissima*) surmontée d'une horloge sphérique indiquant la direction de tous les vents avec l'art le plus habile et apprenant à distinguer chacun d'entre eux [...] ⁶⁷

Dans son article de 1971 sur la topographie de la vigna Giulia, Tilman Falk a justement localisé cette pyramide dans la vigna del Monte, soit l'ancienne vigna Poggio sur le mont Parioli dont le pape avait fait l'acquisition le 26 février 1551. Dans un plan de la vigna Poggio daté de 1617, conservé dans les archives médicéennes de Florence, l'édifice, figuré en plan, est en effet incontestablement visible et décrit comme « Un casotto con una Torretta, dove sono Tinaie, stallo, et altre stanze per servitio della Vigna dell'Ill.mo S.re Cardinale ». L'édifice, encore surmonté d'une « petite tour », servait d'écuries (*stallo*), de cave à vin (*tinaie*) et, vraisemblablement, de remise agricole, à une époque où la vigna avait perdu sa fonction de lieu de plaisir et de belvédère. Le plan de l'édifice indique deux escaliers à vis permettant de monter en haut de la tour, ainsi qu'une loggia avec cinq arches sur la façade sud, ce qui correspond exactement à ce que l'on voit dans la vue du Vatican (fig. 1, 6)⁶⁸. L'édifice, qui a conservé le souvenir de sa forme pyramidale originelle, est aussi repérable dans une vue de Rome de Cornelius Meyer réalisée vers 1677 et gravée par Giovan Battista Falda (fig. 10). Les deux étages supérieurs de la pyramide ont disparu et le nouvel édifice pourvu d'un toit. Le bâtiment est à nouveau repérable dans la vue panoramique de Rome de Giuseppe Vasi de 1765. La loggia est parfaitement visible et on peut désormais y accéder par un escalier depuis la vallée. Mais elle est détachée du corps principal de la bâtisse qui est surmontée d'une petite tour. Au XIX^e siècle, un bâtiment de grande dimension est signalé sur ce site dans de nombreux plans de la zone, comme le plan de la vigna Giulia réalisé par Pierre-Marie Letarouilly pour *Les édifices de la Rome moderne*. Il semble cependant que son plan ait considérablement changé, avec une grande cour centrale qui n'existe pas sur les documents précédents (fig. 11)⁶⁹. De même, elle est décrite comme une « casa con corte ad uso della vigna » dans le plan du Catasto Gregoriano de 1818-1820⁷⁰.

Les deux obélisques que mentionne Boissard sont invisibles dans la fresque du Vatican qui montre la façade sud de l'édifice (fig. 1 ; pl. 1). Ils devaient logiquement être situés de chaque

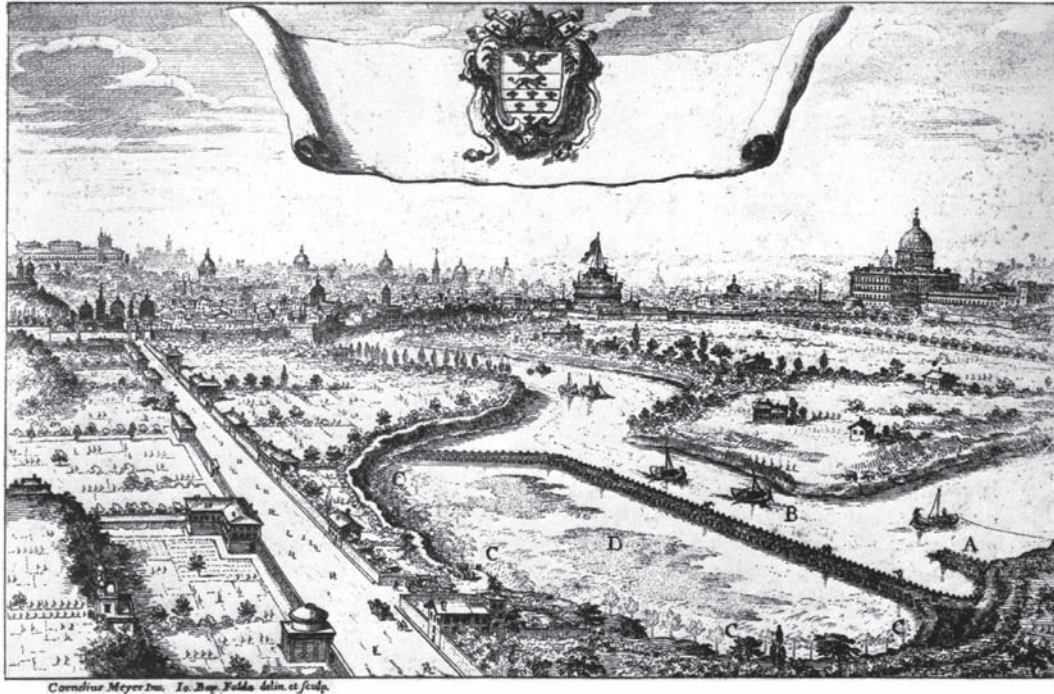


Fig. 10 > Cornelius Meyer, Vue de Rome depuis le mont Parioli, ca. 1677, 145 x 217 mm, gravée par Giovan Battista Falda, dans Cornelius Meyer, *L'arte di restituire a Roma la tralasciata navigazione del suo Tevere, divisa in tre parte, Rome, 1685*. Dans l'angle inférieur gauche, on distingue le casino dit « de Pie IV » à l'angle des via Flaminia et dell'Arco oscuro, l'église Sant'Andrea, le belvédère sur le Tibre et, à l'extrême gauche, l'ancienne tour des Vents.

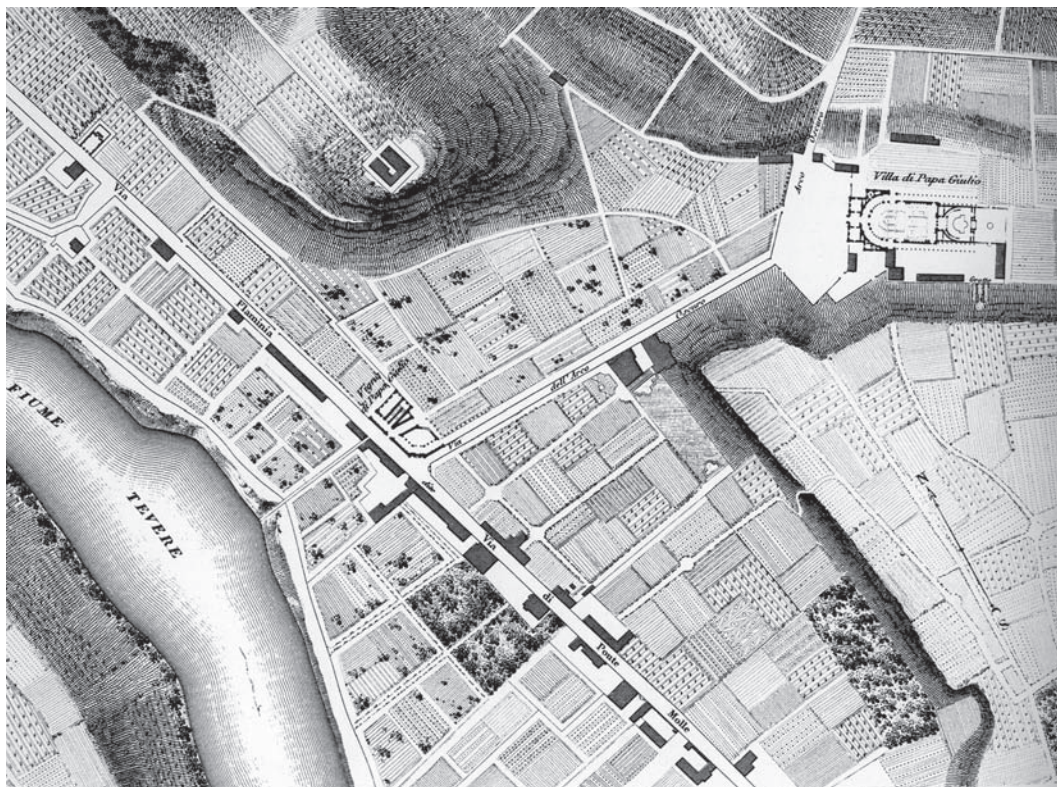
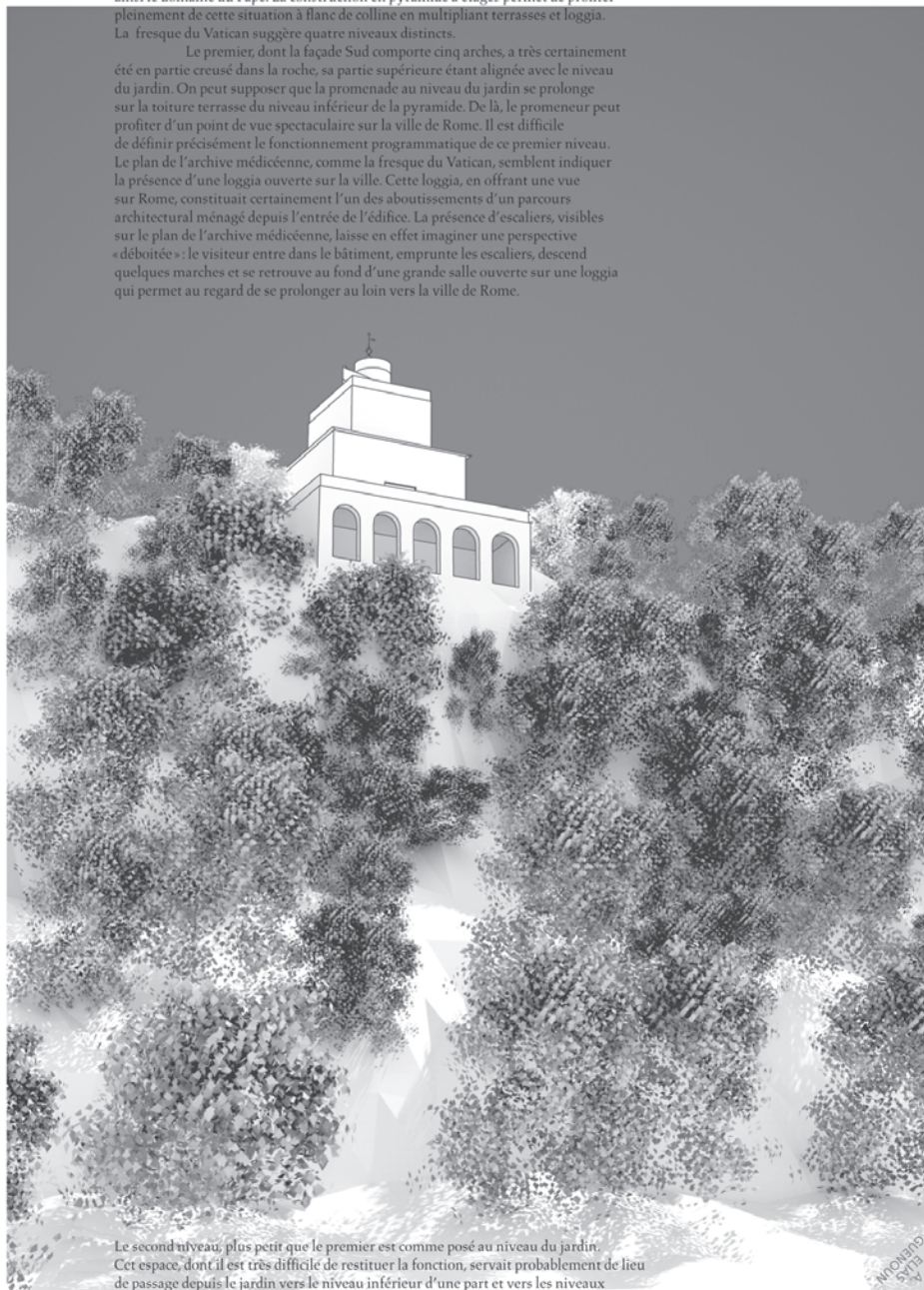


Fig. 11 > Paul Marie Letarouilly, Plan de la vigna Giulia, gravure dans Paul Marie Letarouilly, *Édifices de Rome moderne...*, Paris, 1849-1866 (éd. Londres, John Titanti & C^o, 1928, pl. 283, pl. originale 199). L'ancienne tour des Vents se trouve en haut de l'image sur le promontoire rocheux du mont Parioli, sur l'axe principal du casino, visible à droite.

Les documents rassemblés par Denis Ribouillault ont permis de restituer une image possible d'un monument pyramidal situé dans le domaine de la villa Giulia.

À flanc du Monte Parioli, orientée vers le Sud, la pyramide de la villa Giulia bénéficie d'une situation privilégiée pour être vue depuis la ville de Rome et signaler ainsi le domaine du Pape. La construction en pyramide à étages permet de profiter pleinement de cette situation à flanc de colline en multipliant terrasses et loggia. La fresque du Vatican suggère quatre niveaux distincts.

Le premier, dont la façade Sud comporte cinq arches, a très certainement été en partie creusé dans la roche, sa partie supérieure étant alignée avec le niveau du jardin. On peut supposer que la promenade au niveau du jardin se prolonge sur la toiture terrasse du niveau inférieur de la pyramide. De là, le promeneur peut profiter d'un point de vue spectaculaire sur la ville de Rome. Il est difficile de définir précisément le fonctionnement programmatique de ce premier niveau. Le plan de l'archive médicéenne, comme la fresque du Vatican, semblent indiquer la présence d'une loggia ouverte sur la ville. Cette loggia, en offrant une vue sur Rome, constituait certainement l'un des aboutissements d'un parcours architectural ménagé depuis l'entrée de l'édifice. La présence d'escaliers, visibles sur le plan de l'archive médicéenne, laisse en effet imaginer une perspective « déboîtée » : le visiteur entre dans le bâtiment, emprunte les escaliers, descend quelques marches et se retrouve au fond d'une grande salle ouverte sur une loggia qui permet au regard de se prolonger au loin vers la ville de Rome.



Le second niveau, plus petit que le premier est comme posé au niveau du jardin. Cet espace, dont il est très difficile de restituer la fonction, servait probablement de lieu de passage depuis le jardin vers le niveau inférieur d'une part et vers les niveaux supérieurs d'autre part.

Les troisième et quatrième niveaux permettent d'achever la volumétrie pyramidale de l'ensemble. De forme probablement cylindrique comme on peut le deviner sur la fresque du Vatican, le quatrième niveau permettait d'accéder à une terrasse sur laquelle on pouvait trouver une horloge ou tour des vents. Récemment découverte à proximité du site, cette horloge des vents couronnait la pyramide en la prolongeant encore davantage de quelques mètres. L'élan vertical de l'édifice est accentué par cette structure en forme de rhombicuboctaèdre, montée sur une colonne et terminée par une fine tige en fer forgé supportant une girouette. Le regard s'élève en se concentrant toujours d'avantage vers son sommet. La dimension symbolique, l'image de la maîtrise des éléments naturels, est mise en scène par une construction dont la forme dramatique multiplie les références à des archétypes architecturaux.



Depuis le jardin, la pyramide, qui clôt la perspective tracée par les allées, s'impose comme un bâtiment simple et austère. De ce côté, trois des quatre niveaux de la pyramide sont visibles. On peut supposer la hauteur de l'ensemble à près de 15 mètres. Ici, la forme pyramidale est affirmée dans la frontalité. La superposition des volumes y est en effet rendue parfaitement lisible.

La monumentalité de l'ensemble est renforcée par la présence de deux obélisques placés de chaque côté de la porte d'entrée. Décrits par Jean-Jacques Boissard dans son récit de voyage, ces deux obélisques renvoient comme l'a relevé Denis Ribouillault à l'image du mausolée d'Auguste. À la monumentalité formelle vient se superposer une monumentalité d'ordre symbolique.

Il est difficile de restituer plus précisément l'aspect extérieur de cette façade. Aucune source ne permet en effet de repérer la présence de percements, niches ou ornements. Nous nous limitons ici à restituer la volumétrie générale de cette architecture ainsi que son implantation dans le jardin.

ELIAS
GUENOUN

Pl. 2 > Hypothèse de restitution de la façade nord de la tour des Vents de la vigna Giulia, vue depuis une allée de l'ancienne vigna Poggio sur le mont Parioli. [dessin Elias Guenoun]

côté de l'entrée nord, au bout d'une longue allée, composant ainsi une scénographie grandiose (fig. 5, 6, 11 ; pl. 2). Les documents indiquent que le bâtiment était de grande dimension confirmant le témoignage de Jean-Jacques Boissard qui parle d'une pyramide « de très haute taille » (*altissima*). Aujourd'hui, il ne reste rien du monument. La vigna Poggio, acquise en 1880 par Giuseppe Balestra, fut progressivement démembrée à partir de 1910. Une villa moderne, le vilino Delfino Parodi au 21, via Bartolomeo Ammannati, fut construite sur le site dans les années 1940-1942, non sans les protestations initiales du Ministère alors chargé du patrimoine historique urbain qui condamnait la destruction d'« una delle più pittoresche e interessanti vedute di Roma⁷¹ ». La zone alentour fut cependant transformée en un parc public, aujourd'hui accessible de la via Bartolomeo Ammannati, qui a gardé un peu de l'atmosphère d'antan, avec de larges allées bordées de cyprès et de splendides vues sur Rome et la vallée du Tibre.

LES VUES DE LA VILLA GIULIA

Depuis la pyramide, toute la vallée Giulia et la ville de Rome étaient visibles. En outre, l'édifice permettait au pape et à sa cour non seulement de jouir d'un splendide panorama sur la ville, invisible depuis le casino principal niché en contrebas dans la vallée, mais aussi d'être vu de loin et de signaler le domaine du pape depuis Rome et la via Flaminia (fig. 10). À cet égard, l'analogie entre la pyramide monumentale et le nom du pape apparaît d'emblée évidente. Dressé sur son éperon rocheux et redoublant pour ainsi dire le *monte Parioli*, ce nouveau *monte* constituait l'idéogramme du pape par excellence, la traduction architecturale grandiose de son signe héraldique.



Un autre belvédère surmonté de deux tourelles, situé sur le flanc ouest du mont Parioli, offrait des vues sur le Vatican, monte Mario et la vallée du Tibre jusqu'au pont Milvio. Dans sa lettre, Ammannati ne manque pas de louer ces vues : « La vue depuis ce petit mont est aussi belle qu'on le puisse désirer parce que l'on voit Rome tout entière, le Tibre et la belle Via Flaminia, avec les sept collines de Rome, et le Vatican, avec la grande fabrique de Saint-Pierre et le palais du pape. Et elle ouvre sur les quatre directions et plus encore vers l'est⁷² ». Grâce à ces belvédères, la vigna Giulia était visuellement et symboliquement reliée aux lieux les plus significatifs du mécénat papal : le Vatican d'un côté et le champ de Mars avec le palais del Monte et le mausolée d'Auguste de l'autre.

Fig. 12 > Monnaies de période antoninienne avec la représentation d'un ustrinum, II^e siècle ap. J.-C. (d'après Cesare D'Onofrio, Castel S. Angelo, Rome, 1971, pl. 17-20).

Qui plus est, cette domination visuelle de la cité faisait écho au décor du salon principal de la villa qui rassemblait dans sa frise, comme dans un panorama, les *sette monti* de Rome. Ce rapport, à la fois scopique et thématique, entre les vues peintes du *salone* et les vues réelles depuis la pyramide-*monte* avait d'ailleurs fait l'objet d'une véritable mise en scène, puisque la pyramide était stratégiquement située sur l'axe principal défini par l'architecture de la villa. Elle était immédiatement visible depuis les fenêtres du *salone* (fig. 11). Les « vues » (peintes) *dans* et les vues (réelles) *depuis* la salle des Sept Collines étaient strictement complémentaires. Elles célébraient le triomphe du huitième *monte* de Rome.

LA PYRAMIDE ET LE MAUSOLÉE D'AUGUSTE

La *pyramide altissima* de la vigna del Monte dérivait des typologies antiques égyptiennes et romaines. Le nom que lui donne Boissard évoque par exemple la célèbre *pyramide vastissima* de l'*Hypnerotomachia Poliphili* de Francesco Colonna (58 [d1v] - 67 [d6]). Elle fait immédiatement penser à la fameuse tour de Mécène, depuis laquelle Néron contempla l'incendie de Rome. Celle-ci était restituée à la Renaissance comme une pyramide rectangulaire à gradins de quatre étages, comme on le voit dans plusieurs plans de la Rome antique et dans une des planches du *Antiquae Urbis Splendor* de Giacomo Lauro (Suétone, *Vie des douze Césars. Néron*, XXXVIII ; Horace, *Carmen saeculare*, III, 29, 10). L'allusion possible à Mécène est intéressante puisqu'on a vu plus haut que Baldovino, le frère du pape et propriétaire officiel de la villa, avait été célébré comme un nouveau Mécène. Qui plus est, Mécène était un chevalier romain issu d'une famille toscane, ce qui rendrait la comparaison avec la famille del Monte d'autant plus éloquente⁷³.

L'architecture de la tour de Mécène restituée et celle de la pyramide de la villa Giulia s'inspiraient directement de celle des bûchers funéraires antiques ou *ustrinum*⁷⁴. Dans la littérature antique, les *ustrina* étaient d'ailleurs comparés à des tours (Dion Cassius, LXXV, 5, 3) ou à des phares (Hérodien, IV, 3, 8). À la Renaissance, on en trouvait de nombreuses représentations sur des médailles et des pièces d'époque romaine (fig. 12)⁷⁵. Au-delà de ces ressemblances typologiques, l'association de cette tour ou pyramide à connotation funéraire avec les deux obélisques mentionnés par Boissard constitue une allusion incontournable au mausolée d'Auguste, dont on a pu mesurer l'importance pour Jules III. Dans toutes les restitutions du célèbre monument à la Renaissance, le mausolée est, en effet, représenté comme une haute pyramide à gradins, correspondant au type de l'*ustrinum*, flanquée par deux obélisques et surmontée d'une statue de l'empereur (fig. 13-14)⁷⁶. En réalité, ces restitutions résultaient d'une association erronée entre les *ustrina* apparaissant sur les médailles antiques et les restes archéologiques des mausolées impériaux (fig. 12, 15). Cependant, l'erreur avait une certaine logique, puisque mausolée et *ustrinum* se rapportaient tous deux à la cérémonie de la

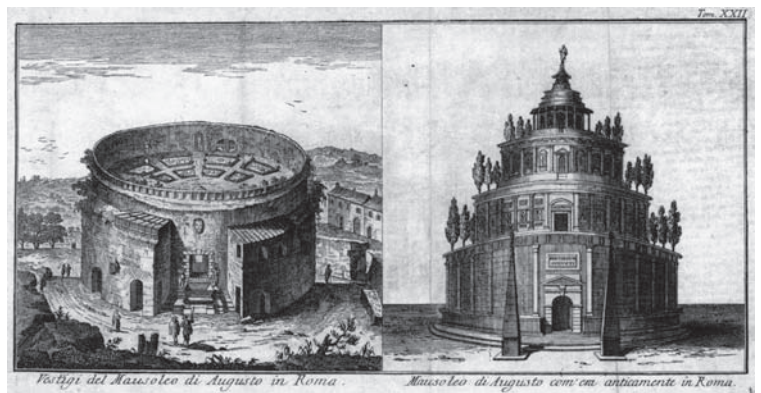


Fig. 13 > Anonyme, Reconstitution du mausolée d'Auguste, XVIII^e siècle, gravure dans Thomas Salmon, *Lo stato presente di tutti i paesi e popoli del mondo*, vol. XII, Venise, 1756.



Fig. 14 > Pirro Ligorio, Reconstitution du champ de Mars antique, détail du plan de la Rome antique, 1561 (d'après Amato Pietro Frutaz, *Le piante di Roma, Rome, 1962, p. XVII, 4, tav. 30*).

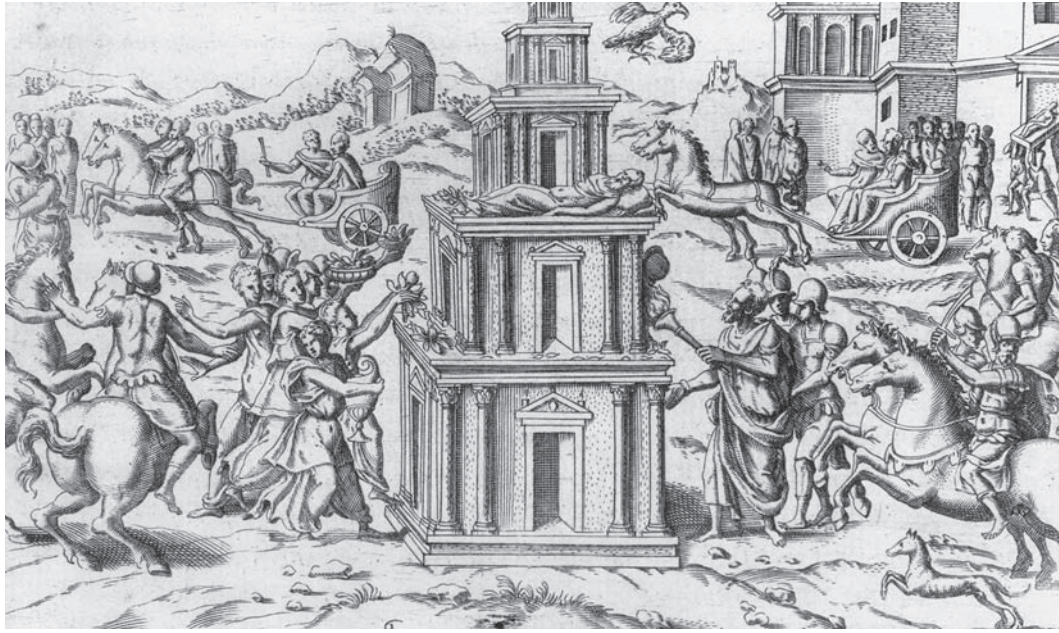


Fig. 15 > Girolamo Porro, « Ustrinum » lors de la cérémonie de « consecratio » d'un empereur romain, gravure dans Tommaso Porcacchi, *Funerali antichi di diversi popoli*, Venise, 1574.

consecratio ou *apotheosis*, un rituel remontant aux funérailles de l'empereur Auguste, dont on avait vu l'âme sous forme d'un aigle s'élever vers le ciel, confirmant son statut de divinité⁷⁷. Dans les *Hieroglyphica* de Pierio Valeriano de 1556, par exemple, « l'Apothéose » est figurée par une pyramide funéraire semblable, du haut de laquelle un aigle prend son envol.

L'utilisation de ce modèle de l'apothéose impériale fut courante dans les milieux pontificaux. Tous les catafalques des papes, mais aussi des princes et des empereurs, durant les XVI^e et XVII^e siècles, s'inspirèrent de ce modèle, à commencer par le premier projet de Michel-Ange pour le tombeau de Jules II⁷⁸. À la villa Giulia, le concept païen de l'Apothéose était ainsi lié de manière synchrétique avec l'idée chrétienne de l'Assomption du Prince de l'Église.

Ce n'est pas la première fois qu'un tel rapport avec l'apothéose ou l'élection divine des empereurs romains serait apparu dans l'imagerie de Jules III. En 1955, Sylvie Béguin publia un dessin de Niccolò dell'Abbate conservé au Louvre qu'elle identifia comme le dessin préparatoire d'une fresque bolonaise perdue célébrant l'élection de Jules III en 1550 (fig. 16)⁷⁹. La fresque, un emblème complexe accompagné d'inscriptions latines figurait le *trimonzio* du pape, ses vertus principales ainsi que les planètes et signes qui avaient influencé sa destinée et expliquaient son élection (l'autel) au trône de saint Pierre (la tiare et les clefs). Pour les premiers commentateurs, l'image figurait la « nativité », soit l'horoscope de naissance du nouveau pontife, qui annonçait son glorieux destin⁸⁰. La configuration astrologique dans le dessin – Soleil et Jupiter en Capricorne – ne correspond pourtant ni au thème astral du pape, publié en 1552 par Luca Gaurico, ni à aucun autre événement marquant lié à son élection⁸¹. Il faut donc comprendre la présence du Capricorne dans un sens symbolique, puisqu'elle constitue une allusion probable à certains grands politiciens de l'histoire attachés à ce signe comme Charles Quint, Côme I^{er} de Médicis et surtout Auguste. Symbole de puissance impériale par excellence, le signe fait aussi



Fig. 16 > Niccolò dell'abate, « Impresa » pour Jules III, 1550, dessin préparatoire pour une fresque perdue. Paris, musée du Louvre, département des Arts graphiques.

référence au renouveau, au passage de la terre au ciel et à l'immortalité de l'âme⁸². Associé au soleil et à Jupiter, il prédestine à la grandeur et au pouvoir spirituel et temporel. Il est omniprésent dans l'imagerie médicéenne avec laquelle le pape toscan était parfaitement familier. Par exemple, dans le décor de la salle des Audiences du Palazzo Vecchio de Florence, réalisé entre 1544 et 1547 par Francesco Salviati pour Côme I^{er} de Médicis, la figure de *La Prudence soumettant la Fortune*, soit l'*impresa* personnelle du futur Jules III, est associée avec le Capricorne et signifierait la légitimité de l'arrivée au pouvoir de Côme, dont l'avènement était divinement prédestiné⁸³. À maints égards, l'emblème de Jules III au Louvre est comparable à la fresque de Salviati : on y retrouve non seulement le Capricorne, mais aussi une allusion à l'*impresa* du pape dans les premiers mots de l'inscription qui accompagnait la fresque disparue : « Dux virtus fortuna comes, mens conscia recti / montibus is [*sic*] petri sancta ad fastigia venit ». Cette allusion est redoublée dans la figure du cheval escaladé par des *putti*, figuré à gauche, identifié comme « cheval de la Fortune⁸⁴ ».

L'idée d'une prédestination de Giovanni del Monte à devenir pape est également articulée à la villa Giulia

dans le décor astrologique de la petite *logetta* ou *grottino* du nymphée, espace situé juste en face de la loggia de Vénus. Ce décor, probablement de la main de Prospero Fontana, figure, dans un *tondo* central, Jupiter sur son char. Il est entouré des quatre éléments (Mercure-Terre ; Apollon-Feu ; Vénus-Eau ; Junon-Air), des chars du soleil et de la lune (Diane et Endimion) et, dans les compartiments rectangulaires, des triomphes des saisons. Les signes du zodiaque complètent le décor. Selon Claudia Cieri Via, la disposition des signes zodiacaux par rapport aux figures de Jupiter, du soleil et de la lune correspondrait à la carte du ciel le jour de la naissance du pape, le 19 septembre 1487⁸⁵.

Malgré son symbolisme compliqué, le dessin du Louvre peut donc aider à mieux comprendre le sens probable donné à la pyramide de la villa Giulia, symbole d'Apothéose impériale. Notons que dans le dessin l'autel représenté au sommet du *trimonzio* papal fait explicitement référence à la cérémonie antique de la *consecratio*⁸⁶. De même, sous l'Empire romain, Pégase, figuré à droite, devint, avec l'aigle psychopompe, la monture des défunts qui doivent s'élever vers le ciel, comme on peut le voir par exemple sur le célèbre camée de l'Apothéose d'Auguste de la Bibliothèque nationale de France.

La reprise de cette tradition de l'Apothéose impériale par le pape est également confirmée par l'utilisation récurrente dans les biographies ou les médailles contemporaines de l'expression *Divus Iulius* (Divin Jules) pour désigner Jules III, une référence directe à Jules César déifié et

plus tard à Auguste (*Divus Augustus*⁸⁷). La comparaison implicite entre Jules III, Jules César et Auguste apparaît, dans ce contexte, liée à l'idée de divinisation du dictateur et de son héritier Auguste, clairement annoncée par son thème astral selon les biographes⁸⁸. Jules III, en tant que *Divus Iulius*, se plaçait ainsi subtilement au sein de la lignée Julio-Claudienne, la *gens Julia* qui, à partir de Jules César, remontait à Vénus, Énée, Iule-Ascagne et Romulus et Remus, lignée des fondateurs mythiques de Rome⁸⁹. Il établissait un lien avec Jules César dont il avait choisi le nom, ainsi qu'avec Auguste auquel il empruntait le signe astrologique comme symbole de vertu et de pouvoir. Jules III présentait ainsi son règne comme un nouvel âge d'or, comme l'attestent plusieurs poésies contemporaines⁹⁰.

Le programme que formait la collection de sculptures antiques conservée à la villa Giulia confirmerait une telle lecture. De nombreuses statues, comme Bacchus et Pan ou Vertumne et Pomone, étaient des divinités présidant aux jardins ou aux bois et convenaient donc à la décoration d'une villa suburbaine. Comme l'a noté David Coffin, le reste des sculptures formait deux groupes cohérents⁹¹. L'un était centré sur l'histoire de Rome, avec les dieux tutélaires de la ville Mars et Vénus, de qui descendent Énée, son fils Iule-Ascagne et Romulus et Remus. Une statue de Lavinia, fille du roi Latinus et épouse d'Énée renvoyait aussi à l'histoire des débuts de Rome. Un autre groupe figurait Hercule et son épouse Déjanire, une allusion probable à la légende de l'Acqua Virgo associée à la rivière Herculaneus telle que Pline l'Ancien la raconte dans l'*Histoire naturelle*. Le texte de Pline était aussi la source pour un relief de stuc ornant l'attique de la dite « loggia dell'Ammannati », qui séparait le *cortile* central du nymphée, et qui figurait une vierge fuyant la rivière Herculaneus⁹².

Au centre de la cour principale, une statue de Vénus accompagnée d'un cygne couronnait un large bassin. Sa signification était fondamentale, en tant que déesse protectrice de Rome, déesse des jardins mais surtout comme fondatrice de la *gens Julia*. Les bustes d'empereurs romains décrits par Ammannati dans les niches du hall d'entrée et dans celles du grand *cortile* s'inscrivaient aussi dans ce schéma généalogique. Ils dessinaient une lignée des plus grands empereurs des premières dynasties, Auguste, Tibère, Claude, Vespasien, Titus et Trajan : les héritiers du *Divus Iulius*⁹³.

LA TOUR DES VENTS DE LA VILLA GIULIA : L'*HOROLOGIUM* RETROUVÉ

L'idée que la pyramide célébrait l'Apothéose du *Divus Iulius* est d'autant plus probable qu'elle fonctionnait comme une « tour des Vents ». Or, la représentation des vents est traditionnellement associée aux cérémonies de la *consecratio* et de l'*apotheosis*⁹⁴. Dans sa description de 1559, Jean-Jacques Boissard ne mentionne pas les armes du pape au sommet de la pyramide, mais parle au contraire d'un *horologium* avec les signes des vents :

[...] une pyramide de très haute taille surmontée d'une horloge sphérique indiquant la direction (*signa notata*) de tous les vents avec l'art le plus habile et apprenant à distinguer chacun d'entre eux [...] ⁹⁵

Jusqu'à présent, la description de Boissard constituait l'unique document connu concernant cet *horologium*. Or, en janvier 2010, lors d'une visite sur les lieux, destinée à effectuer des relevés topographiques, nous avons retrouvé un *sphaericum horologium* ou cadran solaire polyédrique correspondant parfaitement à la description de Boissard, à une centaine de mètres environ du site de l'ancienne pyramide. Perdu dans la végétation et totalement oublié, il se trouve aujourd'hui au bord de la falaise de tuf qui domine l'actuel viale Tiziano, à l'endroit où se dressait à l'origine le second belvédère (fig. 5, 17).

Monté sur une colonne de granite haute de deux mètres environ, l'*horologium*, réalisé en marbre, n'est pas exactement une sphère mais plutôt un bloc en forme de petit rhombicuboctaèdre (polyèdre à vingt-six faces, soit dix-huit carrés et huit triangles). Sur ce type de sphères gnomoniques, chaque face peut constituer un cadran solaire. Sur notre exemplaire cependant, seuls les cadrans carrés verticaux de la zone intermédiaire sont percés de trous dont on peut penser qu'ils permettaient de fixer les « gnomes » ou « styles » qui indiquaient les heures. En dessous de chacun de ces cadres, sur la zone inférieure, les noms latins des huit vents principaux ont été gravés avec grand soin et sont encore parfaitement visibles : *SVBSOLANVS / LEVANTE* (est) ; *VVLTVRNVS* (sud-est) ; *AVSTER / OSTRO* (sud) ; *AFRICVS* (sud-ouest) ; *FAVONIVS / PONENTE* (ouest) ; *CORVS* (nord-ouest) ; *SEPTENTRIO / TRAMOT.* (nord) ; *AQVILO* (nord-est). Comme on le constate, les quatre vents principaux, inscrits sur les carrés, sont associés avec les noms des directions cardinales correspondantes, mais écrites en italien, ce qui concorde parfaitement avec les indications de Boissard selon lequel l'*horologium* enseigne à « distinguer entre les vents », c'est-à-dire, en fait, à comprendre à quelles directions les vents latins correspondent (« [...] et discrimina singulorum cognoscuntur [...] »). L'*horologium* est surmonté d'une girouette ou *banderola* fixée sur une aiguille en fer forgé.

Ce type de cadrans polyédriques fut très en vogue au XVI^e siècle. L'*horologium* de Jules III est très proche, par exemple, des cadrans réalisés quelques décennies plus tard par Stefano Buonsignori pour Ferdinand de Médicis, aujourd'hui conservés au musée des Sciences de Florence. En outre, plusieurs traités contemporains expliquent comment fabriquer ces horloges à faces multiples : les traités de Sebastian Münster, la *Compositio horologiorum, in plano... et variis quadrantibus* (Bâle, 1531), l'*Horologiographia* (1533) puis, en 1551, les *Rudimenta mathematica* ou encore, en France, le *Recueil d'horlogiographie* de Jean Bullant, publié à Paris en 1561⁹⁶.

Le fait que l'*horologium* ait été installé sur une terrasse au sommet de la tour (« [...] pyramide altissima : cui sphaericum horologium superimpositum est [...] ») est parfaitement logique. Ce type d'instrument nécessitait d'être situé dans un lieu complètement ouvert sur le paysage. Les observations astronomiques et astrologiques étaient toujours réalisées à partir de tels points de vue élevés. Leon Battista Alberti le rappelle déjà dans le *De re aedificatoria* (1485) lorsqu'il parle des hautes tours médiévales, véritables emblèmes de la compétition qui se jouait dans les villes entre les familles baronniales. Elles fonctionnaient à la fois comme tours de guet et comme observatoires astronomiques en particulier pour la pratique de l'astrologie (*De re aedificatoria*, VIII, 5). La Torre del Marzocco à Livourne, par exemple, bâtie par les Florentins au XV^e siècle sur le modèle de la tour des Vents d'Athènes, jouait encore ce double rôle⁹⁷.



Fig. 17 › Horologium avec les noms des vents, découvert près du site de l'ancienne pyramide de la vigna Poggio.
[© clichés D. Ribouillault]



À la villa Giulia, l'association d'une structure en forme de tour avec un *horologium* rappelle aussi l'exemple de la tour des Vents d'Athènes. Il existe de nombreuses similarités entre « l'observatoire » papal et le monument athénien tel que le décrit Vitruve dans le *De architectura* :

Selon quelques auteurs il y a quatre vents : le solanus qui souffle du levant d'équinoxe, l'auster du midi, le favonius du couchant d'équinoxe, le septentrion du nord. Mais ceux qui firent des recherches plus approfondies enseignèrent qu'il y en avait huit : c'est le cas essentiellement d'Andronicus de Cyrros qui en exemple érigea même à Athènes une tour octogonale ; sur chaque côté de l'octogone il dessina, face à la direction de leur souffle, des sculptures représentant chaque vent ; au-dessus de cette tour il fit une borne de marbre [*turrim metam* est parfois traduit par « pyramide »] et au-dessus il plaça un Triton de bronze tendant une baguette dans sa main droite ; il l'a arrangé de telle manière qu'il tourne au vent en s'arrêtant toujours face à son souffle et qu'il tienne sa baguette comme un index au-dessus de la représentation du vent en train de souffler.⁹⁸

Au-delà d'allusions possibles à la tour des Vents d'Athènes, l'*horologium* de la villa Giulia constituerait une référence non moins éloquente au célèbre *horologium Augusti* dressé au cœur du champ de Mars décrit par Pline l'Ancien : un immense obélisque surmonté d'une sphère de bronze complété au sol par un cadran avec les inscriptions des vents (fig. 14). À l'époque d'Auguste, l'ensemble fonctionnait comme une sorte de méridien de Greenwich pour l'Empire romain et, plus important encore, signalait le lieu du rite de la déification impériale (*apotheosis*⁹⁹). Les restes du cadran de l'*horologium* furent redécouverts dès 1463 et immédiatement associés avec le célèbre monument décrit par Pline¹⁰⁰. En 1512, durant le pontificat de Jules II, la découverte de l'obélisque provoqua un regain d'intérêt même si le pape abandonna l'idée de le restaurer comme plusieurs de ses successeurs¹⁰¹. À travers l'évocation de références prestigieuses, comme la tour des Vents d'Athènes, ou le champ de Mars augustéen, l'*horologium* de la villa Giulia devait indiquer l'ambition du pape de dominer le temps comme l'espace et, par-dessus tout, de célébrer sa destinée comme le résultat d'une volonté divine¹⁰².

Remarquons pour conclure que l'édifice de la vigna del Monte possédait un certain nombre de points communs avec la pyramide de l'*Hypnerotomachia Poliphili* décrite par Poliphile. « Dédiée au souverain soleil », celle-ci fonctionnait peut-être comme un *horologium*¹⁰³. Par ailleurs, la connaissance du *Songe de Poliphile* dans les cercles de Jules III est attestée par le dessin du Louvre, puisque les figures de Pégase et du « cheval de la Fortune » qui surmontent les *monti* de l'emblème dérivent d'une des gravures du célèbre récit (fig. 16)¹⁰⁴. Encore plus intéressant est le fait que la statue de la nymphe ailée placée au sommet de la pyramide dans le *Songe*, et qui fait office de girouette, n'est autre qu'une allégorie qui combine les attributs de la Fortune et de l'Occasion, c'est-à-dire les personnifications qui composent l'*impresa* de Jules III. Diversement décrite comme *La Prudence soumettant la Fortune* ou *L'Occasion saisissant la Fortune par les cheveux* – Ammannati parle de « La Fortuna presa dalla Virtù per i capelli » –, cette allégorie est évidemment omniprésente dans les décors de la villa.

Comme dans le dessin du Louvre et le récit de Francesco Colonna, la signification de la pyramide-*horologium* en tant que symbole d'apothéose et de consécration semblerait donc logiquement liée à celle de la Fortune. Notons que l'allégorie est très fréquemment associée à l'astrologie, à l'astronomie et à la mesure du temps en général dans l'iconographie de la

Renaissance. Que ce thème de la Fortune soit central et récurrent dans l'imagerie de Jules III ne surprend pas si l'on rappelle aussi le lien privilégié du pape avec Palestrina (Praeneste), ville dont il fut cardinal-évêque à partir de 1543 (son oncle Antonio del Monte l'avait précédé dans cette charge en 1523-1524) et dont les ruines du temple de *Fortuna Primigenia*, lié aux oracles et donc à la divination, faisaient alors l'objet d'un regain d'intérêt (Cicéron, *De la divination*, II, 41). En ce sens, l'hémicycle de la villa Giulia, qui s'en inspire très clairement, recouvrirait aussi une dimension emblématique liée à la Fortune, déesse qui non seulement présidait à la naissance et attribuait la « destinée », mais aussi incarnait la « conception cyclique du devenir et le mythe même de l'éternel retour¹⁰⁵ ». À l'époque impériale, la déesse Fortune et en particulier *Fortuna Primigenia* à Praeneste fut toujours invoquée pour confirmer les dynasties et célébrer les héritiers, en particulier chez les julio-claudiens à partir d'Auguste. Jules César lui-même entretenait un lien très fort avec Fortune qu'il concrétisa en faisant construire deux jardins sur des sites consacrés à la déesse, projets qui contribuèrent sans doute à la création du culte de Jules César divinisé¹⁰⁶. Au Moyen Âge et à la Renaissance, on pensait même que le sanctuaire de Palestrina avait été édifié *per Julium Caesarem Imperatorem*, comme le soulignait la forme en hémicycle du monument qui formait la lettre C : « Palacium autem Caesaris aedificatum ad modo unius C propter primam literam nominis sui » ! Pour Jules III, cette référence à l'hémicycle du temple de Palestrina – double hommage à Jules César, mais aussi à Jules II puisque Bramante le premier avait cité le temple de la Fortune de Palestrina dans la cour du Belvédère – était suffisamment importante, semble-t-il, pour qu'elle soit réutilisée dans le tableau d'autel de la chapelle familiale à San Pietro in Montorio, réalisé par Giorgio Vasari et figurant *Ananias guérissant Saül*¹⁰⁷.

DE LA VILLA GIULIA À LA VILLA MÉDICIS : L'OMBRE DU CHAMP DE MARS

L'association entre une « pyramide-monte » et un « obélisque-horologium » est également apparente à la villa Médicis. En 1576, le cardinal Ferdinand de Médicis décida de faire construire un mont artificiel de quarante-cinq pieds de hauteur dans la partie sud du *bosco* et fit ériger, quelques années plus tard, un obélisque sur le même axe transversal. En 1583, les pentes du mont furent ornées de quinze cyprès importés de Gaeta¹⁰⁸. Il recouvrait les restes d'une structure ancienne, dont un temple de la Fortune indiqué sur plusieurs plans de Rome, et offrait aux visiteurs de superbes vues de la ville et du champ de Mars¹⁰⁹. Le *monte* de la villa Médicis ne fut pas flanqué par deux obélisques comme celui de la villa Giulia, mais sa forme circulaire et le fait qu'il était planté de cyprès rappelait à nouveau le modèle du mausolée d'Auguste, dont les ruines étaient situées en contrebas à seulement quelques centaines de mètres (fig. 18). Dans la gravure de Giovan Battista Falda figurant le jardin, le *monte* est clairement désigné comme un « mausoleo cercondato da cipressi ».

En outre, l'obélisque, acquis dès 1574, fut érigé en 1583, l'année durant laquelle furent plantés les cyprès. Ceci semble indiquer que les deux monuments, placés sur un même axe, fonctionnaient de pair. Ils évoquaient sans doute la complémentarité entre l'*horologium* d'Auguste et son mausolée, tous deux liés à la célébration de la destinée divine de l'Empereur¹¹⁰. L'obélisque de la villa Médicis était, en effet, comme l'*horologium* d'Auguste, surmonté d'une sphère gnomonique de bronze qui fonctionnait comme un signe héraldique (comme une *palla* médicéenne)

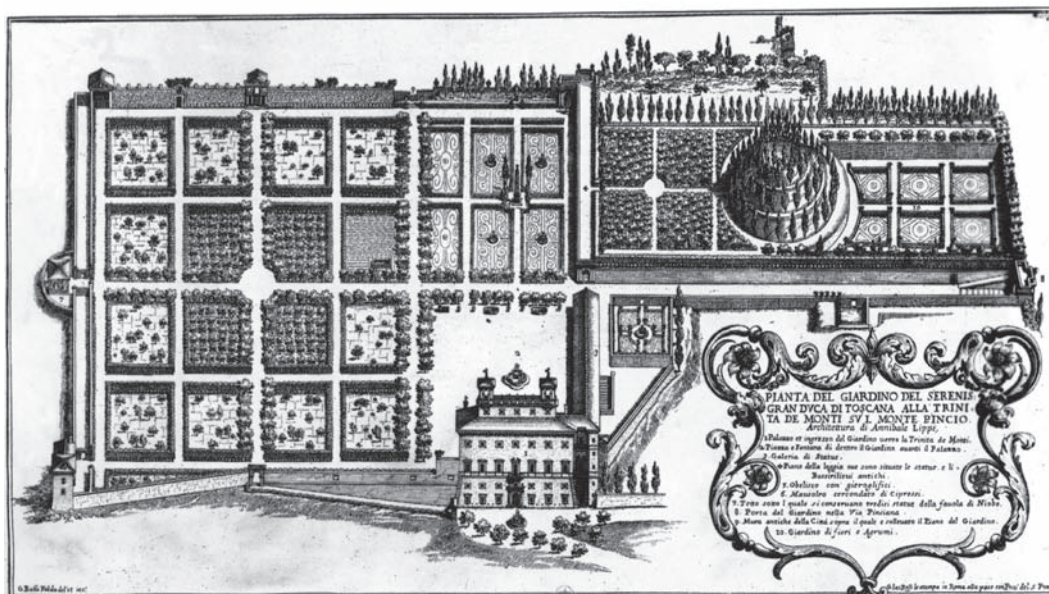


Fig. 18 > Giovanni Battista Falda, Plan des jardins de la villa Médicis, 1667, gravure dans Giovanni Battista Falda, *I giardini di Roma*, Rome, G. J. de Rossi, 1667, pl. 8. Paris, Bibliothèque nationale de France, Est. Vb83.

mais jouait aussi très probablement un rôle dans le programme astrologique complexe de la villa, comme l'a suggéré Philippe Morel¹¹¹. Le *monte* et l'obélisque de la villa Médicis devaient servir à souligner les liens qui unissaient les Médicis et Auguste, en particulier le duc Côme Ier qui avait fait ample usage du Capricorne comme symbole et signe astrologique¹¹². Enfin, lorsque l'ingénieur hydraulicien Camillo Agrippa réussit à faire surgir l'eau de l'Acqua Vergine au sommet du *monte* de Ferdinand, une inscription fut gravée pour célébrer ses talents, et honorer du même coup la mémoire de son homonyme antique Marcus Vipsanius Agrippa qui avait fait construire l'Acqua Vergine et la plus grande partie du champ de Mars¹¹³. Comme à la villa Giulia donc, le souvenir de la Rome augustéenne semble avoir joué un rôle non négligeable pour la signification donnée aux jardins de la villa Médicis à l'époque de Ferdinand, même si les références à l'Étrurie antique, chère aux Médicis, y sont également incontournables¹¹⁴. On peut raisonnablement penser que Ferdinand s'était inspiré des idées mises en œuvre à la villa Giulia pour son propre jardin, tant les analogies et les rapports entre les deux villas sont nombreux. En effet, il devait bien connaître la pyramide et son *horologium*, puisque la vigna Poggio, où elle se trouvait, fut la première *vigna* qu'il utilisa à Rome ! Il la fréquenta à partir de 1565, lorsqu'il vint chercher son chapeau de cardinal, et ce jusqu'en 1576, année de l'achat de la villa du cardinal Ricci di Montepulciano, la future villa Médicis¹¹⁵.

TOPIARA OPERA : L'ART DE LA REPRÉSENTATION DES LIEUX

La topographie de la vigna Giulia révèle donc de multiples résonances avec la topographie de la Rome antique, en particulier avec les grands parcs impériaux d'Auguste, Mécène, Néron ou Hadrien. En ce sens, la pyramide, l'*horologium*, l'église de Sant'Andrea, la fontaine publique de l'Acqua Vergine, l'hémicycle de la cour centrale ou encore le nymphée, constituaient non pas des imitations directes de monuments et de lieux, mais des *topoi* classiques ou, selon l'expression de Roland Barthes, des « aide-mémoires » pouvant renvoyer à plusieurs niveaux de

significations, mais dont le but ultime était, comme dans tout bon discours épidiictique, l'éloge du commanditaire¹¹⁶. Comme dans l'art de la rhétorique classique, les allusions multiples aux édifices célèbres de l'Antiquité – du champ de Mars augustéen à la tour de Mécène, de la Domus Aurea à la tour des vents d'Athènes, du temple de la Fortune de Palestrina aux inventions fantastiques de Francesco Colonna – tissaient un canevas complexe de références qui offrait un portrait politique et moral du commanditaire et convergeait *in fine* vers l'exaltation de sa destinée glorieuse et sa divine prédestination à régner sur les hommes.

L'idée consistant à construire dans un large domaine des monuments faisant référence à d'autres lieux et d'autres époques était elle-même d'origine antique. L'exemple le plus célèbre est sans aucun doute la villa d'Hadrien à Tivoli. Selon Spartien, plusieurs édifices de l'immense villa évoquaient les sites célèbres de la Grèce et de l'Égypte antique : le Lycée, l'Académie, le Canopée, et même des lieux mythiques comme les Enfers¹¹⁷. La Domus Aurea de Néron et sa villa de Subiaco furent aussi créées selon ce principe. Suétone remarque, à propos du parc du cruel empereur, « qu'il y avait également un lac, comme la mer, entouré d'édifices pour représenter les villes ». Il s'agissait peut-être d'une évocation miniaturisée des villas maritimes campaniennes ou du monde méditerranéen sur lequel régnait l'empire, paysages à leur tour évoqués dans les peintures murales qui décoraient les villas¹¹⁸. Ce processus d'imitation et d'appropriation symbolique de l'espace ne se limitait pas aux éléments d'architecture et aux « fabriques » disséminées dans les parcs, mais s'étendait également au végétal. Dans les *Controverses* de Sénèque le Père, le moraliste Papirius Fabianus se moque ainsi de l'habitude de certains riches propriétaires de jardins urbains :

[...] dans ces maisons chancelantes, on envoie des montagnes et des bois ; dans ces demeures sombres et fumeuses, on fait venir des mers ou des fleuves ! [...] comment trouver tant de plaisir à de si maigres imitations, si l'on connaissait la réalité ? Apparemment ils s'y plaisent, comme les enfants aiment ce qu'ils peuvent toucher, prendre dans leurs mains ou cacher dans leurs poches [...] ¹¹⁹

L'architecture du paysage de la vigna Giulia s'inspirait de ces conceptions anciennes, de même que l'architecture et le décor du casino réinterprétaient clairement les modèles classiques. Comme le parc de la villa d'Hadrien, la vigna Giulia était composée de plusieurs « lieux » (*loci* ou en grec *topoi*) reliés les uns aux autres par un réseau d'allées et/ou d'axes visuels¹²⁰. Non seulement les édifices du domaine évoquaient certains lieux clefs de la Rome antique et de l'ancien champ de Mars, mais ils scandaient en autant d'étapes fascinantes le parcours dans la villa et son parc, engageant le visiteur dans un processus sensuel et intellectuel alternant émerveillement (*meraviglia*) et interprétation¹²¹. Notons, à ce propos, que, d'après Ammannati, des guides étaient payés par le propriétaire, Baldovino del Monte, pour accompagner et instruire les visiteurs sur les choses à voir dans le jardin. Il est fort probable que les significations complexes que pouvaient revêtir les différents monuments, statues et fontaines leur étaient alors expliquées et que les discours de ces cicérones contribuaient à diffuser auprès du public une image élogieuse du maître des lieux¹²².

Après le pontificat de Jules III, les grands parcs qui se développèrent au nord de Rome, se réclameront aussi clairement de ce modèle impérial. Luigi Canina, au début du XIX^e siècle, compare

par exemple la villa Borghèse avec la villa d'Hadrien à Tivoli¹²³. Comme l'a rappelé Marcello Fagiolo, le développement de larges parcs urbains au nord de Rome fut explicitement lié au souvenir des grands parcs impériaux et de l'ancien champ de Mars en particulier : lieu de plaisir et de pouvoir, fait de parcs, de temples et d'édifices grandioses, un lieu considéré comme une cité sacrée à l'intérieur de la ville, dédié à la culture, à la nature et à l'*otium*. À la suite de la publication de l'étude monumentale de Giovanni Battista Piranesi sur le champ de Mars antique en 1762, les projets d'aménagements entrepris dans cette zone vont être encore plus explicitement basés sur ce modèle impérial, des plans de Giuseppe Valadier, aux travaux réalisés pour les Expositions Internationales de 1911 et 1931, jusqu'aux projets les plus récents pour le « parco dei Musei¹²⁴ ». Les liens que nous avons soulignés entre la villa Giulia et le champ de Mars antique apparaissent donc comme une première manifestation de ce qui constituera, à Rome, une tradition pérenne. Mais il est néanmoins important de comprendre que tous ces parcs n'imitaient pas « directement » la morphologie des grands parcs impériaux et de l'ancien champ de Mars, mais cherchaient surtout à en recréer l'atmosphère et à en perpétuer la fonction sociale d'origine : à savoir la célébration de l'art et de la nature, de l'Abondance et du Bon Gouvernement. Suivant l'exemple de Pompée et de ses *horti Pompeiani* et celui de Jules César, qui avaient légué leurs magnifiques jardins aux citoyens romains, Auguste avait laissé aux civils libre accès au champ de Mars¹²⁵. La tradition de la *lex hortorum* étudiée par David Coffin pour les jardins de la Renaissance, eux aussi ouverts au public, doit sans doute être comprise comme une reprise de cette antique coutume romaine mettant en valeur la libéralité des souverains propriétaires de jardins¹²⁶.

Ce jeu de l'évocation des lieux s'appliquait aux jardins – Pline parle d'*opus topiarum* –, mais aussi à la peinture de paysage et aux décors de théâtre. Selon Philippe Nys, l'essence de « l'art topiaire » antique est la traduction d'un concept pictural dans un autre *medium*, par exemple un jardin ou un paysage :

[...] Trois éléments se cristallisent en effet dans la même expression : d'abord la peinture de paysage proprement dite – le “topia” – dont l'origine est grecque, le buis taillé géométrique *in situ* ensuite, proprement latin, le topiaire, autrement dit un des éléments de composition d'un jardin qui consiste en la transposition de la surface peinte en sculpture du vivant, l'art enfin, autrement dit la ou les techniques spécifiques nécessaires à la maîtrise *conjuguée* des deux premiers éléments, le paysage peint et le paysage construit.¹²⁷

Bien que la dérivation du mot *topia*, utilisé par Pline et Vitruve pour décrire les peintures de paysages antiques, du mot grec *topos* – « lieu » ou, dans la rhétorique classique, « lieu commun » – soit problématique d'un point de vue étymologique, les deux mots renvoyaient au concept de « lieu ». Dans ce cas précis, art et rhétorique s'éclairent mutuellement. Les antiques *opera topiaria* concernaient avant tout la représentation de lieux réels, *topographia* ou *chorographia*, et la représentation de lieux imaginaires, *topothesia*¹²⁸. Dans un cas comme dans l'autre, il ne s'agissait pas pour le peintre de figurer les lieux tels qu'ils étaient, mais plutôt, selon une conception stoïcienne qu'a bien relevée Pierre Grimal, l'apparence typique des lieux, comme l'indique Vitruve dans son traité (*ab certis locorum proprietatibus imagines experimentes*). Mais retenons surtout que les anciens *topia* pouvaient être figurés *in visu* ou *in situ* sous la forme de médiums différents. Pour preuve, Daniele Barbaro, dans sa traduction du texte de Vitruve de 1567, traduit *topia* par « jardins » et non par paysages peints¹²⁹.

Une telle analogie entre jardins et peinture est bien apparente à la villa Giulia, car les vues peintes des collines de Rome dans le salon principal offrent un parallèle étonnant avec l'organisation « topiaire » du jardin, lui-même dépeint comme huitième colline de Rome. Dans chaque vue, les *topoi* linguistiques, historiques et topographiques les plus communément associés à chacune des sept collines – les caractères typiques pourrait-on dire – étaient juxtaposés sans souci des anachronismes et des incohérences spatiales. Dans la vue de la colline du Capitole, par exemple, le buste monumental au premier plan faisait allusion à celui de Constantin II, transporté à la fin du xv^e siècle (fig. 19). À l'arrière-plan, deux édifices fantastiques évoquaient la roche Tarpéenne et le temple de Jupiter Capitolin, restitué pour l'occasion. Les chèvres (*capre* en italien) renvoyaient au nom du pape et au nom médiéval donné à la colline, *monte Caprino*¹³⁰. Au premier plan, la représentation du mythe de Tarpeia, fille de Spurius Tarpeius, le commandant de la forteresse qui laissa entrer les soldats sabins dans l'enceinte sacrée, est une autre allusion à l'histoire ancienne du lieu et à son nom, *monte Tarpeio*¹³¹. Ce système de références multiples, qui combine les mythes fondateurs de Rome, l'architecture, la topographie et la toponymie anciennes, est exactement celui que l'on a observé à propos du parc de la villa et de ses nombreuses « fabriques ». Jardins et décors peints étaient unis par les mêmes thèmes – l'eau, les origines de Rome, les *Monti* du pape – mais surtout par une même conception de l'espace.

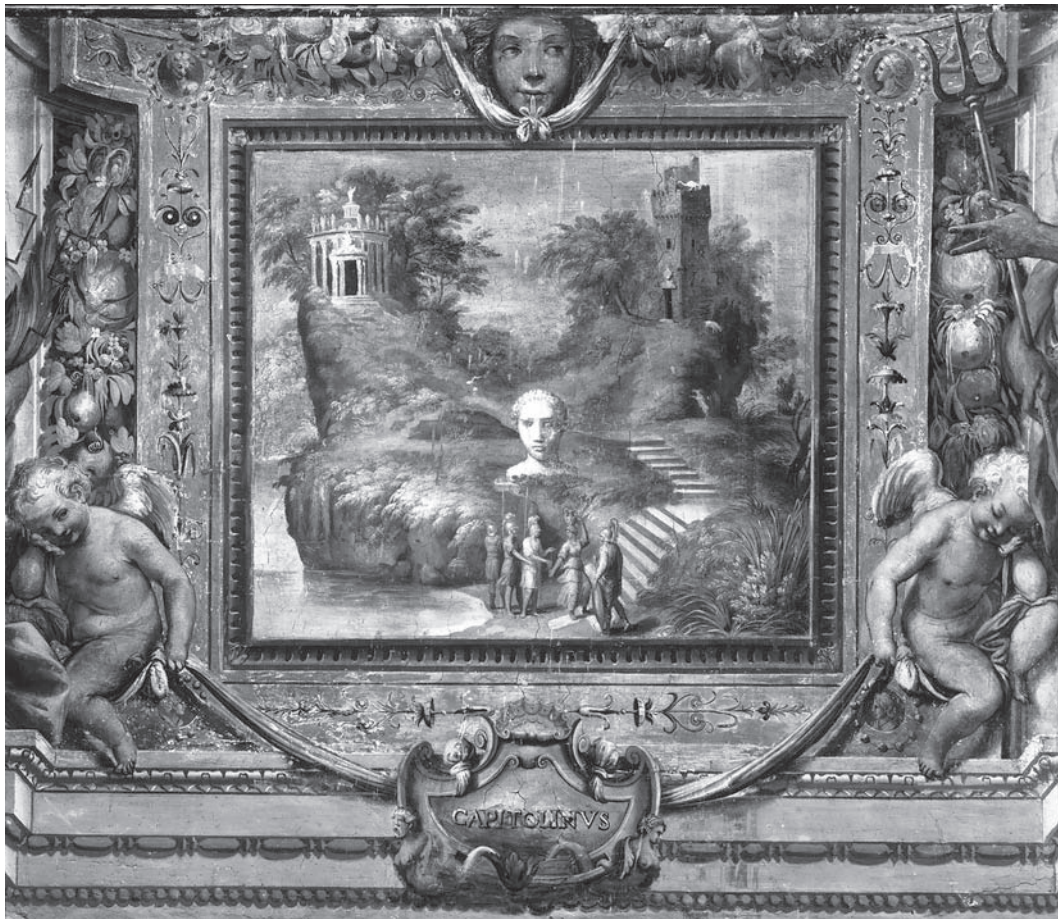


Fig. 19 > Prospero Fontana et atelier (?), Vue idéale de la colline du Capitole, 1553, fresque. Rome, villa Giulia, salle des Sept Collines.

À la Renaissance, une telle technique de composition se rencontrait aussi dans les mappemondes médiévales historiées, de même que dans certains plans de Rome, comme l'*Antiquae urbis Romae simulachrum* de Fabio Calvo (1527). Comme les parcs qui nous intéressent ici, ces types précoces de représentation géographique s'inspiraient d'un mode de narration topographique propre à l'Antiquité¹³². À l'époque de Jules III, au moins une œuvre antique de ce type était connue, même si elle était difficile d'accès et dans un mauvais état de conservation : la désormais célèbre mosaïque du Nil, copie romaine d'un original hellénistique du II^e siècle av. J.-C., alors visible dans les ruines du temple de la Fortune à Palestrina, une ville avec laquelle Giovan Maria del Monte avait, nous l'avons dit, une relation privilégiée (fig. 20). Claudia La Malfa a récemment montré que la mosaïque était déjà connue à cette époque, après que Maurizio Calvesi ait avancé l'hypothèse d'un lien direct entre la connaissance de la mosaïque et l'*Hypnerotomachia Poliphili* de Francesco Colonna¹³³. Comme dans les vues peintes de la villa Giulia ou son parc, l'espace de la mosaïque de Palestrina s'articule autour de la distribution disparate de *loci*, associés à un lieu, une idée ou un événement (*imagines*¹³⁴). Dans ces exemples, aussi différents soient-ils, la composition de l'espace correspond à un système de nature encyclopédique



Fig. 20 > Mosaïque du Nil, fin du II^e siècle ap. J.-C., copie romaine d'un original hellénistique restaurée au XVII^e siècle. Palestrina, palais Barberini-Colonna.

et mnémorique qui est inséparable de la production d'un discours idéologique et dont le fonctionnement s'apparente étroitement à celui de l'ancien « art de la mémoire¹³⁵ ».

Enfin, on observe ce mode d'organisation de l'espace et des lieux dans les jardins et les décors de plusieurs villas italiennes de la Renaissance, comme plus tard dans de nombreux jardins anglais dans lesquels pyramides, mausolées, obélisques, cadrans solaires, grottes et temples inspirés de la Rome antique sont omniprésents. Il est bien apparent à la villa d'Este de Tivoli commencée, comme la villa Giulia, en 1550¹³⁶. Comme d'autres jardins italiens de la Renaissance, ceux de Castello ou de Pratolino en Toscane, les jardins de la villa d'Este avaient été conçus comme un modèle géographique du territoire de Tivoli qui en dévoilait parallèlement l'histoire prestigieuse¹³⁷. Parmi les nombreux monuments du jardin, la Fontaine de Rome ou *Rometta*, élaborée par Pirro Ligorio, constitue le meilleur exemple de ce type d'évocations miniaturisées d'un lieu ancien. Construite en forme de scène théâtrale, elle dérive de modèles scénographiques médiévaux et s'inspire largement des recherches sur la topographie de la Rome ancienne de Fabio Calvo et de Pirro Ligorio. Elle forme une synthèse des monuments-clefs de la Rome antique : les portes correspondant aux sept collines de la ville, le Panthéon, la *Dea Roma*, la *Navicella*, le *Lupus* du Capitole, l'île Tibérine et son obélisque ainsi qu'une figure allégorique représentant le Tibre¹³⁸. On rappellera, pour conclure, que cet art si théâtral de la représentation des lieux se rencontrait aussi, à la Renaissance, dans les nombreux décors éphémères qui reconstituaient, le temps d'une fête, la topographie illustre de Rome sous forme de monuments schématiques, comme ce fut le cas pour l'entrée triomphale de Léon X à Florence en 1515 : le parcours était ponctué d'arcs triomphaux à la gloire du « nouveau Romulus » et de « fabriques représentant les monuments de Rome, un obélisque comme celui du Vatican, une colonne comme au champ de Mars, et ainsi de suite jusqu'à Sainte-Marie-Nouvelle, où s'élevait un cheval doré, comme devant le Palais de Latran¹³⁹ ».

CONCLUSION. MYTHES DES ORIGINES ET STRATÉGIES FAMILIALES DANS LA ROME DE JULES III

Comme ce dernier exemple le montre amplement, l'art de la représentation des lieux était profondément idéologique. À Tivoli, la *Rometta* avait été pensée, rappelle Nicolas Audebert en 1576, comme une compensation symbolique des échecs politiques du cardinal d'Este à Rome¹⁴⁰. Dans le jardin de la villa de Castello, il s'agissait, pour Côme I^{er} de Médicis, de légitimer son pouvoir encore récent sur l'État florentin. Quelles furent donc les raisons principales qui poussèrent Jules III à évoquer les mémoires de Jules César et d'Auguste et à se présenter comme leur héritier ?

Jules III venait, rappelons-le, d'un milieu extrêmement modeste si l'on pense aux prestigieuses et riches familles dont étaient issus ses prédécesseurs, comme les Farnèse ou les Médicis. Sa principale préoccupation durant les cinq années du pontificat fut donc d'acquérir pour sa famille et pour lui-même un patrimoine important et une identité nobiliaire solide¹⁴¹. Dans une lettre datée du début du pontificat, le pape exprime très clairement qu'il s'agit pour lui et sa famille « de vivre, si ce n'est comme des princes, au moins comme des nobles¹⁴² ». Les dimensions presque « territoriales » du domaine de la villa Giulia, aux abords immédiats de Rome¹⁴³,

et l'acquisition de propriétés dans un quartier central en plein développement¹⁴⁴, participaient sans aucun doute de cette acquisition frénétique de statut. Parallèlement, Côme I^{er} de Médicis avait, le 21 juillet 1551, érigé le fief des del Monte à Monte San Savino en comté en faveur de Balduino del Monte et de ses descendants¹⁴⁵, tandis que des projets de mariage avaient été envisagés entre le neveu du pape Fabiano et l'une des filles de Côme, Isabella, puis Lucrezia¹⁴⁶. Beaucoup plus important encore pour comprendre l'immense ambition des del Monte est le traité rédigé vers 1511 à l'intention de Giovan Maria del Monte, le futur Jules III, par son oncle, le cardinal Antonio del Monte, ouvrage publié à Florence en 1616 sous le titre de *L'idea del Prelato*. Ce traité explique dans les moindres détails comment se comporter à la cour pontificale pour espérer arriver au sommet de la hiérarchie ecclésiastique. L'impact de ces écrits sur le jeune Giovan Maria est tout à fait manifeste. Certains passages enrichissent considérablement notre lecture de la Rome de Jules III et de la villa Giulia en particulier. Pour le cardinal del Monte – explique Pierre Hurtubise –, « le succès dépendait très souvent de la capacité qu'on avait (ou qu'on avait pas) de saisir l'occasion au moment même où elle se présentait ». Il insiste sur l'importance de la « conjoncture » (*congiontura*), qu'il décrit comme « l'union tout à la fois du temps, de l'occasion et des moyens et autres circonstances favorables¹⁴⁷ ». C'est cette idée, qu'il trouva donc chez son oncle plutôt que chez Machiavel, qui est exprimée dans l'*impresa* de Jules III que l'on voit partout à la villa Giulia et qui est au cœur de son programme iconologique. Tout aussi significatif est l'emploi par le cardinal pour émailler son discours d'une quantité impressionnante de *dicta* et d'*exempla* tirés des auteurs antiques, tandis que la portion congrue est laissée aux citations bibliques, un rapport qui fait immédiatement penser aux décors de la villa Giulia dans lesquels un nombre réduit de vertus chrétiennes est entouré par une pléiade de divinités et créatures païennes. Sur les 23 auteurs grecs et latins sur lesquels s'appuie le cardinal del Monte, Suétone emporte très largement la palme avec 31 mentions, tandis que les personnages les plus cités sont sans surprise les empereurs romains dont les bustes accueillent le visiteur dans le hall d'entrée de la villa : Jules César est mentionné sept fois, l'empereur Auguste, six, Tibère cinq, Galba, Néron, Caligula, deux fois chacun, enfin Claude et Vespasien avec une mention chacun.

Dans les fresques du palais del Monte, un emblème et son *motto* illustrent aussi le désir du pape de souligner sa « Romanitas », ses origines proprement romaines ; un facteur important pour établir sa famille au sein de la noblesse locale. Dans la peinture, le Tibre, avec le *lupus capitolin*, est figuré près de l'Arno, accompagné du *marzocco* florentin. L'inscription explique que les deux rivières prennent leur source au pied du même *monte* : une référence à la naissance du pape à Rome et à ses racines toscanes, ainsi qu'à l'union harmonieuse de Rome et de la Toscane sous son pontificat¹⁴⁸. Les deux statues du Tibre et de l'Arno, situées dans la cour inférieure du nymphée de la villa Giulia, devaient avoir une signification identique¹⁴⁹. Le thème de la *romanitas* était aussi au cœur du prologue déjà mentionné de Rainerio qui inspira les cycles du Vatican et de la salle des Sept Collines à la villa Giulia. Le poème fait clairement allusion à la naissance du pape à Rome, insistant sur la légitimité du nouveau *monte* à régner sur les *monti* plus anciens¹⁵⁰.

L'utilisation immodérée du mot *monte* durant le pontificat de Jules III possédait aussi, à Rome, au-delà de l'homonymie avec le nom du pape, une signification sociale bien précise, qu'il est important de rappeler. Comme nous l'avons vu, tous les projets architecturaux du

pape faisaient référence à son nom. La pyramide recréait dans la vigna del Monte, un nouveau *monte Augusto*, un nouveau mausolée d'Auguste. La villa Giulia était présentée comme *ottavo monte*, la huitième colline de Rome. Le mausolée d'Auguste, *monte Augusto* ou *tumulus Iuliorum*, devait être intégré dans un nouveau Palazzo del Monte confié à Michel-Ange. Enfin, un autre projet papal important, la construction et la décoration de la chapelle del Monte dans l'église de San Pietro in Montorio, sur le *monte Aureo* ou *mons aureus* soit la colline du Janicule, joua certainement un rôle fondamental au sein de ce schéma à la fois funéraire, linguistique et symbolique. En effet, le site était intimement lié non seulement à Janus, Romulus et à l'âge d'or augustéen, mais surtout à saint Pierre puisque c'est là qu'il fut crucifié selon la tradition. Il est probable que le pape ait choisi ce lieu pour sa chapelle funéraire parce que son oncle, le cardinal Antonio del Monte, y avait été enterré en 1533, mais également à cause de telles associations symboliques. L'analogie entre « pierre » et « mont », en référence au *Primatus Petri*, figurait dans l'inscription mentionnée plus haut qui accompagnait la fresque de Niccolò dell'Abate – « Dux virtus fortuna comes, mens conscia recti / montibus is [sic] petri sancta ad fastigia venit » – et elle avait fait l'objet de certains poèmes encomiastiques dès 1551, comme le *Triumphus montium* de Mariano Cavense dans lequel on lit : « Nos Etiam Montium sub culmine quaeso locemus / Ecclesiae Montem, Mons est vertice Petra / A qua Petrus adest Petra cognomine dictus / Sumpsit¹⁵¹ ». En choisissant San Pietro in Montorio sur le Janicule, Jules III ne renforçait pas seulement les parallèles répétés ailleurs entre son pontificat et la lignée des grands gouverneurs de Rome et de l'Église comme Auguste et saint Pierre, mais il s'alignait aussi sur une tradition instaurée par les Médicis, qui avaient célébré l'alliance mythique sur ce site de la Toscane et de Rome¹⁵².

À Rome, ce mot *monte* servait depuis le Moyen Âge à désigner les zones baroniales les plus importantes de la cité, c'est-à-dire les quartiers contrôlés par les familles les plus anciennes et les plus nobles, communément appelés *baroni romani*. *Monte dei Cenci*, *monte Savello* ou *monte Giordano* désignaient des collines artificielles souvent construites sur des ruines antiques, sur et autour desquelles ces grandes familles romaines avaient fondé leurs palais et consolidé leur pouvoir¹⁵³. Leur prestige était immense. Dans son *Antichità di Roma*, Andrea Palladio ira jusqu'à inclure le monte Giordano, siège de la puissante famille Orsini, dans sa liste des sept collines de Rome¹⁵⁴. Pour Jules III donc, insister sur la métaphore des *monti*, ancrer cette référence topographique séculaire dans une nouvelle topographie éminemment personnelle, revenait à s'inscrire au sein d'une longue tradition à laquelle son désir d'ambition sociale le poussait à se rattacher. Une nouvelle colline à Rome, un nouveau *monte*, rappelle Suzanne Butters, ne pouvait manquer d'avoir des connotations baroniales¹⁵⁵.

Les liens tissés entre le pape, la *gens Julia* et les fondateurs mythiques de Rome, l'articulation des thèmes de l'apothéose, de la Fortune et de la divination astrologique que l'on a observés dans la Rome de Jules III, participaient pleinement de cette légitimation à la fois fantastique et historique du pouvoir. Dans ce cas, Jules III, manifestant une attitude syncrétique inspirée de la grande époque de Jules II, s'inscrivait dans une lignée d'hommes prédestinés, consacrés par les dieux pour régner sur les hommes et leur apporter paix et abondance. Son jardin était l'image de ce nouvel âge d'or.

NOTES

1 > « Se sapeste gli affanni miei, non mi richiedereste d'Imprese, le quali vogliono tempo e pensieri scarichi. Pure vi dirò così d'improvviso, che per motto di quel vostro seggio sotto al monte, non mi soccorre per ora detto nè Greco, nè Latino che venga dall'antico : e voi non mi date spazio di cercarne. Vedete in tanto se vi tornasse bene questo mezzo verso : SECURA EST SUB MONTE QUIES ; ovvero quel di Virgilio : ALTI SUB FORNICE MONTIS : aggiungete : TUTUS AGAM, o simil cosa. Sotto al seggio si potrà fare come uno Endimion che dormisse ; un che fuggisse da qualche tempesta o trama di ciò. Dentro della grotta (se ciò volete far figure) Pastori che cantino, Ninfe che ballino, Satiri, Fauni, Silvani, Sileni, cotali fantasie salvatiche. O, per esser il loco sotterraneo, un Volcano, con li suoi tre Mascalonzi, che fabbrichino saette : poichè 'l Papa vuol far guerra ; e 'l motto potrà dire : JOVI ULTORI. Ma, poichè viene contro miei padroni, mi ridico. Fateli piuttosto che attendano alle miniere ; intorno alle quali sono di molte belle operazioni. Fatevi cercatori di gioje, incantatori di spiriti, una Rapina di Proserpina, il congiungimento d'Enea con Didone, un Ulisse che ciechi Polifemo, un serraglio di Circe, che trasformi gli uomini in bestie di ogni sorte ; e questo mi parrebbe meglio di tutti. Se non vi volete figure, empietelo di grottesche, di verdure, di biscie, di pipistrelli, di barbajanni ; che so io che mi dire, o che voi vogliate ? Che non veggio il luogo, e non so quello che più vi si convenga ; e non ho (come ho detto) nè tempo, nè capo per queste cose [...] » (Si vous saviez mes soucis, vous ne me demanderiez pas d'Imprese, lesquelles demandent du temps et un esprit libre (pensieri scarichi). Aussi, je vous dirais sans ambage, que comme motto pour votre seggio sotto al monte [littéralement « siège sous le Mont », à comprendre comme lieu placé sous le Mont, soit la villa Giulia], aucune formule (detto) latine ou grecque antique ne me vient en aide pour l'instant : et vous ne me laissez pas de temps pour en chercher. Voyez pourtant si cet hémistiche vous conviendrait : SECURA EST SUB MONTE QUIES ; ou bien celui de Virgile : ALTI SUB FORNICE MONTIS : ajoutez : TUTUS AGAM, ou quelque chose du genre. Sous le seggio on pourrait faire un Endymion endormi ; un [personnage] qui fuit une tempête, ou une autre péripétie (trama) de ce genre. Dans la grotte (si vous voulez y faire des figures), des bergers qui chantent, des nymphes qui dansent, des satyres, faunes, créatures des bois et Silènes, et d'autres fantaisies [liées au monde] sauvage. Ou, parce que le lieu est souterrain, un vulcain, avec ses trois garnements, qui fabriquent des flèches : parce que le pape veut faire la guerre ; et le motto pourrait dire JOVI ULTORI. Mais, parce que [l'idée] est contraire à mes protecteurs [les Farnèse, allusion à la guerre de Parme qui les opposait alors à Jules III à propos de la possession de Parme], je me redit. Faites plutôt allusion aux mines, qui donnent occasion à de fort belles actions. Faites-y des chercheurs de joyaux, des enchanteurs d'esprits, un enlèvement de Proserpine, l'union de Didon et Énée, Ulysse aveuglant Polyphème, la clairière de Circé, qui transforme les hommes en bêtes de toutes sortes ; et cela me paraît la meilleure [idée]. Si vous ne voulez pas y faire de figures, remplissez [le lieu] de grotesques, de paysages (verdure), de serpents, de chauves-souris, d'oiseaux de nuit ; que sais-je encore ou ce que vous voulez ? Car je ne vois pas le lieu, et je ne sais ce qui y serait le plus convenable ; et je n'ai (comme je l'ai dit), ni le temps, ni la tête pour ces choses). Voir A. Caro, *Lettere familiari*, A. Greco (éd.), Florence, 1957-1961, II, n° 367, p. 99-100. Sur le programme pour la décoration du nymphée, voir A. Nova, *The Artistic Patronage of Pope Julius III (1550-1555): Profane Imagery and Buildings for the De Monte Family in Rome*, New York-Londres, 1988, p. 107-109 ; C. Davis, « Per l'attività romana del Vasari nel 1553: Incisioni degli affreschi di Villa Altoviti e la Fontanalia di Villa Giulia », *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, XXIII, 1979, p. 197-224, p. 212-216 et *Oltre Raffaello: aspetti della cultura figurativa del Cinquecento romano*, cat. expo. (Rome, 1984), L. Cassanelli, S. Rossi (dir.), Rome, 1984, p. 182.

2 > Comme le souligne Nova, *op. cit.*, note 1, p. 158. Sur l'iconographie des décors de la villa Giulia, on peut voir également R. Tschäpe, *Die Villa Giulia : Rekonstruktion des Bildstandes und ein Versuch, die Strukturen des ikonographischen Konzeptes zu erfassen*, Aix-La-Chapelle- Mayence, 1995.

3 > « Furit Aeneas tectusque tenet se. / Ac uelut effusa siquando grandine nimbi / praecipitant, omni scampis diffugit arator / omnis et agricola et tuta latet arce uiator, / aut amnis ripis aut alti fornice saxi, / dum detonet terris, ut possint sole reducto / exercere diem : sic obrutus undique telis. Aeneas nubem belli, dum detonet omnis [...] ». Virgile, *Énéide*, X, 802-809 (A. M. Boxus, J. Poucet (trad.), Université de Louvain, Bibliotheca Classica Selecta, <http://bcs.fltr.ucl.ac.be/Virg/VirgIntro.html>). Annibal Caro change le « alti fornice saxi » de Virgile en « alti fornice montis ». Le vers des *Géorgiques* dans l'éloge de la vie champêtre (II, 458-542), « [...] at securae quies [...] » (II, 468) est aussi transformé par le poète en « securae est sub mons quies » en référence au pape del Monte.

4 > Jules III fit l'objet d'une véritable *damnatio memoriae*. Ses biographes insistent surtout sur le népotisme sous son pontificat et son attachement pour Innocenzo, un jeune garçon de basse extraction dont il s'enticha et qu'il fit cardinal. Voir les vers de Joachim Du Bellay dans *Les Regrets*, publié en 1558 (sonnets 105 et 106). Sur le cardinal Innocenzo, voir F. A. Burkle-Young, M. L. Doerrer, *The Life of Cardinal Innocenzo del Monte: a*

Scandal in Scarlet ; Together with Materials for a History of the House of Ciocchi del Monte San Savino, Lewiston-Queenston-Lampeter, 1997 ; *Dizionario Biografico degli Italiani*, Rome, ad vocem, p. 138-139 ; L. Von Pastor, *Storia dei Papi dalla fine del medio evo*, Rome, 1958-1964, 17 vol., VI, p. 51-53 ; F. Peretti, *Julius III and Innocenzo Ciocchi del Monte*, Rome, 2009.

5 > L'étude de référence sur le mécénat de Jules III demeure Nova, *op. cit.*, note 1. Sur la topographie du parc de la villa Giulia, voir l'excellente étude de T. Falk, « Studien zur Topographie und Geschichte der Villa Giulia in Rom », *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte*, XIII, 1971, p. 102-178. Outre Tilman Falk, trois autres auteurs ont publié des documents d'archives utiles concernant la villa : D. Tesoroni, *Il Palazzo di Firenze e l'eredità di Balduino del Monte fratello di Papa Giulio III: notizie e documenti*, Rome, 1889 ; A. Campitelli, « Committenti e giardini nella Roma della prima metà del Cinquecento: alcuni monumenti e un'ipotesi per Villa Giulia », dans G. Venturi, F. Ceccarelli (dir.), *Delizie in villa: il giardino rinascimentale e i suoi committenti*, Florence, 2008, p. 199-228 et surtout C. Benocci, *Villa Tre Madonne: l'Ambasciata del Belgio presso la Santa Sede e l'eredità spirituale di Giulio III, papa toscano*, Rome, 2010, p. 37-113. Dans la Rome du XVI^e siècle, la vigna désigne un domaine agricole, généralement planté de vignes, tandis que le terme de villa se rapporte à la partie d'un domaine planté de jardins réguliers et ornementaux aux abords immédiats de l'habitation principale.

6 > D. R. Coffin, *Gardens and Gardening in Papal Rome*, Princeton, 1991, p. 145. Pour une critique de la vision « innocente » proposée par David Coffin de la culture romaine à la Renaissance et son manque d'analyse politique et sociale, voir L. Partridge, « Review of David Coffin, *The Villa in the Life of Renaissance Rome*, Princeton, 1979 », *The Art Bulletin*, 63, 2, juin 1981, p. 336-337.

7 > Sur le cycle du Belvédère, voir A. Campitelli, « Fregio raffigurante vedute di Roma. Sala dei Sette Colli », dans *Oltre Raffaello...*, *op. cit.*, note 1, p. 200-205 ; J. L. De Jongh, *De Oudheid in fresco. De interpretatie van klassieke onderwerpen in de Italiaanse wandschilderkunst inzonderheid te Rome, circa 1370-1555*, Leyde, 1987, p. 374-377 ; V. Francia (éd.), *Le stanze nuove del belvedere nel Palazzo Apostolico Vaticano: architettura e iconografia di un'abitazione pontificia*, Vatican, 2010.

8 > Voir, par exemple, A. F. Rainerio, *Cento Sonetti*, Milan, 1553. Sur cette tradition, voir Nova, *op. cit.*, note 1, p. 28-29.

9 > *Triomphante Festa fatta dalli Sis. Romani per la Creatione di P. Giulio III* (15 février 1550) : « Havete a sapere adunque, che vedendo la Natura, che i sette Monti ch'avea prodotti in questo Terreno, acciò havessino a far frutti che fossino soficienti a notrir tutte le Provincie del Mondo, per esser mal coltivati, eran diventati sterili, et volendo pur essa Natura, che fosse il luogo, ond'havessi ad uscir tal nutrimento, fece parecchi anni sono, [...], nascer in questo Terreno romano un Monte, che a poco a poco è venuto crescendo, et è arrivato a tanta altezza che supera tutti gli altri sette de assai, e s'è mostrato fin qui si fruttoso, et fecondo a questo Populo, che il Tarpeo, et gli altri hanno havuta ragione, et hanno di rallegrarsi del surgimento di un tanto Fratello, che hora è di loro diventato Signore » (Vous devez donc apprendre que la Nature, voyant que les sept Monts qu'elle avait produit sur cette terre afin qu'il fussent fertiles au point de suffire à nourrir toutes les provinces du Monde, étaient devenus stériles parce que mal cultivés, et désirant que de telles nourritures soient produites en ce lieu, elle fit, il y a de nombreuses années, naître sur cette Terre romaine un Mont, qui peu à peu s'est élevé et est arrivé à une telle hauteur qu'il dépasse de beaucoup les sept autres, et il s'est révélé jusqu'à maintenant tellement fertile et fécond pour ce peuple romain, que le Tarpeo [la colline du Capitole] et les autres [collines] ont eu raison et peuvent se réjouir de la croissance d'un tel frère aujourd'hui devenu leur Seigneur) : F. Cancellieri, *Storia de' Solenni Possessi de' Sommi pontefici dopo la loro coronazione dalla basilica vaticana alla lateranense*, Rome, 1802, p. 502-504.

10 > O. Magnus, *Historia de gentibus Septentrionalibus, earumque diversis statibus, conditionibus, moribus...*, Rome, 1562 (1555), cité dans Nova, *op. cit.*, note 1, p. 95.

11 > Nova, *op. cit.*, note 1, p. 95-100, 171 ; L. Satkowski, *Giorgio Vasari, Architect and Courtier*, Princeton, 1993, p. 18-21. Selon P. De La Ruffinière Du Prey, *The Villas of Pliny, from Antiquity to Posterity*, Chicago-Londres, 1994, p. 36, les architectes de la villa Giulia, Jacopo Barozzi dit Vignola, Bartolomeo Ammannati, Giorgio Vasari et Michel-Ange, connaissaient tous les lettres de Pline le Jeune.

12 > Carlo Gasparri a noté l'influence du thème du Canope de la villa Hadriana sur la conception du casino de la villa Giulia : C. Gasparri, « I marmi antichi di Ferdinando. Modelli e scelte di un grande collezionista », dans *Villa Medici. Il sogno di un cardinale*, cat. expo. (Rome, Académie de France à Rome, 1999-2000), M. Hochmann (dir.), Rome, 1999, p. 47-57, p. 50. Sur l'influence du temple de la Fortune à Palestrina sur l'architecture de la villa Giulia, voir *infra*, note 105.

13 > Il s'agit des plans de *Roma antica* par Bernardo Gamucci, publié à Venise en 1565 et de *Antequae Urbis Imago* d'Onofrio Panvinio, publié à Rome la même année. Voir P. A. Frutaz, *Le piante di Roma*, 3 vol., Rome, 1962, I, p. 64, II, pl. XVIII, n° 33 et I, p. 65-66, II, pl. XX, n° 35. Sur l'utilisation de l'anachronisme topographique

dans la Rome du XVI^e siècle, voir D. Ribouillault, « Landscape *All' Antica* and Topographical Anachronism in Roman Fresco Painting of the Sixteenth Century », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, LXXI, 2008, p. 211-237.

14 › Sur le parc de la villa Giulia, voir D. R. Coffin, *The Villa in the Life of Renaissance Rome*, Princeton, 1979, p. 152-169 ; Coffin, *op. cit.*, note 6, p. 140-141 ainsi que Falk, *op. cit.*, note 5 et Benocci, *op. cit.*, note 5, pour la chronologie et les documents.

15 › Sur la configuration géologique de Rome et ses associations historiques, voir C. Norberg-Schulz, *Genius Loci. Towards a Phenomenology of Architecture*, Londres, 1980 et plus spécifiquement sur la vallée du Tibre et la villa Giulia, Von Pastor, *op. cit.*, note 4, VI, p. 237 ; S. Varoli Piazza, « Territorio, ambiente e paesaggio del Parco dei Musei, Valle Giulia e Villa Borghese », dans A. Campitelli (éd.), *Villa Borghese: storia e gestione*, actes coll. (Rome, British School, 2003), Milan, 2005, p. 79-91, p. 80-83.

16 › Strabon, *Géographie*, V, 3, 8, 214-222 ; Ovide, *Fastes*, III, 519-520. Bien que l'interprétation des frontières antiques du champ de Mars à la Renaissance varie d'un auteur à l'autre, le témoignage de Strabon demeurerait le plus largement suivi. Voir M. Fagiolo, « Villa Borghese e l'area Flaminia nella prospettiva di un "nuovo Campo Marzio" », dans Campitelli, *op. cit.*, note 15, p. 279-290, p. 282 et M. Fagiolo, « La valle delle nazioni e il "nuovo campo marzio" », dans *Valle Giulia 1911-2011: la valle delle accademie tra storia e progetto*, S. Garano (dir.), Rome, 2006, p. 28-30. La description du champ de Mars antique de G. Lauro, *Splendore dell'antica e moderna Roma*, Rome, Andrea Fei, 1641, p. 106, s'inspire par exemple largement de celle de Strabon.

17 › Strabon, *Géographie*, V, 3, 8 (A. Tardieu [trad. fr.], Paris, 1909).

18 › Sur Poussin et ses émules sur les rives nord du Tibre, entre Ponte Milvio et Porta del Popolo, voir A. Ottani Cavina, « Poussin and the Roman Campagna: In Search of the Absolute », dans P. Rosenberg, K. Christiansen (éd.), *Poussin and Nature: Arcadian Visions*, cat. expo. (New York, Metropolitan Museum of Art, 2008), New Haven, 2008, p. 39-49, p. 39-40, fig. 13-16. Sur Claude et le paysage de la vallée du Tibre, voir L. Olin, « William Kent, the Vigna Madama, and Landscape Parks », dans A. Von Hoffman (dir.), *Form, Modernism, and History: Essays in Honor of Eduard F. Sekler*, Cambridge, 1996, p. 126-150, p. 134-136.

19 › B. Ammannati, *Lettre à Marco Benavides à Padoue, 2 mai 1555*, Pesaro, Biblioteca Oliveriana, ms. 374, vol. II, f° 91-96, texte complet dans Falk, *op. cit.*, note 5, appendice III, p. 171-173, p. 173 ; Coffin, *op. cit.*, note 6, p. 140.

20 › Martial, *Épigrammes*, III, 19.

21 › Pour les paiements, voir Campitelli, *op. cit.*, note 5, p. 215. Sur les volières à la villa Giulia, voir Benocci, *op. cit.*, note 5, p. 86-87. Sur les bassins artificiels dans les jardins de la Rome antique, voir J. Higginbotham, *Piscinae: Artificial Fishponds in Roman Italy*, Chapel Hill, 1997, p. 55-64.

22 › Horace, *Épîtres*, I, 16, 1-16 ; Pline le Jeune, *Lettres*, V, 6, 7-8 ; Pline l'Ancien, *Histoire naturelle*, IV, 30. Sur ce sujet, voir N. Purcell, « Town in Country and Country in Town », dans E. Blair MacDougall (éd.), *Ancient Roman Villa Gardens*, Washington, D. C., 1987 (*Dumbarton Oaks Colloquium on the History of Landscape Architecture*, 10), p. 185-204, p. 193-194.

23 › Pline le Jeune, *Lettres*, V, 6.

24 › « Tutto il sito di questa amena, et bella villa si può dire che sia con tutte quelle qualità che si ricercano, perché vi sono monticelli, vallette, piano, acqua ed aria bonissima » : Ammannati, *op. cit.*, note 19, p. 173. Sur l'esthétique du paysage chez Pline le Jeune, voir Pline le Jeune, *Lettres*, V, 6, 16-18 ; H. Pavis D'Escurac, « Nature et campagne à travers la correspondance de Pline le Jeune », dans G. Siebert (dir.), *Nature et Paysage dans la pensée et l'environnement des civilisations antiques*, actes coll. (Strasbourg, 1992), Paris, 1996 (*Travaux du Centre de recherche sur le Proche-Orient et la Grèce antiques*, 14), p. 183-192. Sur l'esthétique « rustique » ou « paysagère » dans les jardins de la Renaissance, voir E. Blair MacDougall, « *Ars Hortulorum*: Sixteenth Century Garden Iconography and Literary Theory in Italy », dans E. Blair MacDougall (dir.), *Fountains, Statues, and Flowers: Studies in Italian Garden of the Sixteenth and Seventeenth Centuries*, Washington, D. C., 1994 (*Dumbarton Oaks Research Library and Collection*), p. 89-111 ; C. Lazzaro, *The Italian Renaissance garden: from the Conventions of Planting, Design, and Ornament to the Grand Gardens of Sixteenth-Century Central Italy*, New Haven-Londres, 1990, p. 109-130 ainsi que H. Brunon, « Appunti sull'immaginario paesaggistico nei giardini italiani del XVI secolo », dans *Bomarzo: il Sacro Bosco*, actes coll. (Bomarzo, Castello Orsini, 2007), S. Frommel (éd.), Milan, 2009, p. 192-199.

25 › « [...] datosi in tutti all'agricoltura ed alla fabbricazione, si diletto [Jules III] a fare una Vigna fuori della porta Flaminia, nel qual luogo abbraccio tre miglia di paese, e tutti i prati infra il Tevere e la strada: l'aveva circondata di muraglie, e distinta con varj ordini di coltivazione, che faceva agli occhj de' miranti sommo diletto. Gli edifizj di più delle logge, gli archi, le fontane, gli stucchi, le statue e le colonne, che vi erano per ornamenti, stavano di tal sorta, che si credeva gli Orti di Nerone non aver molto avanzato quello edificio né per bellezza né per ricchezza », B. Segni, *Storie Fiorentine*, Milan, 1805 (Florence, 1558), III, p. 59-60.

26 › Suétone, *Vie des douze Césars. Néron*, XXXI, 1 : « [...] rura insuper arvis atque vinetis et pascuis silvisque varia, cum multitudine omni generis pecudum ac ferarum ». Voir Purcell, *op. cit.*, note 22, p. 199.

27 › P. G. Warden, « The *Domus Aurea* reconsidered », *Journal of the Society of Architectural Historians*, 40, 4, 1981, p. 271-278, p. 271-272. Cette comparaison avec le parc de la *Domus Aurea* est renforcée non seulement par la présence dans les décors de la villa de motifs peints directement copiés du répertoire de fresques de la villa antique, mais aussi parce qu'une reconstruction fantastique de celle-ci, avec la statue bien reconnaissable du *Laocoon* redécouverte en 1506, occupe la plus grande partie du paysage de l'Esquiline dans la salle des Sept Collines.

28 › Sur les *ragnaie* et *uccellare da tordi*, voir H. Brunon, « La chasse et l'organisation du paysage dans la Toscane des Médicis », dans C. D'Anthenaise, M. Chatenet (éd.), *Chasses princières dans l'Europe de la Renaissance*, actes coll. (Chambord, 2004), Paris, 2007, p. 219-247, p. 229-237. Ce type de structures dans la vigna Giulia est documenté dès l'époque de Jules III. Voir Benocci, *op. cit.*, note 5, p. 86.

29 › « Della agricoltura non dirò in lungo, piantandosi per tutto de gli alberi, e di tutte le sorti ; ma dirò che ve ne sono piantati trentasei milia, e di poi spaliere grandissime e di tutte le sorti », Ammannati, *op. cit.*, note 19, p. 173. Sur les arbres de la vigna Giulia, voir Campitelli, *op. cit.*, note 5, p. 216-219 et Benocci, *op. cit.*, note 5, p. 77-85. Sur l'influence des lettres de Pline le Jeune sur la lettre d'Ammannati, voir De La Ruffinière Du Prey, *op. cit.*, note 11, p. 35-37.

30 › Sur les arbres comme symboles de pouvoir, richesse et magnificence dans l'Antiquité et à la Renaissance, voir T. L. Ehrlich, « "... Dall'Agricoltura venne la Nobiltà..." The Rural Landscape of the Villa Mondragone near Frascati », dans M. Beneš, D. Harris (éd.), *Villas and Gardens in Early Modern Italy and France*, Cambridge, 2001, p. 114-137, p. 125-126.

31 › Il est impossible qu'un vrai palmier ait été ainsi planté au milieu d'une place, puisqu'il aurait empêché la circulation des carrosses. Un palmier ramené de Terre Sainte avait été planté sur la place du Capitole au XV^e siècle. Il est visible au sommet de la rampe d'accès au couvent de l'Aracoeli dans un dessin daté de 1552-1561 au Herzog Anton Ulrich Museum de Brunswick ainsi que dans une gravure de la place du Capitole publiée par Antoine Lafréry, *Capitolii et adiacentium...* (vers 1560). Voir L. Vertova, « A Late Renaissance View of Rome », *Burlington Magazine*, 137, 1108, juillet 1995, p. 445-451, p. 447, fig. 31 et *Michelangelo architetto a Roma*, cat. expo. (Rome, Musei Capitolini, 2009-2010), M. Mussolin (dir.), Cinisello Balsamo (Milan), 2009, cat. 26, p. 269. Pour les chrétiens, la branche de palmier était symbole de la victoire du Christ sur la mort. Il était l'attribut des martyrs chrétiens et symbolisait aussi le jardin du paradis.

32 › Suétone, *Vie des douze Césars. Auguste*, XCII, 1-2. Sur Auguste comme fils d'Apollon, voir Pline l'Ancien, *Histoire naturelle*, XVI, 240 ; comme héritier du *Divus Iulius* : Suétone, *Vie des douze Césars. Auguste*, XCIV, 11 ; comme assurance de la renaissance de Rome : Pline l'Ancien, *Histoire naturelle*, XIII, 42. Voir B. A. Kellum, « The Construction of Landscape in Augustan Rome: The Garden Room of the Villa ad Gallinas », *The Art Bulletin*, 76, 2, juin 1994, p. 211-224, p. 211.

33 › Ammannati, *op. cit.*, note 19, p. 171 : « Con doi nicchi per banda, a i quali vi son dentro doi statue, la Felicità et l'Abbondantia. Sotto l'epitafio vi è una gran testa anticha, et bellissima d'uno Apollo, che getta detta acqua in un vaso grande, e bello di granito ; su il fine vi sono quattro acrotterie ; in una de i lati vi è la statua di Roma e nel'altra quella di Minerva ; e nel'altre doi, doi piramide di granito, e nel mezzo un Nettuno, tutte antiche e bellissime ». L'iconographie de la fontaine ne pose pas de problèmes majeurs. Neptune est associé à l'eau, apportant à Rome la Félicité et l'Abondance, figurées dans les niches latérales, tandis que la Rome antique est représentée par les déesses souvent associées Rome et Minerve, l'une des trois divinités romaines adorées sur le Capitole.

34 › Sur le caractère toscan du paysage de la villa Giulia, voir surtout Benocci, *op. cit.*, note 5, p. 53-96, avec une ample documentation. Mario Bafille note que le dessin du parc rappelle celui des villas de Toscane. M. Bafille, *Villa Giulia. L'architettura – Il giardino*, Rome, 1948, p. 21. Sur la dimension agraire des jardins toscans, voir G. Galletti, « Un itinerario fra i maggiori giardini medicei », dans M. Amari (dir.), *Giardini Regali. Fascino e immagini del verde nelle grandi dinastie: dai Medici agli Asburgo*, Milan, 1998, p. 51-68. Sur l'Abondance dans la politique de Jules III, voir A. Nova, « *Occasio pars virtutis*. Considerazioni sugli affreschi di Francesco Salviati per il cardinale Ricci », *Paragone*, 1980, 365, p. 29-63, p. 37-38. Sur les jardins et les problèmes agricoles dans la Rome de la Renaissance, voir D. Ribouillault, « Labeur et Rédemption. Paysage, jardins et agriculture sacrés à Rome, de la Renaissance à l'âge baroque », dans D. Ribouillault, M. Weemans (dir.), *Le paysage sacré. Le paysage comme exégèse dans l'Europe de la première modernité*, Florence, 2011 (*Giardini e paesaggio*, 29), p. 233-282, p. 253-256.

35 › G. Vasari, *Der Literarische nachlass*, K. Frey (éd.), Hildesheim-New York, 1982, 2 vol., I, p. 225 : lettre CXIV (cardinal Giovan Maria del Monte à Bologne à Giorgio Vasari à Arezzo, 30 nov. 1548). Sur l'élevage des volailles et des oiseaux pour la chasse à la villa Giulia, voir Benocci, *op. cit.*, note 5, p. 86-88.

36 › Columelle, *De l'agriculture*, I, 6, 1. Sur les *Géorgiques* de Virgile, voir P. A. Johnston, *Vergil's Agricultural Golden Age: a Study of the « Georgics »*, Leyde, 1980 (*Mnemosyne. Supplementum*, 60).

37 › Vasari écrit dans la vie de Jacopo Sansavino, « [...] per Antonio cardinale de Monte cominciò una gran fabrica alla sua vigna fuor di Roma, in su l'Acqua vergine » (G. Vasari, *Le Vite*, G. Milanesi (éd.), Florence, 1880, VII, p. 497).

38 › « [...] occupatque fere omnes colles qui ab Urbe ad Pontem Milvium praetenduntur » : J. J. Boissard, *Romanae urbis topographiae & antiquitatum*, Frankfurt, 1597, I, p. 101-102 (La description complète se trouve dans Falk, *op. cit.*, note 5, p. 173-174). Sur l'histoire de la vigna avant le pontificat, voir Falk, *op. cit.*, note 5, p. 103-108 et J. Coolidge, « The Villa Giulia: A Study of Central Italian Architecture in the Mid-Sixteenth Century », *The Art Bulletin*, 25, 1943, p. 177-225, p. 181.

39 › « una fabrica tanto bella e comoda, e con tanti ornamenti, che sarebbe questa sola bastante ad'ogni gran principe [...] », Ammannati, *op. cit.*, note 19, p. 173. Il s'agit de l'ancienne villa Poggio, aujourd'hui villa Balestra, via dei Monte Parioli, 31. Elle a été profondément remaniée à la fin du XIX^e siècle, lorsque Giuseppe Balestra fit l'acquisition d'une partie de l'ancien domaine papal.

40 › Campitelli, *op. cit.*, note 5, p. 221-228.

41 › Voir M. Beneš, « The Social Significance of Transforming the Landscape at the Villa Borghese, 1606-30: Territory, Trees, and Agriculture in the Design of the First Roman Baroque Park », dans *Gardens in the Time of the Great Muslim Empires: Theory and Design*, A. Petruccioli (dir.), Leyde-New York-Cologne, p. 1-31.

42 › Sur la thématique impériale sous Paul III, voir J. Kliemann, « Imperial Themes in Early Modern Papal Iconography », dans R. Eriksen, M. Malmanger (dir.), *Basilike Eikon. Renaissance Representations of the Prince*, Rome, 2001, p. 11-29.

43 › Cancellieri, *op. cit.*, note 9, p. 503-504. Pour d'autres comparaisons de Jules III avec Jules César, voir Nova, *op. cit.*, note 1, p. 24-25, 46-47, note 42 : par exemple, « Ille [Julius Caesar] fuit quondam dictus pater Urbis et orbis, Iulius ecce pater Urbis, et orbis erit » (Vatican, Biblioteca Apostolica Vaticana, Cod. Ott. Lat. 1351, f^o 31^o).

44 › Voir, par exemple, l'extrait du poème *Le triomphali Feste e giostre fatte nell'inclitta Citta di Bologna con le pubblicazione d'un altra giostra che se haura da fare di Santa Croce di maggio prossimo per la creation di M. S. Papa Giulio III in Bologna par Anselmo Gioccarello*, 1550, s. p. : « Ecco pur che in pro' nostro ha Iddio converso / In Giulio Terzo il gran Giulio Secondo, / Et si come quel fu stupor del Mondo, / Miracol questo sia del Universo [...] ». Giovan Maria del Monte, le futur pape Jules III, obtint la charge de *cameriere* de Jules II grâce à l'amitié qui liait ce dernier à son oncle, le cardinal Antonio del Monte. Il reçut le *galero* de cardinal des mains de Paul III le 22 décembre 1536. Voir Von Paštor, *op. cit.*, note 4, VI, p. 35. Sur le cardinal Antonio Maria del Monte, voir Burkle-Young, Doerrer, *op. cit.*, note 4, p. 11-50 et *Dizionario Biografico...*, *op. cit.*, note 4, *ad vocem*. Sur Jules II comme nouveau Jules César, voir J. Ackerman, *Distance Points. Essays in Theory and Renaissance Art and Architecture*, Cambridge (Massachusetts)-Londres, 1991, p. 357-58 et R. Weiss, « The Medals of Pope Julius II (1503-1513) », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XXVIII, 1965, p. 163-182, p. 180.

45 › Sur Jules II, la *gens Julia* et Auguste, voir B. Andreae, *Laocoonte e la fondazione di Roma*, M. Tošti Croce (trad. it.), Milan, 1989, p. 28 ; H. H. Brummer, « On the Julian Program of the Cortile delle Statue in the Vatican Belvedere », dans M. Winner, B. Andreae, C. Pietrangeli (dir.), *Il Cortile delle Statue. Der Statuenhof des Belvedere im Vatikan*, actes coll. (Rome, Bibliotheca Hertziana, Max-Planck-Institut, 1992), Mayence, 1998, p. 67-76, p. 75 et S. Magister, *Arte e politica: la collezione di antichità del cardinale Giuliano Della Rovere nei palazzi ai Santi Apostoli*, Rome, 2002 (*Atti della Accademia Nazionale dei Lincei*, ser. 9, vol. 14, fasc. 4), p. 387-631, p. 572-587, en particulier p. 583. En 1511, dans la nouvelle édition du *De architectura* de Vitruve par Fra Giocondo, Jules II est explicitement comparé à Auguste. Voir I. Rowland, *The Culture of the High Renaissance: Ancient and Modern in Sixteenth Century Rome*, Cambridge, 1998, p. 177.

46 › Rainerio, *op. cit.*, note 8, sonnet LXXX : « Qual nuovo Hercole Voi, dal destro lato / Signor con alto piè poggiaste al Monte : / Et l'honorata ivi serena fronte / Ornaste d'Or' col Ramoscel beato. / Mill'occhi apre hor la fama ; e al corso alato / Stendendo i Vanni, il nostro almo Orizzonte / Empie di Voi, Voi con le voglie pronte / Spronate lei, contr'à l'immobil fato. / Et poi che già più ch'l millesim'anno / Gira, ch'al Ciel salir l'Anime belle, / Lasciando adietro il rio secol'ingiusto, / Specchi vi sien l'opre lor alte ; & quelle / Del gran Paštor, ch'ombra à l'antiche fanno : / Et sia l'un Mecenate, & l'altro Augusto ».

47 › Sur l'urbanisme à Rome pour le jubilé de 1550, voir M. Fagiolo, M. L. Madonna (dir.), *Roma 1300-1875. La città degli anni santi. Atlante*, Milan, 1985, p. 159-175. Voir aussi R. Lanciani, *Il codice barberiniano XXX*, 89, Rome, 1883, p. 48 (539) : « a ripa, in quelle basse logge, o che siano, di poca valuta, è l'arme di Giulio III, così era in più luoghi "Iulius iij .Pont.M. ann. Iub. 1550" ». Sur l'urbanisme de Jules III dans le champ de Mars et le palais del Monte, voir P. Romano, *Campomarzio (IV Rione)*, (*Roma nel Cinquecento*), Rome, 1939, p. 40-41 ; Tesoroni,

op. cit., note 5 ; *Oltre raffaello...*, *op. cit.*, note 1, p. 214-217 ; A. Nova, « Bartolomeo Ammannati e Prospero Fontana a Palazzo Firenze. Architettura e emblemi per Giulio III Del Monte », *Ricerche di Storia dell'arte*, 21, 1983, p. 53-76, p. 53-59 et M. G. Aurigemma, *Palazzo Firenze in Campo Marzio*, Rome, 2007, p. 48.

48 > « Quae per Te decora adduntur, dum suscipis omnem / Exornandam, animis Augusto non minor, Urbem, / Ostentant fabricae, et latarum strata viarum: Praecipue, qua se via Montia dirigit altos / Ortorum ad colles, ubi nunc in vertice sacro / Tolluntur maiestati Templi ardua trinae: / Unde humili, a laeva, perlabitur Albula ripa / Atque aurata nitent Fabiana palatia dextra / quae venerans Aragona domus prope suscipit ; et iam / Laeta suos Aragona ingens, colit Insula Montes », *De vita Sanctiss. ac Beatiss. Iulii III Pont. Max.*: Vatican, Biblioteca Apostolica Vaticana, Cod. Ott. Lat. 865, f° 13r°. La traduction du dernier membre de la phrase demeure très problématique. Ici, nous proposons de traduire *Insula* dans sa définition urbanistique de « quartier » et *Montes*, comme faisant référence aux *Monti* de Jules III. Je remercie Mathilde Carrive pour son travail et ses suggestions pour la traduction de ce passage. Sur ce texte, voir Nova, *op. cit.*, note 47, p. 69, 76, n. 97 et Aurigemma, *op. cit.*, note 47, p. 55-56. Sur Auguste comme bâtisseur, voir Suétone, *Vie des douze Césars. Auguste*, XXVIII-XXXI.

49 > Les del Monte possédaient d'autres propriétés dans le champ de Mars, par exemple la maison dite « Casa delle lettere d'oro » (« domum positam in Romae in Regione Campimartij et in platea locata in Campo Martio vulgariter appellatam "la Casa delle Lettere d'oro" »). Voir Aurigemma, *op. cit.*, note 47, p. 59.

50 > La comparaison est d'autant plus légitime que la loggia du palais del Monte n'ouvrait pas seulement sur un jardin mais offrait, comme au palais Farnèse, un accès direct au Tibre. Voir *ibid.*

51 > Sur les propriétés des del Monte, la création d'un complexe résidentiel et la restauration du palais del Monte, voir Nova, *op. cit.*, note 47, p. 53-59 ; Nova, *op. cit.*, note 1, p. 205-241 et Aurigemma, *op. cit.*, note 47, p. 48-60.

52 > Vasari, *op. cit.*, note 37, VII, p. 233 : « Fecegli fare un modello d'una facciata per un Palazzo, che Sua Santità desiderava fare allato a San Rocco, volendosi servire del mausoleo di Augusto per il resto della muraglia [...] ». Sur ce projet, voir Von Pastor, *op. cit.*, note 4, VI, p. 236-237 ; H. Millon, « A note on Michelangelo's Façade for a Palace for Julius III in Rome: New Documents for the Model », *Burlington Magazine*, 121, 1979, p. 770-775 ; A. Bedon, « Architetture minori di Michelangelo a Roma », dans *Michelangelo architetto...*, *op. cit.*, note 31, p. 46-57, p. 50-51. Une fresque du palais del Monte évoque peut-être ce projet. On y voit un empereur romain à qui l'on remet des documents devant un édifice à plan circulaire recouvert d'un toit à calotte. Il pourrait s'agir d'Auguste à qui l'on offre le titre de « Pater Patriae ». Voir les notices de G. Mori et L. Scalabrini, dans *Oltre Raffaello...*, *op. cit.*, note 1, p. 218-234, p. 220 ; Nova, *op. cit.*, note 1, p. v ; Aurigemma, *op. cit.*, note 47, p. 93.

53 > Le mausolée d'Auguste était appelé *monte Augusto* au Moyen Âge et à la Renaissance. Voir R. Lanciani, *Storia degli scavi di Roma e notizie intorno le collezioni romane di antichità*, 4 vol., Rome, 1902-1916, I, p. 33, 132 (« Monte Augusto detto il Mausoleo »), 234 et II, p. 14 ; S. B. Platner, T. Ashby, *A topographical Dictionary of Ancient Rome*, Londres, 1929, p. 335 et p. 542 sur le mausolée comme *tumulus Iuliorum* ; U. Gnoli, *Topografia e toponomastica di Roma medioevale e moderna*, Foligno, 1984 (Rome, 1939), p. 173.

54 > Sur l'utilisation des ruines antiques pour la construction de palais à la Renaissance, voir J. J. Gloton, « Transformation et réemploi des monuments du passé dans la Rome du XVI^e siècle. Les monuments antiques », *Mélanges d'archéologie et d'histoire*, 74, 1962, p. 705-758. Sur les jardins Soderini dans les ruines du mausolée d'Auguste, voir A. M. Riccomini, *La Ruina di si bela cosa. Vicende e trasformazioni del mausoleo di Augusto*, Milan, 1996, p. 70-135. Sur Paul III au château Saint-Ange, voir Kliemann, *op. cit.*, note 42, p. 14-15 ; L. Canova, « La celebrazione nelle arti del pontificato di Paolo III Farnese come nuova età dell'oro », *Storia dell'arte*, 93-94, 1998, p. 217-234.

55 > « Ma havendo anticamente in praticata la sua villa fece cavare profondamente e con diligentia, non perdono a spesa, per far questo ben publico ». Voir Nova, *op. cit.*, note 1, p. 173 et Falk, *op. cit.*, note 5, p. 171. Dans le décor pour le couronnement de Jules III sur le Capitole, le quatrième tableau figurait Jules César recevant le titre de *Pontifex Maximus*, avec cette inscription « C. Julius Caesar P. Servilio Isaurico. Q. Lutatio Cetulo competitoribus. Pontifex Maximus renunciatus », une allusion à la « creation de S. S. [Jules III], che anchora ella superò i suoi Competitori ».

56 > C. Davis, « The Villa Giulia and the fontana della Vergine », *Psicon*, 8-9, 1977, p. 131-141 ; I. Belli Barsali, *Ville di Roma, Lazio I*, Milan, 1970, p. 168.

57 > Comme l'explique Frontinus : « Arcus Virginis initium habent sub hortis Lucullanis, finiuntur in campo Martio secundum frontem Saeptorum » : Frontin, *De aquae ductu urbis Romae*, I, 22. Les *saepta* furent érigés pour Jules César et complétés, décorés et commémorés en 26 av. J.-C. par Agrippa, qui leur donna le nom de *Saepta Iulia*. Sur les *Saepta Iulia*, voir E. M. Steinby (dir.), *Lexicon topographicum urbis Romae*, Rome, 1993-2000, 6 vol., IV, p. 228-229.

58 › « Virgo appellata est, quod quaerentibus aquam militibus puella virguncula venas quasdam monstravit, quas secuti qui foderant, ingentem aquae modum invenerunt. Aedicula fonti apposita hanc originem pictura ostendit » : Frontin, *De aquae ductu urbis Romae*, I, 10. Sur Auguste, Agrippa et l'Aqua Virgo, voir aussi Suétone, *Vie des douze Césars. Auguste*, XLII, 1.

59 › Sur les nymphées et les grottes dans la Rome antique comme évocation de lieux mythiques, voir H. Lavagne, *Operosa Antra. Recherches sur la grotte à Rome de Sylla à Hadrien*, Rome, 1988 (*Bibliothèques des Écoles françaises d'Athènes et de Rome*, 272).

60 › Les fresques sont bien visibles dans la gravure du nymphée d'Israël Sylvestre (Falk, *op. cit.*, note 5, p. 131, fig. 21) et dans celle de Paolo Graziani de 1582.

61 › Le nymphée avec les « Trophées de Marius » est identifié comme *mostra* de l'*Acqua Giulia* dans le plan de la Rome antique de Pirro Ligorio de 1561. Voir Frutaz, *op. cit.*, note 13, vol. 2, pl. XVII, 2, tav. 28 ; Platner, Ashby, *op. cit.*, note 53, p. 363-364. La onzième scène des décors pour le couronnement du pape sur le Capitole en 1550 montrait Jules César faisant restaurer les « Trophées de Marius » et les « statues de Pompée » avec cette inscription « C. Julius C. Mari Trophea, et Ca. Pompei Magni Statuas restituit », qui signifiait l'équité du nouveau souverain pontife. Voir Cancellieri, *op. cit.*, note 9, p. 504.

62 › Tite-Live met l'accent sur le Tibre dans les passages où il raconte l'abandon de Romulus et Remus (*Histoire romaine*, I, 4, 1-9) et celui d'Hercule et Geryon (I, 7, 4-7). L'histoire de la jeune Tarpeia représentée dans la vue du Capitole est aussi tirée de l'histoire de Rome de Tite-Live (I, 11, 5-7).

63 › Les vues sont publiées dans M. Fagiolo, Vignola. *L'architettura dei principi*, Rome, 2007.

64 › Suétone, *Vie des douze Césars. Auguste*, XXX, 1 ; Platner, Ashby, *op. cit.*, note 52, p. 562. Sur les tombes le long des routes romaines, voir M. T. Boatwright, *Hadrian and the city of Rome*, Princeton, 1987, p. 161-164.

65 › Voir G. B. Piranesi, *Il Campo Marzio dell'antica Roma*, F. Borsi (éd.), Rome, 1972 (1762), tav. II ; Davis, *op. cit.*, note 56, p. 141, n. 39. Voir aussi F. Eschinardi, *Descrizione di Roma e dell'agro romano: fatta già ad uso della carta topografica del Cingolani*, Rome, 1750, p. 193-195 : « Passato l'Arco Oscuro, si trova l'orto, e Giardini de' Medici, ora de i Marchesi Riccardi, dove tra le altre cose si vede un gran pilo, li di cui bassi rilievi esprimono varj lavori di far pane [...] Ivi non molto lontano si vede un gran Mausoleo appresso a una strada publica, secondo l'uso di fabbricarsi vicino alle pubbliche Strade [...] E questo bel Tempio [l'église de Sant'Andrea] fabbricato su le rovine d'antico Mausoleo. E un gran danno che questo Mausoleo e altri, che erano per questa via di quà, e di là siano stati rovinati, ed abbattuti, il che ci priva di vedere l'antica magnificenza ».

66 › Sur Sant'Andrea sur la via Flaminia, voir R. J. Tuttle et al. (dir.), *Jacopo Barozzi da Vignola*, Milan, 2002, p. 248-250 (notice de R. J. Tuttle). Sur son caractère *all'antica*, Nova, *op. cit.*, note 1, p. 172 et B. Adorni, « Vignola e l'antico », dans *Studi su Jacopo Barozzi da Vignola*, A. M. Affani, P. Portoghesi (dir.), Rome, 2011, p. 15-29. Au XVII^e siècle, l'église apparaît anachroniquement dans plusieurs figurations de la Rome antique, par exemple, dans un caprice architectural à l'antique de Jean Lemaire de 1629, figurant la Piazza del Popolo. Lemaire vivait alors via del Babuino en compagnie de Poussin et devait trouver dans la zone de la villa Giulia de nombreux motifs d'inspiration pour ses tableaux. Voir M. Fagiolo dell'Arco, *Jean Lemaire: pittore « antiquario »*, Rome, 1996, p. 153, cat. 1.

67 › Boissard, *op. cit.*, note 38, I, p. 101-102 : « Sunt et alia aedificia in collibus vicinis extructa ; ad deambulationes aestivas : quorum quod est celeberrimum in montis cacumine duos habet obeliscos erectos cum pyramide altissima : cui sphaericum horologium superimpositum est : In eo ventorum omnium signa summo notata artificio designantur, et discrimina singulorum cognoscuntur [...] » (La traduction française est de Bertrand Schefer, que je remercie). Sur Boissard à Rome, voir B. Poule, « Rome vue par l'humaniste Jean-Jacques Boissard », dans P. Fleury, O. Desbordes (dir.), *Roma illustrata*, actes coll. (Caen, 2005), Caen, 2008, p. 365-376 ; J.-C. Margolin, « Promenades archéologiques au XVI^e siècle : la Rome de Germain Audebert et celle de Jean-Jacques Boissard », dans R. Chevallier (dir.), *Présence de l'architecture et de l'urbanisme romains (Hommages à P. Dufournet)*, actes coll. (Paris, Académie d'architecture, 1981), Paris, 1983, p. 195-229. Les informations fournies par Boissard ne sont pas toujours correctes. Par exemple, la double statue d'Hérodote et de Thucydide qu'il dit avoir vue dans le jardin de Jules III se trouvait en fait dans la collection Cesi. Voir R. Lanciani, *Storia degli scavi di Roma e notizie intorno le collezioni romane di antichità. Vol. III (1550-1565)*, C. Buzzetti (éd.), Rome, 1990, p. 34, 200. Cependant, plusieurs statues qu'il décrit comme les Termes de Tivoli ou la statue de la déesse Nature sont bien documentées. Voir Florence, Archivio Storico, Guardaroba Mediceo 790, fol. 1 et suiv. ; C. C. Gasparri, « La collection d'antiques du cardinal Ferdinand » , dans *La Villa Médicis. Vol. II. Études*, A. Chastel, P. Morel (dir.), Rome, 1991, p. 443-485, p. 450. Puisqu'aucune pyramide de ce type n'est décrite dans d'autres sources contemporaines, il semble raisonnable de conclure que Boissard l'a bien vue.

68 › Florence, Archivio di Stato di Firenze, Miscellanea Medicea, 315, inserto 5. Voir Falk, *op. cit.*, note 5, fig. 7, p. 113, 116 ; ainsi que la restitution de Bafle, *op. cit.*, note 34, de S. Cocchia, A. Palminteri, L. Petroni, « Villa

Giulia: un caso esemplare della cultura e della prassi costruttiva nella metà del Cinquecento », *Bollettino d'arte*, 42, 1987, p. 47-90 (reproduit ici fig. 5) et de C. L. Frommel, « Villa Giulia a Roma », dans Tuttle, *op. cit.*, note 66, p. 163-166, p. 164.

69 > Sur la vue de Falda, voir *Rome éternelle. Dessins et gravures panoramiques du xv^e au xix^e siècle*, cat. expo. (Charleroi, Palais des Beaux-Arts, 2003), M. G. Sassoli (dir.), Rome / Gand, 2003, cat. 20 (notice de L. Laureati). Il existe une gravure du xviii^e siècle par G. B. Brustoloni qui s'en inspire directement (*ibid.*, fig. 24, p. 29). On peut consulter le panorama de Giuseppe Vasi de 1765 sur le catalogue des plans historiques de Rome de la Bibliotheca Hertziana (<http://fndb.biblhertz.it/cipro/CIPROinfofra.htm>). Sur le plan de la vigna de Letarouilly, voir Tuttle, *op. cit.*, note 66, p. 195, cat. 77a-c (notice de R. J. Tuttle).

70 > Catasto Gregoriano, mappale 153. Voir E. Marconcini, « Villa Balestra », dans A. Campitelli (dir.), *Verdi delizie. Le ville, i giardini, i parchi storici del Comune di Roma*, Rome, 2005, p. 125-127, p. 126.

71 > Rome, Archivio Centrale dello Stato, AA.BB.AA. 1940-1945 / Div. II, B. 62 (*ibid.*, p. 127).

72 > « La veduta di questo monticello è tanto bella, quanto si possi desiderare ; per che vede tutta Roma, il Tevere e la bella strada Flaminia, con tutti i Sette Colli, e il Vaticano con la grande fabbrica di S. Pietro, e'l Palazzo del papa ; et è scoperto alle quattro regioni, e più a quella di levante » : Ammannati, *op. cit.*, note 19, p. 173 (C'est moi qui souligne). L'éloge de la vue sur Rome par Ammannati est loin d'être anodin car il s'inspire très fortement d'une épigramme célèbre de Martial (*Épigrammes*, IV, 64, 11-24) décrivant la vue sur la Rome antique depuis la villa de Julius Martialis située sur le Janicule : « hinc septem dominos videre montis / et totam licet aestimare Romam, / [...] / illinc Flaminiae Salariaeque / gestator patet essedo tacente, / ne blando rota sit molesta sommo, / quem nec rumpere nauticum celeuma / nec clamor valet helciariorum, / cum sit tam prope Mulvius sacrumque / lapsae per Tiberim volent carinae ». Comme celle d'Ammannati, la description de Martial est probablement une « vue » en partie idéalisée de Rome, contenant ses *topoi* les plus facilement identifiables, plutôt que la description d'une vue véritable. En outre, Ammannati établissait ainsi un parallèle subtil entre la villa de Julius Martialis et celle du nouveau Jules. Voir M. Kajava, « Villa Lante al Gianicolo e la villa di Giulio Marziale », dans T. Carunchio, S. Örmä (éd.), *Villa Lante al Gianicolo: storia della fabbrica e cronaca degli abitanti*, Rome, 2005, p. 11-18, p. 11-15.

73 > Sur la tour de Mécène et sa restitution à la Renaissance, voir M. Brock, « La villa romana del Cinquecento in quanto recupero della topografia antica », dans M. Fagiolo (dir.), *Roma e l'antico nell'arte e nella cultura del Cinquecento*, Rome, 1985, p. 339-355. Comparer avec la restitution d'Étienne Dupérac dans son plan de Rome de 1574 (Frutaz, *op. cit.*, note 13, tav. 39, pl. XXII, 2) et celle de Lauro, *op. cit.*, note 16, pl. 104 (« TVRRIS DOMVS ET HORTI MAECENATIS ») : « Au Mont Esquilin entre le mont & les murailles de la ville, estoit la maison ou la Tour de Mecenas, qui estoit d'un telle hauteur que dicelle on pouvoit facilement descouvrir toute la ville de Rome, on dit d'icelle Neron regardoit l'embrasement qui par son commendement avoit esté mis à Rome : Ceste Tour estoit faite avec vne admirable structure, divisée en quatre ordres de maison vn sur l'autre, & séparez, avec de très grandes allées, & pour menoires, le sommet de la quelle estoit en forme d'aphiteatre : Au bas dicelle estoient de très beaux jardins, arroses de claires fontaines, embellis de quantité d'arbres, & autres choses délicieuses. Ce Mecenas estoit Chevalier Romain issu de la Race des Roys de Toscane ce que demonstre Horace en sa première Ode Mecenas atavis edite Regibus. Lequel encore qu'il fut tres noble, & tres riche il se contenta de l'ordre de Chevalier pour pouvoir plus facilement converser avec les hommes de lettres, ne voulant aspirer à grands honneurs, & dignitez, ce qu'il eust peu facilement faire pour estre intime amy de l'Empereur Auguste ».

74 > La présence de pyramides possédant une connotation funéraire dans des jardins est très courante. Voir sur ce sujet A. Dorgerloh, M. Niedermeier, « Pyramiden im frühen Landschaftsgarten », *Pegasus. Berliner Beiträge zum Nachleben der Antike*, 7, 2005, p. 133-161.

75 > Pour des restitutions d'anciens *ustrina* à la Renaissance, voir L. Gregorio, *De Sepulchris vario sepeliendi ritu libellus*, Bâle, 1539 ; T. Porcacchi, *Funerali antichi di diversi popoli et nationi: forma, ordine, et pompa di sepulture, di essequie, di consecrationi et d'altro*, Venise, 1574, avec des gravures de Girolamo Porro ; Lauro, *op. cit.*, note 73, pl. 107 (« CONSECRACTIO SIVE INDIGETATIO IMPERATOR POST OBITVM »). Sur ce sujet, voir en outre M. Fagiolo, « Il trionfo sulla morte. I catafalchi dei papi e dei sovrani », dans M. Fagiolo (dir.), *La Festa a Roma dal Rinascimento al 1870*, cat. expo. (Rome, Palazzo Venezia, 1997), 2 vol., Turin, 1997, II, p. 26-38 ; M. M. Fontaine, « Antiquaires et rites funéraires », dans J. Balsamo (dir.), *Les Funérailles à la Renaissance*, actes coll. (Bar-le-Duc, 1999), Paris, 2002 (*Travaux d'Humanisme et de Renaissance*, 356), p. 329-355 et M. Schraven, *Festive Funerals: Funeral « apparati » in Early Modern Italy, Particularly in Rome*, Groningue, 2006, p. 71. Plusieurs motifs des décors du palais del Monte dérivent de sources numismatiques. Voir Nova, *op. cit.*, note 1, fig. 110, 111.

76 > On pourrait objecter à cela que les restitutions du mausolée d'Auguste montrent une pyramide circulaire et non pas carrée. Pourtant, tous les anciens *ustrina* sont restitués comme des pyramides carrées dans les gravures du xvi^e siècle, comme celle contenue dans les *Hieroglyphica* de Pietro Valeriano ou la gravure de Girolamo Porro dans les *Funerali antichi* de Tommaso Porcacchi. Le mausolée d'Auguste fut restitué comme une

pyramide ronde et non pas carrée pour la simple raison qu'à la Renaissance l'énorme base circulaire du monument était toujours visible au cœur du champ de Mars. Sur l'histoire du mausolée d'Auguste à la Renaissance, voir Riccomini, *op. cit.*, note 54, p. 30-69. Voir les plans de la Rome antique avec le mausolée d'Auguste restitué dans Frutaz, *op. cit.*, note 13, II, pl. XVI, tav. 25 ; pl. XVII, 4, tav. 30 ; pl. XXII, 6, tav. 43. Sur les restitutions de Pirro Ligorio, voir Platner, Ashby, *op. cit.*, note 53, p. 332-335 et C. D'Onofrio, *Gli obelischi di Roma: storia e urbanistica di una città dall'età antica al xx secolo*, Rome, 1992 (1965), fig. 41, p. 91 ; fig. 43, p. 92. Une des premières et des plus célèbres restitutions du monument se trouve dans la fresque de Jules Romain représentant la *Vision de Constantin* dans la salle homonyme au Vatican.

77 > Suétone, *Vie des douze Césars. Auguste*, C, 4. Sur le thème de l'apothéose dans la Rome antique, voir P. J. E. Davies, *Death and the Emperor: Roman imperial funerary monuments from Augustus to Marcus Aurelius*, Cambridge, 2000.

78 > A. Frazer, « A Numismatic Source for Michelangelo's First Design for the Tomb of Julius II », *The Art Bulletin*, 57, 1975, p. 53-57 ; Fagiolo, *op. cit.*, note 75 et Schraven, *op. cit.*, note 75.

79 > Paris, musée du Louvre, département des Arts graphiques, Inv. n° 5845, d'après E. Fadda, « Geroglifico o emblema ? Un affresco perduto di Nicolò a Bologna », dans S. Beguin, F. Piccinini (dir.), *Nicolò dell'Abate: storie dipinte nella pittura del Cinquecento tra Modena e Fontainebleau*, cat. expo. (Modène, Foro Boario, 2005), Cinisello Balsamo (Milan), 2005, p. 116-123. S. Beguin, « A Lost Fresco of Niccolò dell'Abbate at Bologna in Honour of Julius III », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XVIII, 1955, p. 114-122 ; *Id.*, « A Further Note on Niccolò dell'Abbate's "Geroglifico" at Bologna in Honour of Julius III », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XIX, 1956, p. 302-303.

80 > « un misterioso emblema per il pontificato di Papa Giulio de' Monti, fattavi dipingere dall'eccellentis. Aloro umanista, [...] e si crede che tale emblema sia figura della natività del suddetto Sommo pontefice per la quale l'Autore abbia voluto mostrare, mediante alcune virtù, che vi sono dipinte, che il suddetto pontefice arrivasse all'altezza di quel grado » (un emblème mystérieux pour le pontificat du pape Jules del Monte, que fit peindre l'excellent humaniste Aloro, [...] et l'on pense que cet emblème est une figure de l'horoscope de naissance dudit Grand pontife, par laquelle l'auteur aurait voulu démontrer, au moyen de certaines vertus qui y sont peintes, [comment] le dit pape s'est élevé jusqu'à ce rang), P. Alidosi, *Istruzione delle cose notabili della città di Bologna & altre particolari*, Bologne, 1621, p. 93. Fadda, *op. cit.*, note 79, p. 118.

81 > L'horoscope du pape se trouve dans L. Gaurico, *Tractatus astrologicus*, Venise, 1552, p. 22.

82 > Sur la signification donnée au signe du Capricorne et son usage dans l'Antiquité à l'époque d'Auguste et à la Renaissance, voir W. Deonna, « The Crab and the Butterfly: a Study in Animal Symbolism », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XVII, 1/2, 1954, p. 47-86, p. 64-66 ; T. Barton, « Augustus and Capricorn: Astrological Polyvalency and Imperial Rhetoric », *Journal of Roman Studies*, 85, 1995, p. 33-51 ; J. Cox-Rearick, *Dynasty and Destiny in Medici Art. Pontormo, Leo X, and the two Cosimos*, Princeton, 1984, p. 213-214.

83 > Sur le décor de la salle des Audiences et sa signification, voir *ibid.*, p. 272-273, et ici-même, la contribution de Philippe Morel.

84 > Sur « Dux virtus fortuna comes » et le « cheval de la Fortune », voir Béguin, *op. cit.*, note 79, p. 117, 120 et R. Wittkower, « Chance, Time and Virtue », *Journal of the Warburg Institute*, I, 4, avril 1938, p. 313-321, p. 317. L'*impresa* du pape, « La Prudence soumettant la Fortune », est omniprésente dans les décors de la villa : on la trouve au centre du plafond de la salle à manger, dans un des bas-reliefs extérieurs à l'entrée de la loggia du nymphée et dans la stanza della Musica. Dans la fresque de Niccolò, on trouvait une seconde inscription, placée sous l'autel, « Innocens manibus et mundo corde », citation du Psaume 23.

85 > Voir C. Cieri Via, *Le favole antiche. Produzione e committenza a Roma nel Cinquecento*, Rome, 1996, p. 50-54. Notons cependant que la date de naissance du pape varie beaucoup d'une source à une autre. La date de naissance officielle de Jules III est le 10 septembre 1487 (et non pas le 19) et l'horoscope de Gaurico ainsi que d'autres sources indiquent au contraire le 15 octobre 1488. La croyance du pape en l'astrologie est cependant parfaitement attestée. Voir, par exemple, H. Jedin, *Geschichte des Konzils von Trient*, Fribourg, 1949-1975, III, p. 180 : « La semaine prochaine trois ans se seront écoulés depuis que nous avons quitté Rome, et il n'y a pas d'espoir que nous y retournions et mettions une fin à ce tourment de l'esprit. Je viens d'avoir soixante ans en octobre, et je souffre de goutte dans les mains et les pieds. Les astrologues à Bologne disent qu'un prélat éminent mourra bientôt. Santa Croce est hors de danger, Monroe mange une seule fois par jour... Il semble que cela sera moi » (ma traduction).

86 > Voir par exemple A. Ricciardi, *Commentaria simbolica*, Venise, 1591, I, p. 76 : « Ara cum igne accenso, vel potius altare cum igno accenso sign. Consecrationem ». Selon Manilius, la constellation de l'Autel était le présage d'une charge religieuse importante. Voir Béguin, *op. cit.*, note 79, p. 119. Alternativement aux *pyrae*

mentionnées plus haut (fig. 12), c'est ce type d'autels qui apparaît sur les innombrables monnaies antiques liées à la cérémonie de la *consecratio*.

87 > En 42 av. J.-C., durant le second triumvirat, Jules César fut déifié et reçut le titre de *Divus Iulius*. Après son assassinat, on lui bâtit un *ustrinum* dans le champ de Mars, près de la tombe de Julia (Suétone, *Vie des douze Césars. Auguste*, LXXXIV-LXXXVIII). L'expression *Divus Iulius* fut utilisée plusieurs fois pour désigner Jules III. Voir *Divo Iulio III Pontif. Max.* (Vatican, Biblioteca Apostolica Vaticana, Cod. 1351), cité dans Von Pastor, *op. cit.*, note 4, VI, p. 228, le long poème de G. Barbeta, *Liber Primus super Fastis Divo Iulio III Pont. Max.º dedicatus* (British Museum, Ms. Additional Arms, 17, 515), cité dans Nova, *op. cit.*, note 1, p. 47, n. 42 ou une médaille intitulée au recto « DIVUS. JVLIVS. III. REIPUBLICÆ. REX. AC. PATER » (Le divin Jules III, roi et père de la république chrétienne), avec au verso « IMMANE PONDVS. VIRES. INFRACTÆ » (Le poids énorme du monde ne l'écrase pas). On y voit Atlas soutenant le globe, sur lequel est tracé le zodiaque (*Dictionnaire de numismatique et de sigillographie religieuse*, J.-P. Migne [éd.], Paris, 1852, coll. 840, n. 13).

88 > Suétone, *Vie des douze Césars. Auguste*, XCIV, 12 ; Deonna, *op. cit.*, note 82, p. 65 (avec une bibliographie sur les déifications de César et d'Auguste et l'importance de l'astrologie dans la Rome antique). Pour P. Rehak, *Imperium and cosmos: Augustus and the northern Campus Martius*, J. G. Younger (éd.), Madison, 2006, p. 61, « The Mausoleum of Augustus [...] is not simply a tomb but rather an architectural metaphor for deification ».

89 > Voir par exemple l'arbre généalogique dans Lauro, *op. cit.*, note 16, pl. 6 (« GENEALOGIA DVPLEX GRAECA ET LATINA FVNDATORV VRBIS ET PRIMA VRBIS DESCRIPTIO »).

90 > Sur l'âge d'or durant le règne de Jules III, voir *Divo Iulio III Pontif. Max.* (Vatican, Biblioteca Apostolica Vaticana, Cod. 1351), cité dans Von Pastor, *op. cit.*, note 4, VI, p. 228. Pour les festivités en l'honneur de l'élection de Jules III à Bologne en 1550, un « mont » artificiel avait été construit sur lequel on pouvait lire l'inscription suivante : « Aurea pax toto surget sub montibus orbe ». Voir *Le triomphali Feste...*, *op. cit.*, note 44, s. p. L'adjectif *aureo* revient de manière presque systématique dans le poème cité *supra* note 47 (*De vita Sanctiss. ac Beatiss. Iulii III Pont. Max.* : Vatican, Biblioteca Apostolica Vaticana, Cod. Ott. Lat. 865, f° 13r°.) Voir Aurigemma, *op. cit.*, note 47, p. 55-56. Il constitue sans doute une référence supplémentaire à l'âge d'or sous le règne d'Auguste (*aureum saeculum*).

91 > Coffin, *op. cit.*, note 6, p. 82.

92 > Pline l'Ancien, *Histoire naturelle*, XXXI, 25 : « Idem [Marcus Agrippa] et Virginem adduxit ab octavi lapidis diverticulo duo milia passuum Praestina via. iuxta est Herculeus rivus, quem refugiens Virginis nomen obtinuit ». Sur ce bas-relief, voir Nova, *op. cit.*, note 1, p. 103 et Davis, *op. cit.*, note 55. La légende d'Hercule et de Déjanire est dans Ovide, *Métamorphoses*, IX, 101-133.

93 > Ammannati, *op. cit.*, note 19, p. 172. La statue d'un cygne est présentement visible au centre de la fontaine inférieure du nymphée, entre les caryatides, et pourrait avoir fait partie du groupe situé à l'origine dans la grande cour que décrit Ammannati.

94 > Voir A. Nova, *Il libro del vento. Rappresentare l'invisibile*, Gênes-Milan, 2007, p. 32-34.

95 > Boissard, *op. cit.*, note 38, p. 101.

96 > Pour de nombreux exemples de cadrans solaires polyédriques ainsi qu'une bibliographie approfondie, on peut désormais consulter le site internet *Epaçt*, catalogue électronique d'instruments scientifiques du Moyen Âge et de la Renaissance regroupant les collections du Museum of the History of Science d'Oxford, du Museo Galileo-Istituto e Museo di Storia della Scienza de Florence, du British Museum de Londres, et du Museum Boerhaave de Leyde : <http://www.mhs.ox.ac.uk/epact/introduction.php> (recherche « Polyhedral Dial »). Le traité de J. Bullant, *Recueil d'horlogiographie...*, Paris, Vincent Sertenas, 1561, dont on verra le chapitre XX, p. 88-89 (« Comment l'on peut descrire plusieurs horloges en une tronsse de boys, pierre, ou autre chose semblable »), est également consultable en ligne (http://architecture.cesr.univ-tours.fr/Traite/Notice/ENSBA_LES0130.a5p?param=).

97 > G. Trotta, *L'antico Porto Pisano e la torre del Marzocco a Livorno*, Livourne, 2005.

98 > Vitruve, *De l'architecture*, I, 6, 4 : « Nonnullis placuit esse ventos quatuor : ab oriente aequinoctialis solanum, a meridie austrum, ab occidente aequinoctialis favonium, a septentrionali septentrionem. Sed qui diligentius perquisiverunt, tradiderunt eos esse octo, maxime quidem Andronicus Cyrrhestes, qui etiam exemplum collocavit Athenis turrim marmoream octagonon, et in singulis lateribus octagoni singulorum ventorum imagines exsculptas contra suos quosque flatus designavit, supraque eam turrim metam marmoream perfecit, et insuper Tritonem aereum collocavit, dextra manu virgam porrigentem, et ita est machinatus, uti vento circumageretur, et semper contra flatum consisteret, supraque imaginem flantis venti indicem virgam teneret », P. Fleury (trad. fr.), Paris, 1990, p. 33-34. Varron, *Économie rurale*, III, 5, 17, parle aussi de la tour des Vents à Athènes comme d'un *horologium*.

99 > Pline l'Ancien, *Histoire naturelle*, XXXVI, 70-73. Sur l'*horologium*, voir E. Buchner, « Horologium Augusti », dans Steinby, *op. cit.*, note 57, III, p. 35-37 et Rehak, *op. cit.*, note 88, p. 62-95.

100 > Voir D'Onofrio, *op. cit.*, note 76, p. 385, n. 12-13.

101 > *Ibid.*, p. 388 ; Platner, Ashby, *op. cit.*, note 53, p. 366-367.

102 > On notera que la loggia du casino del Graziano, aujourd'hui située dans le parc de la villa Borghèse et qui fit peut-être partie du domaine papal au XVI^e siècle, est désignée dans les documents comme une « loggia dei Venti ». Elle était également surmontée par une sphère avec les symboles des vents. Voir Campitelli, *op. cit.*, note 5, p. 224. Sur les nombreuses horloges qui ornaient les monuments romains à la Renaissance, voir E. Amadei, « Orologi romani », *Capitolium*, XXXIX, 2, 1964, p. 60-67.

103 > F. Colonna, *Hypnerotomachie, ou Discours du songe de Poliphile...*, J. Martin (trad. fr.), Paris, Jacques Kerver, 1546, p. 6-7 (exemplaire conservé à Paris, Bibliothèque de l'École nationale supérieure des Beaux-Arts, LES 1360 ; édition en ligne : <http://architectura.cesr.univ-tours.fr/Traite/Images/LES1360Index.asp>).

104 > Voir Beguin, *op. cit.*, note 79 ; Fadda, *op. cit.*, note 79.

105 > « Sur la pointe était faite une nymphe de cuivre doré, plantée sur un vase tournoyant en forme de pivot [...]. Son vêtement volait à l'entour d'elle, comme étant enlevé du vent, si bien que l'on voyait partie de sa cuisse découverte : et avait deux ailes étendues et ouvertes, ainsi que si elle eût été prête à voler, devers lesquelles son regard était tourné. Les cheveux lui voletaient par-dessus le front en grande abondance, mais elle avait le derrière de la tête chauve et sans poil. En sa main droite, à l'objet de son regard, elle tenait une corne d'abondance pleine de tous biens, tournée devers la terre. L'autre main reposait sur sa poitrine qui était nue. Cette statue était facilement tournée par tous les vents, avec tel bruit, pour le frayer de la base qui était d'airain, et creuse, qu'onques tel ne fut ouï ». Voir Colonna, *op. cit.*, note 103, p. 6. Sur l'allégorie de la Fortune, voir, ici même, la contribution de Philippe Morel et le riche ouvrage de F. Buttay-Jutier, *Fortuna. Usages politiques d'une allégorie morale à la Renaissance*, Paris, 2008, p. 126-127 et p. 44 pour l'*impresa* de Jules III. Sur l'*impresa* du pape, voir également Nova, *op. cit.*, note 34, p. 37-38. Sur le temple de la Fortune à Palestrina comme source pour l'architecture de la villa Giulia, voir Satkowski, *op. cit.*, note 11, p. 17 et J. M. Mertz, *Das Heiligtum der Fortuna in Palestrina und die Architektur der Neuzeit*, Munich, 2001 (*Römischen Forschungen der Bibliotheca Hertziana*, 29), p. 83, 93-94. Sur Giovan Maria del Monte et Palestrina, voir Von Pastor, *op. cit.*, note 4, VI, p. 232-233 ; Burkle-Young, Doerrer, *op. cit.*, note 4, p. 137-39.

106 > Voir D. A. Arya, *The Goddess Fortuna in Imperial Rome: Cult, Art, Text*, Ph. D. Diss., The University of Texas at Austin, 2002, p. 202-209, 350-357. Sur les notions d'hérédité et d'élection liées à la Fortune, voir Buttay-Jutier, *op. cit.*, note 105, p. 47-48, p. 168 sq.

107 > Sur Palestrina et Jules César, voir M. Calvesi, *Il sogno di Polifilo Preneestino*, Rome, 1980, p. 39. Sur le retable de la chapelle del Monte par Vasari, voir Satkowski, *op. cit.*, note 11, p. 17.

108 > Sur le *monte* de la villa Médicis, voir S. B. Butters, « Ferdinand et le jardin du Pincio », dans *La Villa Médicis...*, *op. cit.*, note 67, p. 350-410, p. 381.

109 > Sur le plan de Rome de Mario Cartaro (1576), l'édifice est associé avec un temple de la Fortune (*T. Fortunae*). Voir Frutaz, *op. cit.*, note 13, vol. II, pl. CXXVI, tav. 239.

110 > Selon Suzanne Butters, l'obélisque fut « acquis peu avant le 23 juillet 1574, et probablement érigé vers la fin de l'année 1583 sous la direction technique de Camillo Agrippa ou de Francesco Traballes ». Sur l'autre axe des jardins, la statue de la déesse Rome et la *Navicella* sur le balcon central fonctionnaient comme des *topoi* de l'ancienne *Urbs*. Voir Butters, *op. cit.*, note 108, p. 374-376.

111 > Selon Philippe Morel, « l'obélisque était axialement associé à “due montoni di marmo” apparaissant sur une gravure de 1589 par Van Aelst, béliers qui répondent aux “due leone di marmo maggiore del naturale con una palla” de la loggia. Béliers et lions ainsi mis à distance et virtuellement reliés par une symétrie que détermine l'axe (solaire) de l'obélisque, représentent très probablement les signes zodiacaux (solaires) de François I^{er} et de Ferdinand », P. Morel, *La Villa Médicis. Vol. III. Le Parnasse astrologique : les décors peints pour le cardinal Ferdinand de Médicis*, A. Chastel, P. Morel (dir.), Rome, 1991, p. 186.

112 > Butters, *op. cit.*, note 108, p. 385. Sur les rapports entre Côme I^{er} et Auguste, voir Cox-Rearick, *op. cit.*, note 82, p. 278-283.

113 > « Virginiam aquam duxit tantum Ma(vo)rtis in agrum / Agrippa et opus dicitur egregium. / At collis in Pincii verticem Camillus Agrippa / Extulit, ingenium cernitur eximium ». Voir Coffin, *op. cit.*, note 6, p. 52 et Butters, *op. cit.*, note 108, p. 380.

114 > Sur les références du Monte de la Villa Médicis au passé étrusque, voir H. Brunon, « Le paradigme labyrinthique dans l'histoire des jardins : exemples italiens aux xv^e et xvi^e siècle, ou du "cosmogramme" au "mésocosme" », dans *Le jardin comme labyrinthe du monde : métamorphoses d'un imaginaire de la Renaissance à nos jours*, H. Brunon (dir.), Paris, 2008, p. 69-131, p. 116-119.

115 > À la mort de Jules III en 1555, les propriétés des del Monte, acquises avec l'argent des caisses pontificales, furent confisquées par Paul IV. En 1561, sous le pontificat de Pie IV et grâce à l'intervention du duc Côme de Médicis, un accord fut conclu entre les del Monte et la chambre apostolique. Le palais Firenze et la vigna Poggio furent offerts en signe de gratitude au pape qui, à son tour, en fit don au duc de Toscane. Voir *Oltre Raffaello...*, *op. cit.*, note 1, p. 213-217. Selon Ferdinand Boyer, le cardinal Ferdinand utilisa la vigna à partir de 1565 (F. Boyer, « Les Antiques de Ferdinand de Médicis du xvi^e au xviii^e siècle », *Comptes rendus de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, LXXIII, 1929, 1, p. 55-63, p. 57-58). En 1572, Ferdinand loua également à Marcantonio Colonna, pour cinq ans, une vigne adjacente à celle de Poggio (F. Boyer, « Les Antiques de Ferdinand de Médicis », *La Revue de l'Art ancien et moderne*, LV, janvier-mai 1929, p. 201 sq., p. 204). Sur le cardinal Ferdinand de Médicis et la vigna Poggio, voir aussi S. B. Butters, « Ammannati et la Villa Médicis », dans *La Villa Médicis...*, *op. cit.*, note 67, p. 257-316, p. 280-281, qui discute de l'influence des monuments de la vigna Poggio sur l'architecture de la villa Médicis. On trouvait aussi, tant à la villa Giulia qu'à la villa Médicis, l'Acqua Vergine que le cardinal Ricci di Montepulciano, grand ami de Jules III, premier propriétaire de la villa Médicis et protecteur de Ferdinand avait eu en charge de restaurer entre 1561 et 1570 (S. Deswartes-Rosa, « Le cardinal Giovanni Ricci di Montepulciano », dans *La Villa Médicis...*, *op. cit.*, note 67, p. 111-169, p. 145-146). De nombreuses statues qui ornaient les jardins de la villa Giulia, en particulier la fameuse collection d'Hermès provenant de la villa d'Hadrien à Tivoli, décrite par Boissard, furent transférées à la villa Médicis après la mort de Jules III (Gasparri, *op. cit.*, note 67, p. 450).

116 > Sur la représentation des lieux comme « aide-mémoires » et leur utilisation dans l'ancien *Ars memoriae*, voir R. Barthes, « L'Ancienne Rhétorique : Aide-mémoire », *Communications*, 16, 1970, p. 172-229 et F. A. Yates, *L'art de la mémoire*, D. Arasse (trad. fr.), Paris, 1975 (Londres, 1966) (Les sources principales sont Cicéron, *De l'orateur*, II, 86, 351-354 ; *La Rhétorique à Hérennius*, III, 16-24 ; Quintilien, *Institution oratoire*, XI, 2, 17-22).

117 > Spartien, *Vie d'Hadrien*, XXVI, 5.

118 > Suétone, *Vie des douze Césars. Néron*, XXXI, 1. Selon Xavier Lafon, les peintures de paysages avec des villas maritimes dans les villas des anciens romains reproduisaient sans doute les paysages artificiels recréés dans les parcs contemporains, comme ceux de la *Domus Aurea* de Néron ou des villas impériales de Subiaco ou de Baia. Voir X. Lafon, « À propos des villas maritimes : cadre réel et cadre rêvé d'après les représentations figurées », dans Siebert, *op. cit.*, note 24, p. 129-143, p. 138-143, fig. 13-14.

119 > Sénèque Le Père, *Controverses et suasoires*, II, 1, 13 (H. Bornecque [trad. fr.], Paris, 1992).

120 > Bafle, *op. cit.*, note 34, p. 25-26.

121 > Boissard donne un exemple intéressant de la manière dont les monuments et statues dans le parc de la villa Giulia pouvaient être interprétés de manière philosophique : « Ibidem sunt duae statuae precii maximi, una Termini, ali Suriae sive Naturae. [...] Suria vero (quo nomine Naturam vocaverunt Aegyptii) facie velo tecta est, multiplici mammarum numero, capite turrato, reliquo corpore in Termini formam desinente. In cuius circumferentia muscae, serpentes, quadrupedia, insecta, volatilia, et flores expressi sunt: ut hac forma, velatam seu tectam et incognitam vim Naturae ostenderet hominibus, nisi quatenus per creaturas quas producit, cognosci potest. Ideo sustentatur basi quadrata, et per gradus distincta: quo denotarunt antiqui, nos ad Naturae cognitionem paulatim, et per gradus successive pervenire » (Au même endroit se dressent deux statues d'un très grand prix, l'une du dieu Terminus, l'autre de Suria ou Natura. [...] Suria [c'est le nom que les Égyptiens ont donné à Natura] son visage a été recouvert d'un voile ; elle a de nombreux seins, une tête en forme de tour, et le reste de son corps se termine en terme. Tout autour des marches, des serpents, des quadrupèdes, des insectes, des volatiles et des fleurs ont été représentés. Cet ensemble révèle aux hommes la force cachée de la Nature et qui le resterait si on n'apprenait pas à la connaître à travers ses créatures. C'est pourquoi elle repose sur un socle en pierre où l'on a taillé des marches : les Anciens ont montré par là que nous ne pouvons parvenir à la connaissance de la nature que progressivement, et par degrés successifs) [ma traduction]. Voir Boissard, *op. cit.*, note 38, p. 101-102.

122 > Ammannati, *op. cit.*, note 19, p. 173 : « la somma cortesia e bontà dell'Ill.mo signor Baldovino fratello et erede [...] fa fare, e mostrare, da gli huomini, che per questo vi sono salariati, quanto di bello vi ho descritto ». Sur cet aspect de l'accès des jardins romains et de l'utilisation de guides pour instruire les visiteurs, voir W. Stenhouse, « Visitors, Display, and Reception in the Antiquity Collections of Late-Renaissance Rome », *Renaissance Quarterly*, 58, 2, 2005, p. 397-434, p. 409.

123 > « [...] si accosta più di ogni altra alla celebre Adriana Tiburtina imperocché siccome quella contava tra i suoi edifizii il Liceo, l'Accademia, il Pritaneo, il Canopo, il Pecile, Tempe, ed i luoghi della vita futura, contiene così questa un magnifico palazzo con altri minor grandezza, una fortezza, un ippodromo e diversi tempj all'uso degli antichi edificati » (elle [la villa Borghèse] se rapproche plus qu'aucune autre de la célèbre villa d'Hadrien à Tivoli parce que si cette dernière comptait parmi ses édifices le Lycée, l'Académie, le Prytanée, le Canope, le Pœcile, et Tempé, et les lieux de la vie future, elle comprend un palais magnifique et d'autres grandeurs plus modestes, une forteresse, un hippodrome et divers temples édifiés selon l'usage des Anciens), L. Canina, *Le nuove fabbriche della Villa Borghese: denominata Pinciana*, Rome, 1828, p. 6, cité dans Fagiolo, *op. cit.*, note 16, p. 282.

124 > Voir Fagiolo, *op. cit.*, note 16.

125 > Par exemple Suétone, *Vie des douze Césars. Auguste*, LXXXIII ; Dion Cassius, XLIV, 35 (pour César), LIV, 29, 4 (sur les jardins et les thermes d'Agrippa ouverts au public), Suétone, *Vie des douze Césars. Auguste*, C, 4 (sur les jardins autour de son mausolée). Voir aussi sur l'accès au champ de Mars, les remarques de Rehak, *op. cit.*, note 88, p. 8.

126 > Sur la *lex hortorum* et l'accès aux jardins romains à la Renaissance, voir Coffin, *op. cit.*, note 6, p. 244-257 (p. 246-247, 269 pour la villa Giulia).

127 > P. Nys, « Modelages », *Canadian aesthetics journal*, 6, 2001 (http://www.uqtr.quebec.ca/AE/Vol_6/Manon/nys.html).

128 > Pline l'Ancien, *Histoire naturelle*, XXXV, 116-17 ; Vitruve, *De l'architecture*, VII, 5, 2. Sur la conception romaine des lieux, voir E. W. Leach, *The Rhetoric of Space: literary and artistic representations of landscape in Republican and Augustan Rome*, Princeton, 1988, p. 73-143 ; A. Viscogliosi, « Topiaria: un'altra proposta di lettura nel mondo romano », dans M. Azzi Visentini (dir.), *Topiaria. Architetture e sculture vegetali nel giardino occidentale dall'antichità a oggi*, Trévise, 2004, p. 16-21. Voir aussi les observations sur la dérivation étymologique problématique du latin *topia* du grec *topos* dans P. Cottini, « Le origini. Rilettura delle fonti e ipotesi interpretative », dans *ibid.*, p. 1-15. Sur la question des anciens *topia* voir la contribution importante d'A. Rouveret, « 'Pictos ediscere mundos'. Perception et imaginaire du paysage dans la peinture hellénistique et romaine », *Ktéma. Civilisations de l'Orient, de la Grèce et de Rome antiques*, XXIX, 2004, p. 325-344.

129 > Sur le passage de Vitruve sur les *topia* antiques, voir P. Grimal, *Les jardins romains*, Paris, 1969, p. 92, n. 3. La traduction de Daniele Barbaro est « [...] nei luoghi da passeggiare [...] si diedero ad ornarli di varietà di giardini [*topia*] esprimendo le imagini di certe proprietà di paesi ». Vitruvio, *I dieci libri dell'architettura. Tradotti e commentati da Daniele Barbaro* (Venise, 1567), M. Tafuri (éd.), Milan, 1987, p. 319-320.

130 > Campitelli, *op. cit.*, note 7, p. 203.

131 > Tite-Live, *Histoire romaine*, I, 11, 5-7. L'épisode est souvent confondu par les historiens de l'art avec celui de la découverte de l'Acqua Vergine (ici fig. 8) qui figure aussi la rencontre d'une jeune femme avec des soldats.

132 > Sur l'influence du mode de narration topographique antique sur les *mappaemundi* médiévales, voir J. F. Moffitt, « The Palestrina Mosaic with a "Nile Scene": Philostratus and Ekphrasis; Ptolemy and Chorographia », *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, LX, 1997, p. 227-247, p. 236-240. Sur l'*antiquae Urbis Romae* de Fabio Calvo et ses sources antiques, voir P. J. Jacks, « The Simulacrum of Fabio Calvo: A view of Roman Architecture all'antica in 1527 », *The Art Bulletin*, LXXII, 1990, p. 453-481, p. 459-480.

133 > C. La Malfa, « Reassessing the Renaissance of the Palestrina Nile Mosaic », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, LXVI, 2003, p. 267-271.

134 > Sur les liens entre la mosaïque du Nil de Palestrina et la géographie antique, voir Moffitt, *op. cit.*, note 132 et Rouveret, *op. cit.*, note 128, p. 333-337.

135 > Sur les systèmes de mémoire dans les jardins de la Renaissance, voir E. Blair Macdougall, « Imitation and Invention: Language and Decoration in Roman Renaissance Gardens », dans Blair Macdougall, *op. cit.*, note 24, p. 113-126, p. 124-125 et surtout M. Fagiolo, « Il giardino come teatro del mondo e della memoria », dans *La città effimera e l'universo artificiale del giardino: la Firenze dei Medici e l'Italia del '500*, M. Fagiolo (dir.), Rome, 1980, p. 125-141. Voir aussi la discussion récente de Carlo Falciani sur les rapports entre *ars mnemonica* et peinture de paysage à la Renaissance : C. Falciani, « La Tempesta di Giorgione e un poemetto encomiastico dedicato ai Vendramin », *Studiolo*, 7, 2009, p. 101-123.

136 > Le cardinal Hippolyte d'Este, le commanditaire du jardin, reçut le titre de gouverneur de Tivoli de Jules III dont il avait soutenu l'élection lors du conclave de 1550. Voir D. R. Coffin, *The Villa d'Este at Tivoli*, Princeton, 1960, p. 3. Sur les rapports entre les décors peints et le jardin de la villa d'Este, voir D. Ribouillault, « Le Salone de la villa d'Este à Tivoli : un théâtre des jardins et du territoire », *Studiolo*, 3, 2005, p. 65-94. Pour les jardins anglais, voir D. Coffin, *The English Garden. Meditation and Memorial*, Princeton, 1994.

- 137 > Ammannati travailla à la villa de Castello peu de temps après avoir travaillé à la villa Giulia. Il est documenté à Castello vers 1559, lorsqu'il exécuta la fontaine d'Hercule, ainsi qu'aux jardins de Boboli à Florence, où il modifia également le plan original de Tribolo. Voir Lazzaro, *op. cit.*, note 24, p. 186. Sur le jardin de la villa de Castello et sa signification politique, voir C. Conforti, « Il giardino di Castello come immagine del territorio », dans M. Fagiolo, *op. cit.*, note 135, p. 152-161.
- 138 > Sur la *Rometta* et ses sources, voir M. L. Madonna, « La Rometta di Pirro Ligorio in Villa d'Este a Tivoli », dans M. Fagiolo, *Roma antica*, Lecce, 1991, appendice.
- 139 > P. Grassi, *De ingressu summi Pont. Leonis X. Florentiam descriptio Paridis de Grassis*, D. Moreni (éd.), Florence, 1793 (trad. fr. dans J. J. Gloton, « Les obélisques romains de la Renaissance au néo-classicisme », *Mélanges d'archéologie et d'histoire*, 73, 1, 1961, p. 437-469, p. 441-442). Sur l'entrée, voir J. Shearman, « The Florentine Entrata of Leo X, 1515 », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XXXVIII, 1975, p. 136-154.
- 140 > Voir R. Lightbown, « Nicolas Audebert and the Villa d'Este », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XXVII, 1964, p. 164-191, p. 175.
- 141 > D. Porro, « L'architettura e la città intorno al 1550 », dans Fagiolo, Madonna, *op. cit.*, note 48, p. 160-164, p. 164.
- 142 > « [...] di poter accomodare convenientemente da noi stessi, che haveremo da vivere se non da Principi almeno da Gentiluomini [...] », Vatican, Biblioteca Apostolica Vaticana, Barb. LVII, 8. « Istruzioni e lettere di Giulio 3 » c. 214 sq., publié dans Tesoroni, *op. cit.*, note 5, p. 80.
- 143 > Aurigemma, *op. cit.*, note 47, p. 42. Les liens entre statut aristocratique, propriétés foncières et jardins ont été bien étudiés pour la Rome du XVII^e siècle. Voir surtout M. Beneš, « Landowning and the Villa in the Social Geography of the Roman Territory: the Location and Landscapes of the Villa Pamphilj, 1645-70 », dans Von Hoffman, *op. cit.*, note 18, p. 187-209.
- 144 > L'acquisition de propriétés dans le champ de Mars constituait un excellent investissement financier, à cause de la complétion imminente de la via Trinitatis. Voir Nova, *op. cit.*, note 47, p. 54.
- 145 > Baldovino reçut de son frère de nombreuses charges et titres. Voir Tesoroni, *op. cit.*, note 5, p. 34-35.
- 146 > *Dizionario Biografico...*, *op. cit.*, note 4, *ad vocem*, p. 132. Sur le népotisme et les stratégies familiales au temps de Jules III, voir également A. Nova, « La statua di Giulio III a Perugia: stile, committenza e politica », dans C. Davis, B. Paolozzi Strozzi (éd.), *I grandi bronzi del Battistero: l'arte di Vincenzo Danti, discepolo di Michelangelo*, cat. expo. (Florence, Museo Nazionale del Bargello, 2008), Florence, 2008, p. 61-75, p. 64-65.
- 147 > « [...] l'unione stessa del tempo, e dell'occasione e de'mezzi, e d'altre favorevoli circostanze », *L'idea del Prelato. Trattato del Signor Baldovino di Monte Simoncelli. De' Signori di Viceno, gentil'uomo della Camera del Serenissimo Gran Duca di Toscana, nel quale sotto la persona del Cardinale Antonio Dionisio di Monte, ammaestrante Gio: Maria suo nipote; che fu poi Giulio Terzo; si ragiona de' modi, che teneri, o schifare si debbono da un Prelato nella Corte di Roma*, Florence, Zanobi Pignoni, 1616 (Vatican, Biblioteca Apostolica Vaticana, R.I. IV 1895 int. 5), p. 81. Voir P. Hurtubise, « Un Art de réussir à la cour de Rome : L'Idée del Prelato de Baldovino del Monte », *Renaissance and Reformation*, XXIII, 2, 1987, New Series vol. XI, p. 149-161 (rééd. dans *Id., Tous les chemins mènent à Rome : arts de vivre et de réussir à la cour pontificale au XVI^e siècle*, Ottawa, 2009, p. 109-128).
- 148 > « *Tibri pater tuque arne uno ut de fonte venitis, uno sic oritur gloria vestra loco* ». Voir Nova, *op. cit.*, note 47, p. 64-65 ; Von Pastor, *op. cit.*, note 4, VI, p. 34-36 ; H. Keutner, « Julius III. huldigt Michelangelo. Über zwei Bronzereliefs des Bartolomeo Ammannati », *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, XXXV, 2/3, 1991, p. 211-226.
- 149 > Cette iconographie apparaît pour la première fois dans les décorations éphémères du Campidoglio pour le couronnement du pape en 1550. Voir Nova, *op. cit.*, note 1, p. 25 ; Fadda, *op. cit.*, note 79, p. 117. Sur l'identification des statues du nymphée, voir Falk, *op. cit.*, note 5, p. 112.
- 150 > « [...] fece parecchi anni sono [...] nascer in questo Terreno romano un Monte, che a poco a poco è venuto crescendo, et è arrivato a tanta altezza che supera tutti gli altri sette de assai [...] ». Voir *supra*, note 9.
- 151 > M. Cavense, *Triumphus montium*, mai 1551, Rome, Biblioteca Angelica, Ms. 928, *Liber secundus*, f^o 21 ; cité dans Nova, *op. cit.*, note 1, p. 65. Sur Auguste et la colline du Janicule, voir par exemple Florus, *Építome ou Abrégé de l'Histoire romaine*, II, 34, 66. Au Moyen Âge, la colline du Janicule était appelée *Mons Aureus* à cause de la couleur dorée de son sol sablonneux. Voir B. Gamucci, *Libri Quattro dell'Antichità della Città di Roma*, Venise, 1565, p. 175 et L. Gigli, *Il complesso gianicolense di S. Pietro in Montorio*, Rome, 1987, p. 11. Au XVI^e siècle, l'orthographe variait entre *Monte Aurio*, *Monte Aureo*, et *Montorio*. Voir les plans de Frutaz, *op. cit.*, note 13, vol. II. Sur l'histoire mythique du Janicule et son importance pour les papes comme site présumé du martyr de saint Pierre, voir H. Lilius, *Villa Lante al Gianicolo: l'architettura e la decorazione pittorica*, Rome, 1981 ; L. Partridge,

The Renaissance in Rome, 1400-1600, Londres, 1996, p. 15, 46-49 ; M. Fagiolo, « Da villa Madama a villa Giulia e al Gianicolo: gli assi della memoria storica », dans R. Casseti, M. Fagiolo (dir.), *Roma: il verde e la città: giardini e spazi verdi nella costruzione della forma urbana*, Rome, 2002, p. 31-47. Sur la chapelle del Monte à San Pietro in Montorio, voir C. Davis, « Ammannati, Michelangelo and the Tomb of Francesco del Nero », *Burlington Magazine*, 118, 1976, p. 472-484, p. 476, p. 480-484 ; A. Nova, « The Chronology of the De Monte chapel in San Pietro in Montorio in Rome », *The Art Bulletin*, 66, 1984, p. 150-154 ; Satkowski, *op. cit.*, note 11, p. 15-18.

152 > Le concept du retour à l'âge d'or, l'*aetas aurea* instauré par les Médicis à Rome, et l'histoire du *Ianiculum* comme lieu-clef de l'Étrurie antique, allusion à la nouvelle alliance entre Rome et Florence obtenue par les papes médicéens sont articulés dans plusieurs décors de la Renaissance : celui du cortège triomphal célébrant le retour des Médicis à Florence en 1512, décrit par Vasari dans sa *Vie* de Pontormo et, à Rome, les fresques du Teatro del Campidoglio, construit à l'occasion de la remise de la citoyenneté romaine à Jules et Laurent de Médicis en 1513 ; enfin, le décor de la villa Lante sur le Janicule par Polidoro da Caravaggio (vers 1524-1525). Sur les décors de la villa Lante, voir Lilius, *op. cit.*, note 148, p. 251-263 et Coffin, *op. cit.*, note 14, p. 257-265. Sur les décorations du Teatro del Campidoglio, voir F. Cruciani, *Il Teatro del Campidoglio e le feste romane del 1513. Con la ricostruzione architettonica del teatro di Arnaldo Bruschi*, Milan, 1969.

153 > Sur les *monti* de Rome, voir Gnoli, *op. cit.*, note 53, p. 172, 173, 178 ; Butters, *op. cit.*, note 108, p. 377-386 ; Gamucci, *op. cit.*, note 151, p. 67-68.

154 > A. Palladio, *L'antichità di Roma di M. Andrea Palladio*, Venise, 1588, p. 109-110. Cité dans Butters, *op. cit.*, note 108, p. 383, n. 269.

155 > *Ibid.*, p. 383.