

Rome en ses jardins

Paysage et pouvoir au XVI^e siècle

l'art &
l'essai

Pour Anne

Rome en ses jardins

Paysage et pouvoir au XVI^e siècle

Denis Ribouillault

Couverture : Matthijs Bril et atelier, *Vue de Rome depuis le Janicule en direction du château Saint-Ange*, vers 1580-1583 (?), fresque. Rome, palais du Vatican, tour des Vents, salle des Vues topographiques.
© Cliché SCALA (Florence).
ISBN : 978-2-7355-0794-8
© CTHS - INHA, « L'Art et l'Essai » 12, 2013

cths

Institut
national
d'histoire
de l'art

INHA

Sommaire

AVANT-PROPOS	7
PRÉFACE.....	13
REMERCIEMENTS.....	17
INTRODUCTION.....	21
CHAPITRE I : Rome : miroir du passé.....	33
CHAPITRE II : Paysages du Latium antique.....	93
CHAPITRE III : Paysage sacré	133
CHAPITRE IV : L'inventaire du pouvoir.....	213
CHAPITRE V : Vers une archéologie du regard	257
CONCLUSION.....	317
ANNEXES	327
Bibliographie sélective.....	333
Index des noms de lieux et de personnes.....	353

Avant-propos

EN AVAL DU VILLAGE DE CAPAHUARI, aux confins de l'Équateur et du Pérou, 1977. Parti la veille, le petit groupe d'Indiens Achuar, accompagné d'un couple d'anthropologues, chemine laborieusement à travers la forêt marécageuse. « Au sortir du marigot, il nous fallut encore gravir un bourrelet escarpé dont nous suivîmes quelque temps la ligne de crête, avant de dévaler l'autre versant par une coulée glissante à flanc de falaise. Et soudain, ce fut l'illumination : par une trouée de lumière nous découvrîmes un paysage sans fin, horizontal et paisible. C'était la plaine du Pastaza, découpée par les entrelacs des bras morts et des chenaux en un chapelet d'îles basses que bordaient des plages de galets gris. » Le narrateur relate le choc ressenti : « Ébaudi par cette scène édenique qui contrastait tant avec la touffeur darwinienne du marais, je ne savais plus où porter mon regard, subitement débordé par un ciel immense que traversait une caravane de nuages pommelés. Le grondement lointain du fleuve ajoutait à l'ampleur du spectacle en agrandissant l'horizon de sa respiration puissante. » Pour mesurer cette irréfrénable émotion, « il faut comprendre que notre univers était confiné depuis des mois à des clairières implacablement closes par une végétation verticale, sans échappées ni lignes de fuite ». Ses compagnons s'arrêtent également : « Même les Indiens paraissaient heureux d'émerger de l'interminable tunnel verdâtre où nous progressions depuis deux jours : ils s'assirent quelque temps sur les galets pour contempler en silence la vision majestueuse du grand fleuve. Fixant d'un œil rêveur la mince ligne verte qui signalait la reprise de la forêt sur l'autre rive, Wajari prononça un laconique : " C'est beau ! " seul jugement esthétique que je l'aie entendu faire sur un paysage¹. »

En revenant récemment sur cet épisode, tel qu'il l'a raconté dans *Les Lances du crépuscule*, Philippe Descola, tout en souriant du romantisme littéraire de sa propre écriture, a tenu à nuancer la dernière assertion, estimant que l'expression employée, qui l'avait longtemps fasciné, devait

1. Philippe Descola, *Les Lances du crépuscule. Relations jivaros. Haute-Amazonie* (1993), Paris, 2006, p. 193-194. Les représentations et les pratiques paysagères de ce peuple sont analysées dans la thèse issue de ce travail de terrain : *Id.*, *La Nature domestique. Symbolisme et praxis dans l'écologie des Achuar* (1986), Paris, 2004.

plutôt signifier : « C'est bien » – c'est bien d'arriver à bon port et de faire une pause après une longue marche harassante –, sans présumer d'appréciation esthétique de la part de son ami Achuar, alors que sa propre réaction aurait été influencée par la reconnaissance d'un paysage fluviale connu et même rendu familier par des lithographies des bords du Pastaza illustrant les récits de voyage qu'il avait lus, par certaines toiles de la Hudson River School, en particulier les vues andines de Frederic Edwin Church, ou encore par les tableaux conservés au Louvre de Frans Post (v. 1612-1680), peintre néerlandais ayant accompagné une expédition au Brésil². Ainsi, reconnaître ou non un *paysage* dans cette soudaine échappée sur le fleuve aurait dépendu d'un « équipement mental et perceptif³ » dont lui-même disposait mais sans doute pas son compagnon, davantage sensible à l'état du fleuve, qui semblait annoncer une traversée facile, et au souvenir de rencontres sur ces berges avec d'autres Achuar, des animaux, des esprits. « On ne voit que ce l'on a appris à regarder⁴ », insiste l'anthropologue.

De ces rapports décisifs entre paysage « peint » et paysage « vu », et plus précisément de la manière dont le premier conditionne le second, il a été beaucoup question depuis le fameux article d'Ernst Gombrich sur « La théorie artistique de la Renaissance et l'essor du paysage » publié en 1953, qui suggérait – sans l'affirmer – « l'antériorité de la peinture de paysage sur le "sentiment" du paysage⁵ », puis la théorie de l'artialisée avancée par le philosophe Alain Roger et sa dialectique – plus embarrassante que féconde – du pays et du paysage⁶. Rapports que le livre de Denis Ribouillault aide à repenser à la lumière d'une histoire de l'art d'orientation anthropologique, dont la perspective, centrée sur la notion de pouvoir et sur les enjeux sociaux du territoire, bénéficie d'une minutieuse enquête de terrain dans la Rome du XVI^e siècle.

Si le paysage fait en effet l'objet, depuis une trentaine d'années, d'un nombre quasiment exponentiel de travaux dans la plupart des sciences humaines et sociales⁷, l'histoire de l'art, qui ne l'abordait

2. Philippe Descola y a fait allusion lors d'un entretien radiophonique avec Philippe Petit, intitulé « La nature et la culture » et diffusé dans l'émission « À voix nue » sur France Culture le 17 décembre 2008 ; il a surtout commenté cet épisode, sa narration et son interprétation en ouverture à la première leçon, prononcée le 29 février 2012, de son cours au Collège de France sur « Les formes du paysage ».

3. *Ibid.*

4. *Ibid.*

5. Ernst Gombrich, « La théorie artistique de la Renaissance et l'essor du paysage », dans *L'Écologie des images*, trad. A. Lévêque, Paris, 1983, p. 33.

6. Alain Roger, *Court traité du paysage*, Paris, 1997.

7. Se multiplient également les analyses de la polysémie de la notion et de l'éventail des méthodes et des questionnements auxquelles elle donne lieu ; voir notamment l'« Essai d'une cartographie des problématiques paysagères contemporaines » proposé par Jean-Marc Besse, *Le Goût du monde. Exercices de paysage*, Arles, 2009, p. 15-69.

traditionnellement qu'en tant que « genre pictural », a été amenée à profondément renouveler ses visées et ses outils méthodologiques sous l'impulsion d'autres disciplines, notamment la géographie, pour considérer beaucoup plus largement le paysage comme construction culturelle et sociale⁸. L'ouvrage présent tire parti de ces avancées venues essentiellement du monde anglo-saxon et de personnalités dont l'œuvre reste insuffisamment connue en France. Sans entrer dans les détails d'une configuration épistémologique bien entendu complexe, deux grands courants récents sont à souligner dans la mesure où ce livre se situe à leur intersection. L'un se propose d'élucider les *significations* du paysage : conçu comme « manière de voir », « modalité visuelle » (*way of seeing*) historiquement déterminée et hautement symbolique en ce qu'elle traduit les aspirations des groupes dominants, le paysage donne lieu chez Denis Cosgrove⁹ à une démarche herméneutique qui se réclame de l'iconologie héritée de Warburg et de Panofsky. L'autre insiste plutôt, avec W. J. T. Mitchell¹⁰, sur les *fonctions* du paysage, conçu cette fois comme processus dynamique par lequel se forment les identités sociales et subjectives, qu'il s'agirait non pas tant de lire et d'interpréter que de déjouer. Dans les deux cas, il y va d'une part irréductible à la seule sphère esthétique, qui tient à des stratégies d'instrumentalisation idéologique – François Walter l'a admirablement montré au sujet du rôle du paysage dans l'Europe des XIX^e et XX^e siècles comme « figure » de la nation¹¹ –, à des enjeux politiques et sociaux, bref à des rapports de force et donc, selon l'acception du terme développée par Foucault, à des formes de *pouvoir*.

Et c'est bien ce dont il est question dans les pages qui suivent, où se trouve mise au jour, en partant de l'analyse des décors topographiques, toute l'importance d'une idéologie du paysage comme « utopie négative » – suivant l'expression de Reinhardt Bentmann et Michel Müller à propos de la villa en Vénétie comme architecture de la domination¹² – qui exprime, tout en les dissimulant, les intérêts territoriaux d'une élite polymorphe pour laquelle l'investissement foncier était fondamental non seulement au plan économique mais aussi symbolique, sur une toile

8. On trouvera une discussion plus développée de l'état des recherches dans mon article « Paysage et histoire de l'art : un *geographic turn*? », *Revue de l'art*, n° 173/2011-3, p. 13-19.

9. Denis Cosgrove, *Social Formation and Symbolic Landscape* (1984), Madison, 1998 ; Denis Cosgrove, Stephen Daniels (dir.), *The Iconography of Landscape : Essays on the Symbolic Representation, Design and Use of Past Environments*, Cambridge, 1988.

10. W. J. T. Mitchell, « Imperial Landscape », dans W. J. T. Mitchell (dir.), *Landscape and Power*, Chicago, 1994, p. 5-34.

11. François Walter, *Les Figures paysagères de la nation. Territoire et paysage en Europe (xvi^e-xx^e siècle)*, Paris, 2004.

12. Reinhardt Bentmann et Michaël Müller, *La Villa, architecture de domination*, Bruxelles, 1975 (*Die Villa als Herrschaftsarchitektur: Versuch einer kunst- und sozialgeschichtlichen Analyse*, Frankfurt, 1970).

de fond permanente, l'affirmation progressive du pouvoir pontifical et l'émergence de l'aristocratie papale au détriment des vieilles familles baronniales et des anciennes institutions communales. Monarchie élective doublée d'une oligarchie en pleine mutation, la Rome de la Renaissance offre d'ailleurs, avec ces âpres luttes où de mêmes modèles, à commencer par l'*antiquitas* et la *romanitas* servent des ambitions antagonistes, un terrain idéal pour observer, avec Foucault, que le pouvoir n'est pas une dynamique centrifuge émanant d'une unique autorité, « n'est pas quelque chose qui s'acquiert, s'arrache ou se partage, quelque chose qu'on garde ou qu'on laisse échapper », mais bien que « le pouvoir s'exerce à partir de points innombrables, et dans le jeu de relations inégalitaires et mobiles¹³ ».

Et c'est encore à l'auteur de *L'Archéologie du savoir* qu'il faut se référer pour saisir toute la portée de cette « archéologie du regard » dont Denis Ribouillault dessine et met en œuvre le programme. Car celle-ci, essentiellement basée sur des peintures – et non de la peinture comme pratique en soi – dans lesquelles il s'agit finalement de discerner des formes de discours, entend bien restituer des schèmes visuels à partir de la « positivité » de ces « énoncés » que sont les dispositifs des décors topographiques dans les palais, les villas et leurs jardins. Or, se demander comment les Italiens de cette époque regardaient le paysage, c'est mieux cerner comment nous le regardons aujourd'hui, à l'heure où la Convention européenne du paysage (2000) définit celui-ci comme « une partie de territoire telle que perçue par les populations, dont le caractère résulte de l'action de facteurs naturels et/ou humains et de leurs interrelations ». Bien entendu, nous ne saurions questionner les auteurs, les commanditaires et plus généralement les contemporains de ces décors face à face – c'est autrement que l'on dialogue avec les morts. Ce que l'historien peut faire, et Denis Ribouillault en témoigne admirablement, c'est confronter ses propres catégories à celles d'une société à la fois si éloignée et si proche de la nôtre en interrogeant les textes, les images et même les lieux. L'une des originalités de cette recherche tient à ce propos dans l'effort pour rendre compte de la cohérence entre des pratiques paysagères généralement étudiées séparément : peinture, architecture, jardin et urbanisme.

Comme le rappelle Marc Augé, « l'historien n'a pas, comme l'anthropologue, la possibilité d'aller vérifier sur le terrain la validité et la portée de ses hypothèses, et c'est à partir d'une série d'indices, comme dans

13. Michel Foucault, *Histoire de la sexualité, I, La Volonté de savoir* (1976), Paris, 1994, p. 123.

une enquête policière, qu'il peut tenter de les établir¹⁴ ». Différence de moyens qui induit une distinction capitale quant aux résultats attendus. Là où l'ethnologue est capable de s'employer, grâce au jeu de l'entretien et à une écoute attentive au cours de son « observation participante », à s'approcher au plus près de l'intime des *perceptions* conscientes – même si le truchement de la communication, verbale ou gestuelle, encode forcément pour le transmettre cet informulé de l'intériorité qu'est toute émotion première au contact du monde, par essence inaccessible à autrui et si peu explicable à soi-même, pour ne pas dire ineffable –, l'historien quant à lui ne dispose que de traces, dont la plupart, hormis peut-être celles, matérielles, pour lesquelles l'archéologue proprement dit sera plus compétent, relèvent de l'ordre des *représentations*, surdéterminées par la culture en tant que système de valeurs, de références et de modalités de l'expression. André Chastel l'a souligné de façon lapidaire : « L'histoire rassemble ce qui s'est extériorisé et cela, seulement dans la mesure où on peut le recueillir. Le total donne le vertige mais il reste incommensurable avec la somme "impensable" des pensées et des expériences de l'humanité¹⁵. »

Au fond, et les remarques de Descola nous en avisent, nous ne saurions atteindre la substance inexprimable des expériences individuelles, contingentes, singulières, uniques du paysage, mais nous pouvons tâcher de penser leurs régularités relatives et, du fait même que ce qu'il en subsiste sont des transcriptions ou plutôt des traductions, que ces traces sont médiatisées par une culture, une histoire est possible des filtres que les représentations interposent dans le rapport au réel et dont, dans la série de Magritte, le tableau de chevalet placé devant la fenêtre, prétendant restituer la portion de vue qu'il occulte, indique l'incontournable présence dans la « condition humaine ».

Hervé Brunon

14. Marc Augé, « L'espace historique de l'anthropologie et le temps anthropologique de l'histoire », dans *Id., Pour une anthropologie des mondes contemporains* (1994), Paris, 2006, p. 9-29 (p. 23-24).
15. André Chastel, *Fables, formes, figures*, Paris, 2 vol., 1978, I, p. 19.

Préface

PAYSAGE ET POUVOIR, le titre résume efficacement le sens et la fonction de décors qui ont été longtemps hypothéqués par une vision esthétisante. Trop souvent relégués à l'état de composantes pittoresques ou de témoignages documentaires subalternes, les décors topographiques sont ici l'objet d'un examen critique et analytique rigoureux, fondé sur une documentation exceptionnelle et une vaste bibliographie, qui en renouvelle profondément la connaissance. Parmi la centaine d'exemples qui ont été initialement pris en considération à Rome et dans le Latium, certains étaient ignorés ou méconnus, d'autres négligés. Au fil d'un travail conduit avec autant de rigueur que de méthode, marqué qu'il peut être par un souci permanent de contextualisation culturelle, socio-économique et surtout politique, allié à une vigilance théorique qui donne toute sa mesure à la fin de l'ouvrage, cette prolifération de décors topographiques apparaît au service de diverses stratégies; elle se donne en particulier comme le symptôme d'un mouvement de re-féodalisation de la campagne et comme l'instrument d'une promotion de l'action pontificale et de la nouvelle aristocratie qui en est solidaire.

L'étude s'articule en trois grandes étapes et s'engage par l'analyse de la référence au passé, avec des restitutions archéologiques régulièrement marquées par une culture de l'anachronisme topographique. La mémoire des lieux est récupérée de diverses manières par le biais de la littérature, de la numismatique et de l'archéologie : des constructions contemporaines peuvent être figurées ou édifiées dans un site antique, des scènes antiques se dérouler au sein d'une ville moderne, des palais et des villas de la Renaissance côtoyer ou imiter des précédents romains. Il en va d'une continuité historique visant à la légitimation du pouvoir par le biais du modèle impérial, de la revendication d'une tradition qui s'appuie sur le prestige de l'histoire et des monuments du passé, ou encore de la manifestation d'une ancienneté des possessions territoriales. Mais à la croisée de découvertes archéologiques récentes et des textes de Plin et de Vitruve, on cherche également à recréer l'art des *topia*, ces petits paysages de fantaisie de caractère maritime, bucolique ou sacro-idyllique.

L'exemple célèbre de la villa d'Este à Tivoli nous plonge au cœur de cette idéologie de légitimation propre au paysage à l'antique, d'abord à travers la célèbre Rometta qui développe une vision synthétique d'une cité sur laquelle le cardinal ne réussit pas à régner mais qu'il voulait symboliquement s'approprier. Denis Ribouillault a su magistralement renouveler l'analyse du décor peint du grand salon en identifiant tous les monuments et sites antiques ou modernes figurés et en dégagant la cohérence géographique de leur disposition ou de leurs orientations sur les parois, tout en montrant comment les villas de l'antique Tibur pouvaient y côtoyer les propriétés du cardinal d'Este.

Après le passé, c'est le sacré qui se dégage des paysages peints, principalement sous les pontificats de Pie IV, Grégoire XIII et Sixte Quint. On y observe d'abord la multiplication de motifs religieux, des références à la Rome paléochrétienne, un rapport dévotionnel et méditatif à la nature perçue comme création divine ou métaphore de l'existence humaine et du salut, ou des liens iconographiques clairement établis entre paysage, pastorale chrétienne et rédemption. Les vues topographiques servent aussi à célébrer les réalisations architecturales et urbanistiques des papes de la Contre-Réforme, leurs projets d'embellissement, les nouveaux axes de circulation et les stratégies de maîtrise de la ville qui les sous-tendent. La fonction célébrative et politique des *vedute* conduit ainsi à les métamorphoser en images du bon gouvernement pontifical. Le caractère religieux des vues urbaines peut se trouver renforcé par des représentations de processions, comme dans le cas du cycle dédié à saint Grégoire de Naziance par Grégoire XIII dans les troisièmes loges du Vatican : outre l'exploitation d'une homonymie de circonstance, les motivations dévotionnelles et l'actualité de certains débats théologiques le disputent à un double mouvement d'évangélisation, de sacralisation et de contrôle du territoire urbain. On observe quelques années plus tôt, dans les mêmes loges vaticanes, la mise en place d'une dialectique entre paysages poétiques et cartographie murale qui prépare la fusion des composantes descriptives, narratives, historiques et pittoresques, propre à la célèbre galerie des Cartes géographiques. Cette dernière magnifie à une échelle exceptionnelle l'unité toute théorique de la péninsule italienne sous l'autorité pontificale, en y essaimant les signes de son autorité et les traces de sa présence spirituelle.

Ces images, aussi différentes soient-elles – paysages urbains, maritimes ou campagnards, cycles de vues ou de plans de villes, séries de palais, de *terre*, de *castelli* et de bourgades –, ne ressortissent ni à des paysages purs réservés à la jouissance des yeux et de l'esprit, ni à une cartographie abstraite et scientifique détachée de toute fonction historique

et politique. Les enjeux du pouvoir, qu'il soit communal, féodal ou religieux, le désir de légitimation ou de glorification, l'affirmation d'une possession ou l'expression d'une domination, traversent et déterminent de multiples manières ce déploiement indéfini d'images, bien éloigné de l'usage réservé de l'*otium* gratuit et cultivé auquel on serait tenté de l'associer.

La dernière partie, intitulée « vers une archéologie du regard », déplace la réflexion de la fonction des paysages à leur réception et s'engage sur la voie de questionnements plus théoriques. Il y est d'abord question du rapport entre paysage réel et paysage peint, entre vision et représentation, qui ressortissent à une même construction culturelle. Les fresques jouent souvent le rôle de fenêtres ouvertes sur le paysage environnant ou sur un paysage fictif, les dispositifs architecturaux de percement et d'encadrement se trouvant redoublés ou prolongés par les jeux illusionnistes de la peinture qui entrent en écho avec les baies réelles d'une loggia, d'un salon ou d'un mur de jardin. S'y ajoute le principe réflexif de la villa dans la villa où la résidence se trouve « autoportraiturée » et associée à d'autres vues analogues. Mais au-delà de cette continuité, de ces analogies et de ces effets de miroir, c'est la question du point de vue qui est importante, surtout s'il est surplombant et partiellement panoramique.

L'orientation des *vedute* sur les quatre côtés d'une salle résulte précisément de celle du point de vue et elle est révélatrice de leur statut de construction culturelle au sein d'un montage que l'on pourrait croire virtuellement illusionniste. Elle a été fort bien analysée par Luciano Summer à propos de la Camera d'oro de Torrechiara, elle connaît peut-être un précédent à Mantoue et Denis Ribouillault démontre ici la pertinence de ce système dans le salon de la villa d'Este. La cohérence géographique de la disposition orientée des vues induit la mise en place d'une manière de panorama plus mental que visuel. En outre, cette extension ou cette démultiplication du paysage de tous côtés, en accord avec la topographie locale ou régionale, est accompagnée d'une dimension ou d'un registre qui oriente et infléchit le regard : la figure tutélaire et protectrice de Bianca Pellegrini et les scènes d'hommage courtois dans la *camera* émilienne, le dialogue avec l'Antiquité et les restitutions archéologiques de Ligorio à Tivoli, le mélange avec les *storie* mythologiques au palais de Gradoli que mentionne également l'auteur, sont autant d'indices de la forte détermination culturelle de cette inflation du paysage et du filtre sémantique à travers lequel on s'attache à le percevoir.

Philippe Morel

Remerciements

CE LIVRE EST UN PEU UNE PROMENADE. Promenade dans les rues de Rome, promenade dans les jardins, dans les couloirs des palais, dans les loges des villas où l'on s'arrête pour admirer le paysage. Ces promenades, je les ai faites au fil des ans et ce sont elles qui me permettent de livrer ici une certaine vision du paysage dans la Rome de la Renaissance. Mais, comme les voyageurs figurés dans les vues topographiques qui forment le corpus de cette étude, je n'ai pas arpenté seul ces délicieux espaces. Ma vision et ma compréhension de nombreux sites doivent beaucoup aux discussions, aux moments partagés et à l'amitié. En d'autres termes, aucune des analyses réunies dans cet ouvrage n'aurait été possible sans l'aide et le soutien précieux d'un grand nombre d'institutions et de personnes rencontrées au cours de mes années de pérégrinations et de recherches. Philippe Morel et Maurice Brock m'ont très tôt encouragé à poursuivre mes recherches sur les rapports entre paysage et pouvoir dans l'Italie de la Renaissance et je leur en suis profondément reconnaissant. Philippe Morel, qui a dirigé la thèse dont ce livre est issu, a fait preuve d'un soutien indéfectible. Malgré mon inconstance géographique, sa patience et sa confiance vis-à-vis de mon travail ne m'ont jamais fait défaut. C'est à lui que je dois ma passion pour l'art de la Renaissance, née sur les bancs de l'université en l'écoutant parler de Tintoret, Parmesan ou Lotto. La qualité du regard qu'il porte sur les œuvres et sa grande rigueur scientifique ont été pour moi et continuent d'être aujourd'hui des modèles d'exigence intellectuelle.

Grâce à de nombreux séjours italiens, à Florence et à Rome, j'ai bénéficié de conditions d'études exceptionnelles, qui ont été l'occasion de rencontres déterminantes. À l'Institut hollandais d'histoire de l'art de Florence, Bert Meijer et Gert Jan Van der Sman m'ont prodigué leurs conseils et m'ont permis de nouer des contacts fructueux avec des chercheurs hollandais. À la Villa Médicis, où j'ai séjourné à plusieurs reprises, Olivier Bonfait m'a conseillé, soutenu et encouragé. J'ai reçu la même attention amicale de Brigitte Marin, alors directrice des études, lors de mes résidences en tant que boursier de l'École française de Rome et de Michel Conan, directeur du programme sur les jardins et le paysage à

Dumbarton Oaks, Washington (Harvard University), à l'occasion de divers séjours. Je le remercie vivement de m'avoir incité à persévérer dans les voies les moins conventionnelles de mes travaux.

Il faut beaucoup lire pour écrire un livre. Mais certaines lectures impriment une marque plus forte que d'autres : ainsi, les travaux de Marcello Fagiolo, professeur à l'université de Rome La Sapienza et directeur du Centro di studi sulla cultura et l'immagine di Roma, ont joué un rôle déterminant dans l'aventure intellectuelle que représente cet ouvrage. Son immense érudition, l'originalité pionnière de son approche de l'histoire de l'architecture et de l'histoire des jardins, combinés à la bienveillance qu'il continue de me témoigner font que je ne peux l'appeler autrement que *maestro*. Fraîchement arrivé à l'université, je n'aurais jamais pensé qu'Hervé Brunon, mon premier professeur, devienne lui aussi une telle source d'inspiration. Ses travaux et sa connaissance exceptionnelle de l'art du paysage et des jardins italiens de la Renaissance ont fait de lui un interlocuteur privilégié.

Mes années d'étude et d'enseignement à Londres ont été décisives sur le plan intellectuel. Parti pour approfondir ma connaissance de l'apport du marxisme britannique à l'étude du paysage, j'y ai trouvé aussi un lieu particulièrement propice à l'étude de la tradition classique italienne, notamment à l'Institut Warburg où la majeure partie de ce livre a été écrite. À l'Institut Courtauld de Londres, je voudrais d'abord remercier mes étudiants, ainsi que mes collègues, tout particulièrement Patricia Rubin et Georgia Clarke. À la Villa I Tatti de Florence, Joseph et Françoise Connors ont rendu mon séjour aussi fructueux qu'agréable. Enfin, en tant que pensionnaire à la Villa Médicis, j'ai bénéficié du contact de nombreux collègues italiens que je tiens à saluer, au premier rang desquels Alberta Campitelli, Francesco Ceccarelli et Mario Bevilacqua. À Anne-Laure Brisac et Katia Bienvenu, qui m'ont, avec patience, aidé à faire de ma thèse un livre, un grand merci.

Ma dette est également grande envers de nombreuses personnes qui ont, d'une manière ou d'une autre, contribué à l'élaboration et à l'achèvement de ce travail. La liste est loin d'être exhaustive, mais je voudrais saluer, en particulier, Nadja Aksamija, Andrea Alessi, Margherita Azzi Visentini, Stephen Bann, Flaminia Bardati, Marc Bayard, Mirka Beneš, Jean-Marc Besse, Martine Boiteux, Stephen Campbell, Vincenzo Cazzato, Mario Casari, Claudia Cieri Via, Kathleen Christian, William Coleman, Claudia Conforti, Donal Cooper, Paul Crossley, Witse De Boer, Anne-Lise Desmas, Francesca Fiorani, Marco Folin, Sabine Frommel, Elias Guenoun, Francesco Guidoboni, Carla Hendriks, Paul Hills, Jan de Jongh, Joost Keizer, Bram Kempers, Jérémie Koering,

Karin Kyburz, Sheila MacTighe, Giorgia Mancini, Andrea Marchesi, Emma Marconcini, Monique Mosser, Colette Nativel, Alessandro Nova, Luciano Passini, Edward Payne, Patrizia Piergiovanni, Todd Richardson, Camilla Russel, Bertrand Schefer, Minou Schraven, Christina Strunck, Marthe Van Wyngaerde, Alessandro Zuccari, Michel Weemans, Arnold Witte, Joanna Woodall.

Mes pensées les plus reconnaissantes vont bien sûr à toute ma famille, en particulier à ma mère Martine et à mes grands-parents, Michel et Simone, qui ont été d'attentifs, infatigables et indéfectibles relecteurs. Enfin, une pensée affectueuse va à mes fils, Paul et Victor, qui ont déjà su apprécier, à leur manière, les jardins et les paysages des villas italiennes, mais surtout à ma femme Anne, avec qui je partage tout et à qui ce livre est dédié.

Introduction

AU MOYEN ÂGE, les grandes familles romaines d'origine féodale, les « barons » comme les Orsini ou les Colonna, régnaient en maîtres sur la ville et sa campagne. Après le désastre du sac de Rome de 1527, l'ascension de nouvelles familles de papes, les *famiglie di papi*, s'accéléra au détriment de la noblesse de souche. Pour ces familles aux origines moins illustres, le pouvoir et les richesses que procuraient les charges curiales permettaient de s'élever rapidement dans la hiérarchie nobiliaire. Ayant accédé à la papauté, elles profitèrent de ces avantages pour s'assurer titres et états. La montée en puissance de cette aristocratie papale et sa politique d'agression presque systématique envers les intérêts communaux et baronniaux plongèrent Rome et son territoire dans un climat de luttes intestines au cœur desquelles la question de la domination territoriale était centrale¹. Représenter l'espace pour ceux qui voulaient l'acquérir, ou pour ses détenteurs qui entendaient le défendre, devenait un véritable enjeu. Cette situation politique et sociale explique en grande partie la prolifération des décors topographiques dans les villas et les palais romains. L'étude de ces décors topographiques permet par conséquent d'explorer les rapports entre la représentation du paysage et l'ambition ou l'exercice du pouvoir.

Au sein des décors romains, le « genre topographique » que forment les vues de monuments, de jardins, de sites, de villes ou de territoires, constitue un corpus apprécié mais, paradoxalement, délaissé. Certaines vues sont bien connues des historiens, mais elles continuent d'être estimées pour leur qualité pittoresque et les informations qu'elles fournissent sur la topographie et l'architecture. À ce jour, ce corpus n'a jamais fait l'objet d'une analyse approfondie qui en révélerait les principaux enjeux².

L'examen de ce vaste corpus nous permettra aussi de réfléchir à la fonction et à la signification du paysage dans l'Italie de la Renaissance. Nous tenterons, d'une part, de « lire » le paysage, d'en décoder les signes, en utilisant une méthodologie panofskyenne classique. D'autre part, nous chercherons à comprendre comment le paysage existe en tant que phénomène

1. Sur la noblesse romaine, voir notamment Visceglia 2001; Ehrlich 2002, p. 15-27; Carocci 2006.

2. Aucune étude ne traite de l'histoire de la peinture de paysage dans sa dimension topographique à la Renaissance. Voir cependant Turner 1966, p. 198-202 et les travaux des historiens des représentations urbaines (notamment, Nuti 1994, 1996b; Schulz 1987, 1990; Fiorani 2005a).

culturel et politique, voire idéologique, et non plus seulement en tant qu'expression artistique. En effet, les représentations du paysage sont, aujourd'hui comme hier, au centre d'enjeux qui dépassent de beaucoup leur dimension esthétique et leur réalité matérielle. Si l'historiographie récente a permis des avancées décisives dans la manière dont nous analysons aujourd'hui le paysage, c'est avant tout en montrant à quel point un «paysage» est d'abord un artifice, une «construction culturelle», avant de devenir le sujet d'une œuvre d'art³. W. J. T. Mitchell a suggéré, par exemple, de transformer le nom «paysage» en verbe, «afin que l'on pense le paysage, non pas comme objet soumis à un regard ou comme un texte qui doit être lu, mais comme un processus par lequel des identités subjectives et sociales se forment⁴». La définition de ce cadre théorique avait pour objet de dépasser deux grandes tendances de l'historiographie moderne sur le paysage. La première, comprise comme une histoire de la peinture de paysage, aboutit le plus souvent à ce que Mitchell appelle la «purification du champ visuel», à savoir l'analyse de la disparition progressive de la figure humaine de la représentation et la création du paysage comme genre indépendant. C'est le présupposé théorique qui sous-tend l'approche d'Ernst Gombrich, dans son fameux essai sur le développement de la peinture de paysage à la Renaissance (1953), ou Kenneth Clark dans *Landscape into Art* (1949)⁵. La seconde tendance considère le paysage comme une allégorie de thèmes psychologiques ou idéologiques. Le paysage et ses représentations sont appréhendés comme un texte, lisible comme toute autre forme de production culturelle. Notons aussi l'approche méthodologique décisive de Simon Schama qui, dans *Paysage et mémoire* (1995), construit sa réflexion et son récit autour de l'idée du paysage comme traduction d'une mémoire : «Avant même d'être le repos des sens, le paysage est l'œuvre de l'esprit. Son décor se construit tout autant à partir des strates de la mémoire que de celles des rochers.⁶»

3. Sur l'historiographie récente, voir Harris 1999; Walter 2004, p. 7-19; Brunon 2006; Besse 2009, p. 15-69.

4. Mitchell 1994, p. 1.

5. Gombrich 1983; Clark 1994 (1949). Sur la question de «l'invention du paysage», voir Briffaud 1998.

6. Schama 1999 (1995), p. 13. Sur la dimension idéologique du paysage, voir les travaux pionniers de Williams 1973 et Barrell 1980. Pour l'Italie, on verra notamment Sereni 1993; Puppi 1980, p. 43-54; Assunto 1976; Toscano 1991, ainsi que les synthèses de Warnke 1994 (1992) et Andrews 1999. Dans le domaine de l'architecture, les essais de Bentmann et Müller sur les villas de Vénétie (Bentmann et Müller 1975 [1970]) et de Grazia Gobbi (Gobbi 1980) sur les villas de Florence demeurent d'actualité ainsi que l'ouvrage d'Ackerman qui s'en inspire largement (Ackerman 1990, p. 287, n. 2). Dans cette lignée, citons les études de Mirka Beneš sur les parcs baroques à Rome, de Tracy Ehrlich sur Frascati au début du xvii^e siècle et de Dianne Harris sur les villas lombardes au xviii^e siècle (Beneš 1996, 1997; Ehrlich 2002; Harris 2003). Parmi les géographes, l'approche de Denis Cosgrove, dans son ouvrage *The Palladian Landscape* demeure encore trop isolée dans sa capacité à articuler l'étude des projections imaginaires du paysage idéalisé avec celle de la transformation économique, politique et sociale du paysage territorial (Cosgrove 1993).

D'un point de vue historique, il est légitime d'aborder l'étude du paysage à la Renaissance en dehors des schémas traditionnels de l'art, car la notion même de paysage est à cette époque profondément ambiguë. L'étymologie du mot autorise que l'on étudie ses représentations comme des images du territoire, qu'on les définisse à partir de caractéristiques autres que purement esthétiques. En Italie, avant le xvi^e siècle, le mot *paesaggio* n'existait pas. On utilisait alors le terme *paese*, qui désignait la notion de territoire ou d'environnement. Dans les dictionnaires latin-italien de la fin du xvi^e siècle, le mot *paese* signifie aussi *stato*, *provincia*, *territorio* (1562); puis *regio*, *ora* (1597) et enfin *patria* (1612). Il renvoie à l'exercice d'une autorité politique sur un territoire donné et sur l'ensemble de ses acteurs. Dans les dictionnaires, le terme de *paese* pour désigner une peinture de paysage apparaît beaucoup plus tard, même si l'expression était couramment employée par les peintres. Selon Catherine Franceschi, «il y a donc un écart de près de deux siècles entre l'usage de *paese* pour désigner une représentation de pays et son enregistrement dans ce sens-là par un dictionnaire. Ce sens est encore usité aujourd'hui, et même préféré à celui de *paesaggio* jusqu'à la fin du xix^e siècle». Quant au terme de *paesaggio*, il est dérivé du mot français *paysage* et n'a pas d'équivalent latin. Il n'apparaît dans les dictionnaires unilingues italiens qu'à la fin du xix^e siècle⁷. Le mot allemand *Landschaft* ou *Lantschaft* n'était pas non plus utilisé, à l'origine, pour désigner une représentation ou une vue de la nature, mais plutôt une zone géographique définie par des frontières politiques. À la fin du xv^e siècle, les terres situées autour d'une ville prenaient ainsi le nom de «paysage», une appellation toujours usitée dans le canton suisse de *Basel Landschaft*. Des considérations semblables peuvent s'appliquer au mot anglais *landscape* dont le préfixe *land* signifiait : champ labouré⁸. D'un point de vue étymologique et conceptuel, le paysage est donc impliqué de manière indiscutable dans la vie urbaine et politique, en termes de possession, d'exploitation économique, d'«organisation de l'espace⁹».

Un nombre limité de textes ou de documents décrit la manière dont était construit et perçu le paysage à la Renaissance, qu'il soit réel ou peint. Quant aux documents d'archives, ils apportent peu de renseignements sur ce type de peintures, et encore moins sur les habitudes visuelles des hommes de la Renaissance. Du reste, reconnaissons d'emblée que la signification idéologique du paysage opérait sans doute à un niveau largement subconscient. Les sources indiquent que le genre était

7. Franceschi 1997, p. 88, 93; Roger 1997, p. 16-20.

8. Jackson 2003 (1984), p. 52.

9. Besse 2009, p. 30 et suiv.

d'abord apprécié pour sa *vaghezza*, sa beauté, son caractère récréatif, parce qu'il « procurait du plaisir¹⁰ ». Giovanni Battista Armenini, Leon Battista Alberti avant lui et même Jean Calvin, partageaient cette opinion. Armenini recommandait, en 1586, de peindre dans les loggias des « choses joyeuses tels que de splendides paysages ». Dans de semblables décors, rien, précise-t-il, « ne doit apparaître qui puisse provoquer la mélancolie ou l'ennui¹¹ ». Cependant, le recours aux sources écrites pour l'analyse du paysage et ses représentations a ses limites. La plus grande partie de la littérature sur le sujet, à la Renaissance, se caractérise en effet par un discours général et décontextualisé, propre à la théorie de l'art, profondément marqué par l'autorité de textes anciens dont elle emprunte les tournures syntaxiques. Ainsi, les descriptions des paysages de Maerten Van Heemskerck par Hadrianus Junius, de Dosso Dossi par Paolo Giovio ou, plus tard, de Paul Bril et d'autres, semblent autant d'échos répétitifs des passages que Pline ou Vitruve consacrent à la peinture de paysage antique dans leurs écrits¹². Donnons d'ailleurs ces deux passages fondamentaux, dont l'importance pour la peinture de paysage à la Renaissance a été bien notée par E. Gombrich¹³. Pline écrit dans *l'Histoire Naturelle* :

«[...] il ne faut pas ôter sa gloire à Ludius, à l'époque du divin Auguste; c'est lui qui, le premier, imagina un genre charmant de peinture murale : villas, portiques et décors de jardins : bois sacrés, bosquets, collines, bassins, canaux artificiels, cours d'eaux, bords de mer, suivant le désir de chacun, avec diverses silhouettes de gens à pied ou en bateau ou se dirigeant, sur la terre ferme, vers les villas, montés sur de petits ânes, ou en voiture, ou encore des gens en train de pêcher, de prendre des oiseaux, de chasser, voire de vendanger. Il y a, sur certaines de ses œuvres, des villas magnifiques [...] et bien d'autres telles gentillesses de la saveur la plus spirituelle¹⁴ ».

Vitruve, quant à lui, explique :

« On en vint à orner les promenades, à cause de l'espace qu'offrait leur longueur, de diverses sortes de paysages [*topia*], représentant des images tirées des caractères propres et bien définis de

10. Gibson 2000, p. 66-84.

11. Armenini 1988 (1596), p. 198.

12. Gombrich 1983, p. 25.

13. Gombrich 1983.

14. Plin. *Hist. nat.*, 35, 116-117 (trad. Grimal 1984 [1949], p. 94).

[certains] sites; c'est ainsi que l'on peint des ports, des promontoires, des rivages, des sources, des canaux, des sanctuaires, des bois sacrés, des montagnes, des troupeaux, des bergers¹⁵. »

Chez les auteurs de la Renaissance comme Alberti, Calvin ou Armenini, il s'agissait d'évoquer la grandeur passée et de réfléchir avant tout sur « le paysage » et non pas sur tel ou tel paysage particulier. Or, seule l'étude des contextes visuels, historiques et spatiaux, propres à chaque image, permet d'en déchiffrer le sens. Ce qui nous intéresse donc, au-delà de l'opinion des théoriciens, c'est le témoignage du commanditaire et de ses hôtes, auxquels s'adressaient les significations les plus subtiles des décors.

L'étude des décors à fresque présente, à cet égard, un intérêt méthodologique fondamental. D'une part, le nom des commanditaires est connu; d'autre part, ces décors peints sont *in situ* : ils font corps avec l'architecture et furent pensés en fonction de la destination et de la forme particulière des lieux. Comme nous le verrons, ils entretiennent des rapports subtils et significatifs avec le paysage réel « vu » depuis la villa ou le palais. Certaines propositions théoriques et méthodologiques récentes ont clairement indiqué l'intérêt qu'il y avait à dépasser les traditionnelles distinctions entre peinture, architecture et paysage pour engager une réflexion plus large sur le rapport du spectateur à l'espace et au lieu. Edward S. Casey, par exemple, explique : « Je suis moins concerné par la manière dont la représentation fonctionne, par son contenu culturel, sa position historique ou sa charge politique que par la manière dont la représentation du paysage nous touche, nous les spectateurs, non pas socialement ou politiquement mais du point de vue de l'expérience [...] Ce n'est pas seulement une affaire d'« œil et d'esprit » (comme l'a judicieusement exprimé Merleau-Ponty) mais de l'œil – et de la main, du pied, du dos, du cou [...] »¹⁶. » Dans la préface à la seconde édition de *Landscape and Power*, intitulée « Space, place, and landscape » (2002), W. J. T. Mitchell suggère une orientation similaire. Un paysage, écrit-il, est juste un espace, la « vue », la représentation d'un lieu. À la fois dans la tradition phénoménologique et dans la tradition marxiste, l'espace et le lieu sont les termes essentiels de l'analyse et le « paysage » n'intervient qu'en tant que « concept d'encadrement esthétique des propriétés véritables de l'espace et du lieu¹⁷ ». Les trois termes doivent donc être considérés comme une triade plus ou moins inséparable : si le lieu est une

15. Vitr. *De arch.*, 7, 5, 2 (trad. Grimal 1984 [1949], p. 92).

16. Casey 2002, p. xvi.

17. Mitchell 2002, p. viii.

localité, un emplacement, un site précis, l'espace est un lieu dans lequel s'exerce une pratique, – par exemple l'espace social, fruit d'une « production sociale », dont parle Henri Lefebvre dans *La Production de l'espace*, ou l'« espace organisé » que théorise Jack Brinckerhoff Jackson¹⁸. Le paysage est ce site, entendu à travers le médium de la vision, comme image ou « vue ». *Scape/scope*, en anglais, traduit d'ailleurs précisément l'importance de la médiation du regard, *in visu*, dans la construction d'un paysage. C'est cette orientation méthodologique double que nous poursuivrons dans cet ouvrage : examiner le rapport entre paysage et pouvoir d'une part et celui entre espace, lieu et paysage d'autre part. Il s'agira de montrer que le paysage, en tant que « re-présentation », est une construction politique et idéologique au service de la domination territoriale, mais aussi comment ces représentations ont été stratégiquement disposées et présentées au spectateur déambulant dans l'espace du jardin, de la villa ou du palais.

Dans son analyse de la représentation du lieu, Edward Casey accorde une grande importance aux images topographiques. Elles possèdent à la fois les qualités des cartes et celles des peintures de paysage. Le projet initial de la carte est d'orienter son détenteur, de lui permettre d'évoquer physiquement au sein d'un espace dont il a une vision limitée. Elle donne la mesure du lieu et la relation entre les lieux sous forme précise et quantifiable. La peinture de paysage, au contraire, est évocatrice ; elle tend à suggérer la qualité d'un lieu, à évoquer la beauté, le tragique, le sublime du monde qui nous entoure. Les représentations topographiques combinent ces éléments, en principe antinomiques, cultivant une ambiguïté sémantique d'une grande richesse née de la tension entre l'objectivité apparente de la représentation du lieu et la subjectivité de l'interprétation artistique. Ainsi, il existe dans toute vue topographique des incohérences, des oublis, des vides, des excès et des surdéterminations : un ensemble d'« erreurs » qui possèdent une signification et s'organisent en système. Cet ensemble d'erreurs et de choix, intentionnels ou non, ouvre, au sein de l'image apparemment objective, l'espace interprétatif. En définitive, les paysages topographiques révèlent beaucoup plus que de simples stratégies de représentation au service de messages politiques ou idéologiques. Dans les pages qui suivent, nous les considérerons, au-delà de leur qualité d'objets propres, comme l'expression d'une « manière de voir », comme les « symptômes » du regard, des valeurs, des ambitions du commanditaire sur le paysage réel. En ce sens, ils permettent de mettre en pratique une « archéologie du regard ». Nous

18. Lefebvre 2000 ; Jackson 2003 (1984) ; Besse 2009, p. 30 et suiv.

utilisons ici l'expression « manière de voir » dans le sens que lui ont donné Erwin Panofsky (*Perspektive als symbolische Form*, 1927), John Berger (*Ways of seeing*, 1972) puis Denis Cosgrove, pour qui « le paysage est d'abord apparu en tant que terme, idée, ou encore mieux, manière de voir le monde extérieur, aux XV^e et XVI^e siècles¹⁹ ». Quant à la seconde expression, « archéologie du regard », qui se fait l'écho de la démarche épistémologique proposée par Michel Foucault à propos d'une « archéologie du savoir », elle dérive de l'hypothèse que les images historiques et la manière dont elles sont construites traduisent une certaine vision de l'espace dont la compréhension varie dans le temps en fonction du système historique de références culturelles auquel le sujet regardant appartient. Pour Renzo Dubbini par exemple : « le processus de construction des images – que ce soit d'environnements naturels ou artificiels –, nous intéresse en tant que vision du monde liée à la spécificité du lieu. Elles sont des tentatives d'analyse de la structure de l'espace historique de l'existence et représentent son véritable aspect²⁰ ». Il s'agirait donc de se rapprocher le plus possible d'une « manière de voir » le paysage qui était celle des artistes et des commanditaires : « regarder, en quelque sorte, avec leurs yeux », comme le préconisait Michael Baxandall, développant la notion de *Period eye*, ou Merleau-Ponty parlant de voir *avec* la peinture, plutôt que de la regarder (*L'œil et l'esprit*, 1964)²¹. Nos analyses ne se limiteront donc pas au paysage peint mais traiteront aussi, à partir de l'examen contextualisé des vues peintes, de l'histoire de la ville, des jardins, de l'architecture et du territoire. En d'autres termes, nous nous intéresserons à la notion d'espace construit à partir du rapport, des relations, des transferts entre les arts. Il s'agira de réfléchir à la manière dont différents médiums, comme la peinture, la sculpture, l'architecture, la littérature, les jardins, mais aussi le paysage lui-même, interagissent au sein d'un même espace et combien ces interactions, ces « intrusions médiatiques » sont porteuses de sens et fabriquent du pouvoir. En rapportant les notions de lieu et de paysage à celle d'espace, nous tenterons de nous situer dans l'« entre-deux » de ces médiums, dans cet espace d'intersubjectivité qui est celui du regardeur-promeneur, espace à la fois matériel et immatériel, espace vu et « vécu », dirait Gaston Bachelard, « vécu, non pas tant dans sa positivité, mais avec toutes les partialités de l'imagination » et de la mémoire²².

19. Cosgrove 1985, p. 46. Les éditions françaises des ouvrages cités sont : E. Panofsky, *La Perspective comme forme symbolique et autres essais*, Paris, 1975 et J. Berger, *Voir le voir*, Paris, 1976.

20. Dubbini 2002 (1994), p. 10.

21. Toscano 1991, p. 33-34, n. 28 pour la citation.

22. Bachelard 1972 (1957), p. 17.

Au sein des palais et des villas romaines, les décors topographiques sont presque tous localisés au niveau des loggias et dans les grandes salles de réception, lieux de prestige dans lesquels les gestes, les paroles, les actes étaient codifiés, où le cérémonial du paraître répondait aux exigences du rang; des lieux ouverts à la fois physiquement et socialement sur l'espace et l'ordre public. À la fin du Moyen Âge, à Rome, chaque famille noble se devait de posséder, outre une tour, une loggia. Les Colonna, par exemple, en possédaient une splendide, sertie au milieu des ruines du temple de Sérapis sur le Quirinal. Lieu depuis lequel on se montre et lieu de point de vue depuis lequel on regarde, on admire, on surveille, la loggia était un signe ostensible de noblesse : dans les *Emblemata* d'Andrea Alciato (Lyon, 1551), l'emblème signifiant la noblesse antique, *Nobiles & generosi*, figure une loggia ouverte sur le paysage. Symptôme révélateur, les papes firent peu à peu détruire les tours et les loggias des barons romains, signes manifestes de leur puissance aristocratique²³. À l'intérieur du palais, le pouvoir s'exerçait dans les *saloni*, les salles de réception, qui servaient aussi de salles à manger. Inspirées de la forme présumée des *triclinia* antiques, nombre de ces salles sont décorées de paysages et de vues qui répondent aux exigences du *decorum* et aux recommandations des auteurs antiques, tout en s'inscrivant dans des programmes à caractère encomiastique. L'utilisation de la peinture de paysage au sein des loggias et des salles à manger indique donc, comme l'étymologie du mot, que le genre du paysage convenait tout à fait à l'expression de valeurs politiques et idéologiques.

La question du vocabulaire utilisé pour désigner ces œuvres est problématique. Nous les avons considérées jusqu'à présent sous le terme générique de « paysages topographiques ». Dans cet ouvrage, nous utiliserons plusieurs autres dénominations : vue, *veduta*, chorographie. Aucune définition n'est complètement satisfaisante et il n'existe, en réalité, aucun terme dans le vocabulaire de l'histoire de l'art pour désigner le type d'image que nous allons analyser. Celui de *veduta* est peut-être le plus adéquat, mais demeure anachronique étant traditionnellement associé au genre que Gaspar Van Wittel et Canaletto rendront célèbre à l'époque du Grand Tour. Giuliano Briganti a judicieusement proposé de parler de « préhistoire de la *veduta* » ou de *proto-veduta*²⁴. La définition simple et efficace de Luigi Salerno légitime aussi l'emploi de ce terme : « Le paysage représente la campagne tandis que la *veduta* représente tout au plus les objets créés par l'homme, les volumes géométriques comme les maisons qui forment les rues, les places, les villes. [...] Les peintres

23. Partridge 1996, p. 61.

24. Briganti 1996, p. 26-27.

de *veduta* furent les mêmes qui peignirent les paysages agrestes et la distinction entre *paesisti* et *vedutisti* est seulement basée sur les diverses spécialités, sur la différence du thème traité²⁵. » Que représentent ces *proto-vedute* ? Il s'agit, le plus souvent, de vues de monuments, de villes, de sites, de jardins, parfois même de régions et de pays sous forme de paysages composites. Quelques termes reviennent dans les textes de la Renaissance : celui de *paese* est le plus générique et le plus couramment rencontré dans les documents d'archive. Il désigne simplement un paysage qui peut être topographique ou non. La mention *dal vero* ou *dal naturale* lui est souvent accolée pour signifier que le paysage a été réalisé directement sur le site. On le rencontre abondamment dans les atlas de vues mais aussi dans les décors monumentaux. Le terme de *prospettiva* désigne, plus spécifiquement, une vue cavalière ou une vue à vol d'oiseau : il indique davantage le type de perspective utilisé pour peindre un site que la représentation elle-même. La notion de *ritratto*, qui a son équivalent dans le mot *pourtraict* en vieux français, apparaît plus généralement dans le contexte de la production d'images de villes gravées et distribuées en atlas. De même, c'est de la *Géographie* de Ptolémée que dérive le terme « chorographie », fréquemment employé à la Renaissance. Ce dernier le définit comme une région ou une partie de territoire de petite taille décrite de manière détaillée²⁶. En définitive, il n'existe, au XVI^e siècle, aucune catégorie strictement définie et nous verrons l'importance d'une telle indétermination dans la définition même du « paysage » à la Renaissance.

Rome est un condensé d'histoire, une fenêtre sur le passé. En tant que lieu sacré, elle est aussi, pour les millions de pèlerins qui s'y rendent et pour l'Église, une échelle entre le royaume terrestre et le royaume céleste. Dans l'espace de la ville, dans le paysage de la campagne, s'incarne ce double regard : vers le passé glorieux de Rome, berceau de la civilisation, et vers l'éternité promise de l'au-delà. Ces dimensions fondamentales – le temps, l'espace et le sacré – fourniront les grandes articulations de cet ouvrage.

Le premier chapitre sera consacré au rapport que les commanditaires romains entretiennent avec l'histoire des lieux qu'ils habitent. L'importance de l'antiquité du territoire pour la justification du statut aristocratique à Rome se traduit, dans le langage topographique, par le recours calculé à ce que nous appellerons l'« anachronisme topographique », soit la coexistence, dans une même unité de lieu, de temporalités

25. Salerno 1991, p. 2.

26. Ptol., I, 1. Sur paysage et chorographie, voir Lestringant 1988; Besse 2003a; Ribouillault 2010.

différentes, mais aussi par l'élaboration picturale, à partir de la fin du xv^e siècle, des paysages «à l'antique». Loin d'être le fruit de juxtapositions «fantaisistes», ces paysages avaient pour fonction d'explicitier les programmes des palais et des villas, centrés sur la récupération des mémoires antiques ou du mythe d'origine des lieux, le *Genius loci*. En examinant certains décors prestigieux et d'autres moins connus, comme ceux du palais Colonna, du palais des Conservateurs, du château Saint-Ange ou encore de la villa Giulia à Rome, les décors topographiques se dévoileront peu à peu comme les «symptômes» à peine déguisés d'une «manière de voir» le paysage, vision complexe où se mêlent mémoire, ambition et imagination.

Tout en continuant d'explorer les rapports entre paysage et pouvoir dans les grandes villas du Latium, comme la villa d'Este à Tivoli, nous nous intéresserons, dans le deuxième chapitre de l'ouvrage, à la mise en espace ou «théâtralisation» des décors. Contrairement aux images gravées ou aux dessins, les décors muraux rendent pour ainsi dire transparente l'enveloppe architecturale qui leur sert de support. Ils constituent un espace virtuel, un «espace de l'imagination topographique», dans lequel évolue le spectateur en mouvement²⁷. Mais cet espace n'est pas limité par les murs. Bien au contraire, il redouble, à son tour, l'espace situé au-delà des murs de la villa et du jardin. En nous penchant sur les rapports intermédiaires entre peinture, jardin et territoire, puis sur l'organisation et la signification des parcs de chasse de la campagne romaine, nous tenterons de comprendre les liens tissés entre intérieur et extérieur, entre divers modes d'expression du paysage.

À partir du milieu du xvi^e siècle et sous l'influence du concile de Trente, la représentation de l'espace géographique et de l'espace urbain devient une nouvelle «arme de la Contre-Réforme²⁸». La multiplication des décors topographiques dans les grands chantiers pontificaux illustre parfaitement la volonté des papes de présenter la ville comme une cité sacrée, cœur légitime de la chrétienté minée par l'hérésie protestante, mais aussi de consolider leur hégémonie sur un territoire urbain encore âprement contesté. En analysant les grands cycles topographiques réalisés sous les pontificats de Pie IV, Grégoire XIII et Sixte Quint, nous tenterons de comprendre le rôle que pu jouer l'«imaginaire» du paysage sacré promu par les papes pour la colonisation et l'urbanisation de nouveaux quartiers de la ville.

27. Besse 2003b, p. 11.

28. Labrot 1987.

L'impact des grands décors romains sur les chantiers du Latium, comme celui du palais Farnèse de Caprarola ou de la villa Lante à Bagnaia, signe l'apogée du genre, attestant la volonté des nobles et des cardinaux de légitimer l'acquisition de nouveaux statuts nobiliaires. Avec le remplacement progressif des grands décors à fresque par le collectionnisme de tableaux de chevalet autour de 1600, la fonction idéologique de la peinture de paysage ne disparaît pas pour autant, mais ses formes opèrent de profondes mutations, comme l'atteste l'exceptionnelle carrière d'un paysagiste comme Paul Bril.

Enfin, le dernier chapitre de l'ouvrage, entendu comme synthèse théorique, propose une réflexion plus large sur la réception de la peinture de paysage et sur les rapports entre le paysage «vu» et le paysage peint, entre vision et construction picturale. Nous mettrons l'accent sur le fait que les décors topographiques présentent le plus souvent des projets urbanistiques ou architecturaux qui ne reflètent pas nécessairement la réalité, et soulignerons leur fonction essentielle d'outil de mémoire et de discours rhétorique.

CHAPITRE I

Rome : miroir du passé

DANS UNE DES SALLES du palais Colonna ai Santissimi Apostoli, une vue dans la frise représente la place du Capitole, épicerie de la Rome antique. Peinte vers 1564-1568, lorsque Marcantonio II Colonna et son épouse Felice Orsini occupaient le palais, la vue montre la place ovale et la statue équestre de Marc Aurèle; sur la gauche, un portique à arcades qu'interrompt une rampe conduisant au couvent de Santa Maria in Aracoeli¹. En lieu et place du palais Sénatorial, se dresse un large temple composé d'une niche monumentale et de deux niches plus petites, abritant des statues. Bien que le lieu représenté soit reconnaissable, la vue est évidemment artificielle. Le portique correspond à un projet de Michel-Ange pour la rénovation de la place, un des projets les plus importants du pontificat de Paul III Farnèse (1534-1549). Ce portique à arcades fut finalement réduit à un mur continu avec une seule niche centrale, comme on peut le voir sur les dessins, gravures et plans réalisés plus tardivement². Comme l'a noté James Ackerman, la représentation d'un temple païen à la place du palais des Sénateurs est une allusion au célèbre temple de Jupiter Capitolin situé sur la colline à l'époque antique³. Le programme de rénovation du mont Capitolin voulu par Paul III devait également mettre en exergue cette composante historique majeure du site puisqu'on avait prévu d'exposer une statue du dieu romain dans la niche centrale de la double rampe conçue par Michel-Ange pour accéder au palais. La position stratégique de la statue devait rendre évident le lien entre le dieu antique et le pape, perçu comme un « nouveau Jupiter⁴ ». L'identification entre le souverain pontife et une divinité du panthéon romain constituait un thème récurrent dans les divers décors centrés autour de sa personne⁵. Un tel transfert

Pl. v

1. Ackerman 1961, t. I, fig. 38b. Sur ce décor, voir Nicolai 2009.
2. Brancia di Apricena, 2002, fig. 43, p. 444, fig. 44, p. 445, fig. 62, p. 453.
3. Ackerman 1961, I, p. 71.
4. Brancia di Apricena 2002, p. 454.
5. Canova 1998; Kliemann 2001.



1. Luzio Luzi, *Vue de la place du Capitole*, 1543, fresque.
Rome, palais des Conservateurs, salle des Oies, frise.

symbolique entre pouvoir mythique ou impérial et pouvoir papal sous-tend, par exemple, le transport de la statue équestre de Marc Aurèle du Latran au Capitole ordonné par Paul III en 1538, ou encore la décoration de la salle Pauline au château Saint-Ange⁶. La topographie antique motiva aussi l'édification de la nouvelle résidence du pape sur la colline, la Rocca Paolina ou Torre Paolina⁷. En effet, le palais était situé aux abords immédiats du couvent de l'Aracoeli, construit sur les fondations mêmes du temple de Jupiter Feretrius. La continuité symbolique entre la grandeur de l'empire romain et l'universalité de l'Église catholique et du pouvoir papal était réaffirmée dans la topographie même de la Rome moderne⁸.

La fresque du palais Colonna rappellerait donc ce lien entre l'histoire ancienne du site et le lieu tel qu'il apparaissait au milieu du XVI^e siècle. Elle fixe en image le réseau d'associations symboliques qu'un romain de la Renaissance devait naturellement tisser entre les objets du présent et ceux du passé, entre la réalité visuelle et sa connaissance de l'histoire et des mythes. Pourtant, sa signification n'est pas liée à la célébration du

6. Harprath 1978, 1985; Gaudosio 1981, p. 23-29; Kliemann 2001, p. 14-15.

7. Coffin 1979, p. 31-33.

8. Brancia di Apricena 2002, p. 442.

pape Paul III. Si le temple de Jupiter contenait bien trois autels principaux dédiés à la triade capitoline Jupiter, Junon et Minerve, un examen attentif de la fresque révèle que des dieux différents ont été représentés dans les niches. Au centre, on reconnaît Terminus, le dieu romain des frontières et des bornes, flanqué de Juventas, déesse de la jeunesse identifiée par sa coupe, et Mars, dieu de la guerre, que l'on voit dégainer son épée. Ces trois divinités font allusion à un épisode encore plus ancien de l'histoire du site. En effet, Denis d'Halicarnasse ou saint Augustin racontent que le temple de Jupiter avait été construit sur l'emplacement de trois autels préexistants dédiés à Terminus, Juventas et Mars, et que ces trois divinités avaient tout simplement refusé de céder la place à Jupiter⁹. La vue, basée sur une connaissance et une compilation érudite de sources anciennes, condense donc en une seule image trois moments historiques fondamentaux du site qu'elle engage à considérer de manière unitaire. C'est ce procédé que nous appellerons, dans les pages qui suivent, « anachronisme topographique ».

L'idéologie de la *Romanitas* au palais des Conservateurs

Jeux romains et hégémonie territoriale

Au palais des Conservateurs, une vue du Capitole, dans la frise de la salle des Oies, constitue un autre exemple d'anachronisme topographique. La place est vue en direction du complexe conventuel de l'Aracoeli, avec le portique à arcades tel que Michel-Ange l'avait probablement conçu à l'origine. L'église est fidèlement représentée avec sa série de chapelles latérales et le transept arnolfinien. On distingue également l'ancienne entrée du couvent des Mineurs et le palmier ramené de Terre sainte qui constituait une des caractéristiques du Capitole à la Renaissance. Pourtant, sous les arcades et depuis la terrasse qui domine la place, des Romains de l'Antiquité assistent à une course à pied sur l'esplanade centrale, transformée en stade. La vue, datée de 1543, a été attribuée à Luzio Luzi, assisté de Prospero Fontana. Elle représente un projet daté vers 1536-1538 et s'intègre dans une frise consacrée aux jeux romains¹⁰. La composition des différentes scènes, où prédomine le paysage, juxtapose avec harmonie ruines et végétation. Ces paysages sont, à une telle date,

Fig. 1

9. Denis d'Halicarnasse, *Les Antiquités de Rome*, II, 74, 2-5; Saint Augustin, *Cité de Dieu*, IV, 23; Rodocanachi 1904, p. 27.

10. Brancia di Apricena 2002, p. 448. Sur ce décor, voir Pietrangeli 1964; Murphy-Livingston 1993.

des exemples remarquables de paysages à l'antique. Bien que pour la plupart imaginaires, on reconnaît dans certains d'entre eux des sites célèbres de la Rome antique tels qu'ils devaient apparaître au XVI^e siècle ou bien « reconstitués » pour l'occasion. Une scène de chasse a pour théâtre le Cirque Maxime, montrant les ruines du Palatin à l'arrière-plan, tandis qu'une scène de lutte se détache sur une belle vue des marchés de Trajan et de la tour des Milices.

La représentation de jeux romains dans l'art de la Renaissance – à la villa Trivulzio à Salone près de Rome (1536-1537) ou au château d'Este à Ferrare (1574-1576) – illustre l'importance accordée au sport dans la société aristocratique. Au palais des Conservateurs, épice de la ville, cette signification éthique n'est certes pas à négliger, mais le cycle et la vue du Capitole qu'il contient devaient surtout servir à évoquer les jeux organisés dans l'Antiquité sur la colline sacrée. Les plus anciens et les plus fameux étaient les *Ludi Romani* ou *Ludi Magni* institués, selon Tite-Live (II, 36), par Tarquin le Superbe en l'honneur de Jupiter Optimus Maximus. À l'origine, les jeux étaient considérés comme des célébrations votives, organisées parallèlement aux processions triomphales qui terminaient leurs parcours au temple de Jupiter¹¹. Dans les *Antiquités de Rome* (VII, 71-73), Denis d'Halicarnasse décrit ces *Ludi Romani* avec précision. Ils commençaient par une procession solennelle, conduite par les magistrats de la ville, qui traversait le forum vers le Cirque Maxime où, après les sacrifices, se déroulaient les courses de char et les combats de boxe et de lutte. L'organisation des jeux incombaux *curule aediles*, magistrats également responsables de la *cura urbis*, l'entretien des rues, la circulation, l'approvisionnement en eau et l'ordre public.

La référence du cycle de la salle des Oies à ces pratiques antiques prend tout son sens si l'on considère que l'une des dernières responsabilités accordées par les papes aux Conservateurs était justement l'organisation des jeux populaires. Les statuts de la commune en 1363, selon lesquels *i ludi Agonis et Tesatie debeant sollepniter celebrari*, montrent que les Conservateurs avaient justement pris pour modèle les *aediles* antiques, responsables de la *cura ludorum solemnium*, l'organisation solennelle des jeux. Des taxes étaient prélevées pour financer les événements et deux chanceliers étaient désignés pour administrer les jeux : courses de chevaux, de chars, et combats entre hommes armés de haches et de boucliers, des joutes justement figurées dans les paysages à l'antique de la salle des Oies.

11. Murphy-Livingston 1993, p. 101 et suiv.

La représentation des jeux dans la salle des Oies, en soulignant le prestige des Conservateurs en tant qu'héritiers des magistrats de la Rome républicaine, s'apparentait à une revendication de ce rôle ancestral. À cette époque, la commune avait peu à peu perdu ses prérogatives passées face à un gouvernement pontifical qui voyait dans la prise de contrôle des fêtes populaires une manière supplémentaire d'asseoir son hégémonie sur la ville. Paul II, par exemple, avait transféré les jeux de Testaccio aux abords de sa nouvelle résidence, le palais de Venise, et transformé la via Lata en via del Corso, un nom plus approprié à sa nouvelle fonction de piste pour les courses de chevaux du carnaval romain¹². L'un des premiers actes de Paul III Farnèse avait été de rétablir, en 1536, le carnaval dont les Romains avaient été privés depuis le sac de Rome, mais les superbes fêtes organisées sous son pontificat étaient avant tout destinées à sa propre célébration. Cette année-là, des chars triomphaux, dédiés aux victoires d'Aemilius Paullus, défilèrent sur le Capitole en l'honneur du nom choisi par le pape et, plusieurs fois au cours de son pontificat, les jeux, habituellement donnés à Testaccio, se déroulèrent sur la place Saint-Pierre¹³. Bien qu'une *impresa* de Paul III figure discrètement dans la frise, la représentation des jeux s'entendait comme une affirmation et une revendication des magistrats de leur rôle en tant qu'héritiers et garants des valeurs de la Rome républicaine¹⁴.

Romanitas et préservation des antiquités

Dans une des salles adjacentes, la salle des Aigles, Cristoforo Gherardi peignit une frise monumentale composée de grotesques, de paysages, de vues de monuments antiques et de scènes représentant des héroïnes de l'Antiquité. Il s'agissait d'illustrer le thème de la *virtus romana* à travers celui de la vertu et force morale des femmes romaines¹⁵. Dans les paysages, attribués au flamand Michiel Gast¹⁶, on reconnaît le Colisée, une vue du Forum avec le temple des Dioscures et le Palatin, la colonne de Marc Aurèle ou de Trajan, l'arc de Constantin ou encore la basilique de Maxence. La frise s'inspire d'un décor réalisé en 1541 par le même Cristoforo Gherardi, Battista Cungi et Stefano Veltroni sous la

Fig. 2

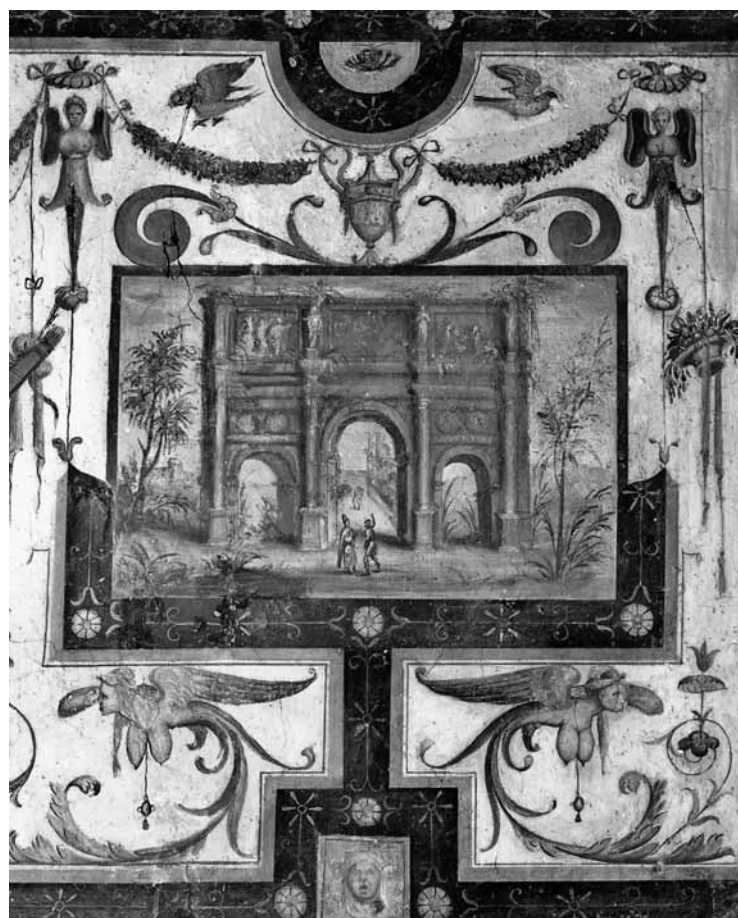
12. Premoli 1981, p. xi.

13. Forcella 1885, p. 24.

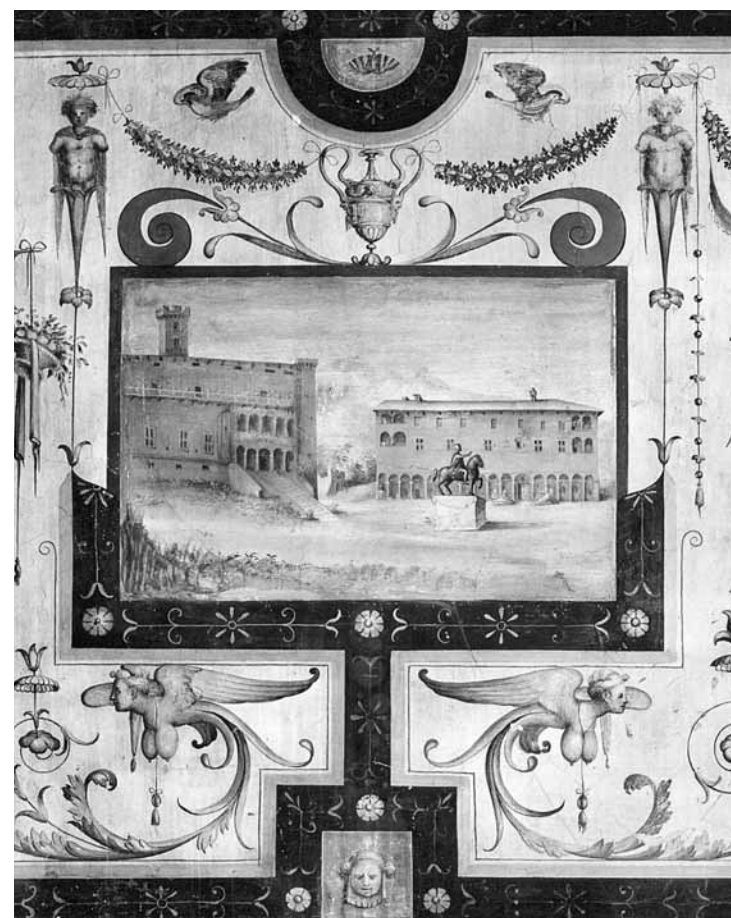
14. L'*impresa* de Paul III ΔΙΚΗΣ ΚΡΙΝΟΝ évoque la purification et la justice divine satisfaite. Voir Pastoureau 1981, p. 445-448.

15. Les épisodes sont *Clélie traverse le Tibre à cheval*, *Les Sabines séparent les Romains des Sabins*, *Virginia*, *L'enlèvement des Sabines*, *La Vestale Claudia tirant sur la rive la barque ramenant à Rome l'idole de Cybèle* et *La Vestale Tuccia portant l'eau du Tibre au temple de Vesta*. Sur la salle, voir aussi Pietrangeli 1966.

16. Dacos 2004, p. 94.



2. Atelier de Cristoforo Gherardi, *Vue de l'arc de Constantin*, 1543, fresque. Rome, palais des Conservateurs, salle des Aigles, frise.



3. Atelier de Cristoforo Gherardi, *Vue de la place du Capitole*, 1543, fresque. Rome, palais des Conservateurs, salle des Aigles, frise.

direction de Giorgio Vasari pour le réfectoire du couvent olivétain de San Michele in Bosco à Bologne. Comme dans la salle des Aigles, les *tondi* alternaient avec des compartiments rectangulaires dans lesquels on avait peint les vues des principaux couvents de l'ordre¹⁷.

Parmi ces vues de monuments antiques, se trouve une autre vue du Capitole. La place apparaît probablement telle qu'elle se présentait à l'époque de l'exécution de la frise, vers 1543¹⁸. Elle figure la célèbre statue équestre de Marc Aurèle que Paul III avait fait déplacer en 1538 du Latran au Capitole avec une intention clairement triomphaliste. Cependant, comme dans la salle des Oies, les vues de monuments antiques et la vue du Capitole moderne ne concernaient le pape que de

17. Gaudosio 1981, I, p. 72, fig. 52-53.

18. Mura Sommella 1989.

manière indirecte. Les vues devaient illustrer une autre responsabilité ancestrale des Conservateurs : celle de gardiens des antiquités de Rome. Dès 1363, les statuts de la *Camera comunale* interdisaient en effet à quiconque de détruire ou de faire détruire *aliquod antiquum edificium*, sous peine de très lourde amende, une interdiction qui fut réaffirmée par Pie II en 1462 avec la bulle *Cum almam nostram Urbem* et par Sixte IV en 1476¹⁹. Quant à Paul III, le 28 novembre 1534, un mois et demi après son élection, il nomma Latino Giovenale Manetti, conservateur en 1536, 1546 et 1549, commissaire des antiquités, le chargeant de la préservation des monuments anciens et du patrimoine artistique et historique de Rome²⁰. Les Conservateurs considéraient les antiquités

19. Franceschini 1986, 1989.

20. Pastor 1958-1964, V, p. 711-713.

comme propriété et patrimoine identitaire du peuple romain. Comme l'a montré Michele Franceschini, la défense des monuments antiques, alors incessamment menacés de destruction, était motivée par la conscience de leur propre « romanité » (*romanitas*). Dans les textes de l'époque, les revendications des magistrats de la commune prenaient souvent une tonalité amère qui faisait écho aux comportements parfois peu scrupuleux des papes et des cardinaux, princes absolus de Rome, mais princes « étrangers », non romains. Malgré les statuts de la commune, ils demeuraient les véritables décideurs²¹. Pie II et Sixte IV, papes humanistes par excellence, qui avaient mis en garde les pilliers d'antiquités, s'avèrent en effet beaucoup moins scrupuleux lorsqu'il s'agit d'ériger leurs propres monuments en utilisant les pierres des ruines antiques. Selon Rodolfo Lanciani, « la construction de la Loge de la Bénédiction à Saint-Pierre sous le pontificat de Pie II causa plus de dégâts aux anciens monuments de Rome qu'une invasion barbare²² ». Sixte IV, quant à lui, dans un décret du 17 décembre 1471, autorisa les architectes du Vatican à effectuer des fouilles à n'importe quel endroit pour se procurer en matériaux nécessaires à l'avancement des travaux de la nouvelle bibliothèque vaticane²³. De même, en 1515, Léon X demandait à Raphaël, alors architecte de Saint-Pierre, de construire « le Temple Romain du Prince des Apôtres » avec des pierres provenant de ruines antiques plus faciles d'accès, une solution à la fois pratique et idéologique qui, paradoxalement, s'intégrait dans son projet de réaliser un plan exhaustif des monuments de l'antique *Urbs*²⁴. En dépit de certains décrets punissant plus sévèrement encore le sac de la statuaire antique, Paul III ne fit pas exception : dans un édit du 22 juillet 1540, il accorda toute liberté aux députés de la *Fabrica di San Pietro* de puiser parmi les monuments du Forum et de la via Sacra²⁵. En réalité, très peu de pouvoir était laissé à la commune face aux ambitions politiques et financières des cardinaux et des papes. La reconnaissance pontificale du droit de tutelle sur les monuments antiques traditionnellement accordé aux Conservateurs, destinée en théorie à ralentir leur destruction, exprimait bien plus la volonté de contrôler l'usage non seulement matériel mais surtout idéologique des antiquités, qu'une véritable conscience de conservation du patrimoine historique²⁶. Les projets de Paul III pour le Capitole correspondent à ce

21. Lanciani 1901, p. 228-252.

22. Lanciani 1901, p. 208.

23. Lanciani 1901, p. 209; Lanciani 1902-1916, I, p. 75.

24. Lanciani 1902-1916, I, p. 166 et suiv. Les paroles adressées par Raphaël à Léon X sont très éloquentes à ce propos : Queysanne 2002, p. 46-55, p. 47.

25. Édit du 22 juillet 1540 : Lanciani 1901, p. 191-192; Lanciani 1902-1916, II, p. 184-185.

26. Sur la récupération de l'antique comme outil de légitimation du pouvoir papal à Rome voir notamment Miglio 1984.

type de stratégie politique. Comme nous l'apprend l'inscription à la base de la statue équestre de Marc Aurèle, le transfert de la statue du Latran au Capitole s'entendait officiellement comme une *restitutio* de l'antique monument au lieu et au peuple auxquels elle appartenait de manière légitime²⁷. Mais bien des historiens ont noté qu'il s'agissait en fait d'une réappropriation de la part du pape d'un monument symbolique de la Rome impériale²⁸. Si l'intérêt politique de Paul III pour le Capitole et les antiquités de Rome tenait dans leur référence à l'Empire, celui des Conservateurs était tout autre : les armoiries qui dominent la salle des Aigles, au centre du plafond, déclinent le célèbre *Senatus Populus Que Romanus*, sigle de l'ancienne République, âge d'or du peuple romain. C'est donc à une antiquité républicaine et non impériale que s'identifiait la commune, se posant comme défenseur du *Popolo romano* et de son patrimoine, contre ceux que le cardinal Pompeo Colonna, d'antique noblesse romaine, considérait comme des « étrangers et moitié barbares déracinant l'origine antique du sang des Romains », une allusion virulente aux papes et à leurs cours²⁹. S'il est évident qu'un tel ton violent ne peut être directement présent dans le programme des salles Paulines, où le consensus était de mise, il aide cependant à comprendre dans quel climat de tension politique et idéologique sont nés ces paysages au contenu à première vue si innocent.

On pourrait, en définitive, rebaptiser le cycle du palais des Conservateurs, cycle de la *romanitas*, reflétant les préoccupations et l'idéologie de la commune de Rome au milieu du XVI^e siècle. L'Antiquité y est présentée comme un modèle moral (vertu des romaines, noblesse du sport), politique (histoire de Scipion l'Africain dans la salle du Trône), et artistique (monuments romains dans la salle des Aigles et statues antiques dans la salle du Trône³⁰). Le thème de l'Antiquité s'apparente ici à la défense, sur un plan désormais idéal, d'un pouvoir communal héritier de la Rome républicaine pliant sous l'hégémonie papale.

27. Forcella 1869, I, n° 44.

28. Stinger 1990, p. 139-140.

29. Franceschini 1989, p. 72.

30. La frise de la salle du Trône, dédiée à l'histoire de Scipion l'Africain, contient plusieurs références au Capitole et figure de célèbres statues antiques (Pietrangeli 1962). Le décor de la salle des Triomphes (1569), attribué à Michele Alberti et Jacopo Rocchetti, montre, dans une frise monumentale, un triomphe à l'antique, le *Triomphe de Lucius Emilius Paolus sur Perseus*, se déroulant de manière anachronique sur la place du Capitole rénovée par Michel-Ange.

L'anachronisme topographique ou la mémoire des lieux

Pensée analogique

Les vues du Capitole qui décorent le palais Colonna et le palais des Conservateurs représentent des exemples significatifs d'un type particulier de vues topographiques qui fit son apparition dès la fin du xv^e siècle. Ces images complexes ne peuvent être rattachées au genre narratif de la peinture d'histoire, mais elles n'appartiennent pas non plus à cette catégorie vague que l'on appelle généralement « paysage décoratif ». Les personnages sont clairement subordonnés au lieu, et non l'inverse, le lieu étant généralement désigné à la Renaissance comme devant servir de cadre à l'épisode narratif afin d'en renforcer la lisibilité visuelle et sémantique. Dans ces images, au contraire, le lieu apparaît comme le véritable sujet. Le *locus*, dans une acception stricte des principes albertiens, constitue l'*historia*. Le fonctionnement sémantique de ces vues les différencie radicalement d'autres images topographiques qui jouent avant tout sur le registre de la spatialité et non de la temporalité. En effet, ces vues opèrent un rapprochement visuel entre des éléments appartenant à des temporalités diverses, dans le but de souligner les liens de continuité existant entre deux espaces-temps. L'espace (pictural) devient image du temps. Plutôt que d'aspérer au statut d'une représentation ontologique – cette « vérité » généralement associée à la description topographique au xvi^e siècle – ces images montrent la « réalité » conditionnée par son point de vue humain, c'est-à-dire orientée par les propriétés de la mémoire³¹. Grâce au schéma rhétorique de l'anachronisme topographique, l'image révèle la chaîne complexe des valeurs historiques et idéologiques attachées par une époque à un monument ou un site.

Plus que de simples représentations fantaisistes du paysage, ces *vedute* illustrent ainsi un véritable système de pensée analogique qui s'était développé sous l'impulsion des premiers humanistes. Parmi les sociétés littéraires créées à Rome à la Renaissance, aucune n'illustre mieux cet exercice d'*imitatio-emulatio* de la culture antique que l'Académie romaine. Fondée vers 1465 par Pomponio Leto, cette société réunissait des hommes liés par la passion des études classiques. Ses membres, comme Bartolomeo Platina, occupaient de nombreux postes clés dans l'administration curiale et allaient avoir une influence décisive sur la politique artistique pontificale, en particulier sous Sixte IV.

31. Sur la question de la « vérité » des images topographiques, voir notamment Nuti 1994, p. 107-109.

Ingrid Rowland a défini judicieusement l'Académie romaine comme « une société pour l'anachronisme créatif³² ». Les fresques de paysage à l'antique ornant les palais et les villas de Rome ne sont qu'un des nombreux symptômes de cette culture. Aujourd'hui, alors que les significations qui paraissaient évidentes au xvi^e siècle se sont estompées, pour souvent tomber dans l'oubli, elles constituent des documents passionnants qui nous permettent de comprendre le système d'analogies et de correspondances avec l'antique qui présidait à l'élaboration d'un palais de la Renaissance³³.

Décorum

L'usage de l'anachronisme dans l'art était cependant fortement déconseillé par les théoriciens, qui mettaient en garde les peintres contre les erreurs les plus grossières. Giovanni Andrea Gilio, suivant en cela le principe du *decorum* selon lequel chaque lieu ou chaque époque doit être figuré par des objets qui lui sont propres, le rappelle au peintre de paysage : « Si tu veux faire un paysage, tu pourras peindre des monts, des collines, des vallées, des fleuves, des villes. Fais cependant attention de ne rien y mettre qui ne soit pas convenable au lieu ; comme si tu peignais la Russie, [...] et d'autres pays nordiques et très froids et les faisais pleins d'orangers et de cèdres [...] »³⁴. Selon Lodovico Dolce, une telle mise en garde valait également pour la représentation des monuments : « Le peintre doit imaginer les sites et les édifices selon la qualité des pays, de sorte qu'il n'attribue pas à l'un ce qui est propre à un autre³⁵. » La plupart des peintres de la Renaissance appliquaient généralement cette « concordance des temps », mais l'usage de l'anachronisme topographique semblait, en dépit de cela, parfaitement approprié lorsqu'il s'agissait de la décoration de monuments construits sur des vestiges antiques et dont l'architecture elle-même était inspirée de celle des Anciens. On le tolérait, qui plus est, pour des raisons essentielles de lisibilité. Il s'agissait, avant tout, de « reconnaître » le lieu, associé à des monuments ou des événements mémorables. Ainsi, Giulio Mancini précise-t-il dans ses *Considerazioni sulla pittura* :

32. Rowland 1998, p. 7-41, ici p. 17 ; Clarke 2003, p. 65-73.

33. Sur cette problématique, voir surtout Clarke 2003. Sur le principe d'analogie, voir Foucault 1966, p. 32-40.

34. Giovanni Andrea Gilio, *Dialogo nel quale si ragiona degli errori e degli abusi de' pittori circo l'istoria*, Camerino, 1564, dans Barocchi 1960-1962, II, p. 19.

35. Lodovico Dolce, *Dialogo della Pittura intitolato l'Aretino*, Venise, 1557, dans Barocchi 1960-1962, I, p. 167.

« On doit considérer le lieu scénique, c'est-à-dire le lieu où se déroule une action et histoire quelconque, comme par exemple la chute de Simon le Mage qui se passa près du théâtre de Marcellus [...]. Ce lieu doit être représenté en peinture de manière à ce qu'il soit immédiatement reconnu grâce à certaines particularités qui lui sont propres. Et s'il n'en existe pas, il est permis d'élargir le lieu et de modifier le temps, comme par exemple pour bien décrire la chute de Simon le Mage qui eut lieu à l'endroit dit et où, à l'extérieur du théâtre, il n'y a rien de particulier, il sera permis, pour faire connaître Rome, d'élargir ce lieu et d'y mettre la colonne Trajane, même si on ne peut pas la voir en ce lieu et aussi de modifier le temps, puisque cette colonne fut érigée plus de cent ans après que l'action se fut passée. Une telle licence pour faire reconnaître les lieux, de nombreux hommes de talent l'ont prise³⁶. »

Le pouvoir des lieux

L'importance du passé antique du lieu est un des thèmes fondamentaux de l'histoire de Rome. L'attention cruciale donnée à la topographie de la part des Romains de la Renaissance dérivait d'une idée déjà capitale dans la pensée antique. Pour les anciens Romains, les associations topographiques étaient en effet extrêmement puissantes : Marcus Pison suggère, dans le *De finibus* de Cicéron, que la topographie pouvait surpasser en signification une histoire narrée ou écrite : « Est-ce disposition naturelle [...] ou bien je ne sais quelle illusion ? Mais, quand nous voyons les lieux où nous savons que les hommes dignes de mémoire ont beaucoup vécu, nous sommes plus émus que quand nous entendons parler d'eux ou que nous lisons un de leurs écrits³⁷. » La topographie jouait alors un plus grand rôle encore que la chronologie pour saisir le sens de l'histoire. Le passé était « rassemblé » et les lieux devenaient les véhicules d'une sorte d'histoire non-séquentielle. L'efficacité de ces associations topographiques était telle que les Romains n'hésitaient pas à utiliser leur environnement physique comme aide-mémoire. Cicéron l'explique ainsi : « Les lieux ont un tel pouvoir d'évocation que, non sans raison, on les a utilisés pour créer un art de la mémoire³⁸. »

36. Mancini 1956-1957 (1620), p. 118-119. Sur la notion de *topos* dans la peinture de paysage au XVI^e siècle voir Monssen 1989b, p. 256-259.

37. Cic. *Fin.* 5, 2.

38. Cic. *Fin.* 5, 2.

À la Renaissance, à cause de cet attachement aux lieux chargés d'histoire, on ne manque pas d'exemples d'édifices qui utilisèrent pour leurs fondations des ruines de monuments antiques. Le cas des villas de Rome est à ce propos particulièrement riche. Si les premières villas romaines de la Renaissance comme La Magliana ou la villa du Belvédère au Vatican n'avaient pas, semble-t-il, utilisé de fondations antiques, l'influence toujours plus grande des recherches archéologiques à Rome au XV^e siècle contribua rapidement à inverser la tendance. On chercha alors à construire les villas sur les lieux présumés des jardins et des demeures illustres de l'Antiquité.

C'est dans la *Roma instaurata* de Biondo Flavio (1446-1448) qu'est documentée pour la première fois l'idée de construire une villa sur le lieu d'un antique *hortus* : dans le livre premier, l'humaniste identifie, à partir des informations contenues dans une célèbre *Satire* d'Horace, les antiques jardins de Mécène avec ceux du palais Colonna : « Ici émergent les édifices des jardins de Mécène, dont les vestiges furent rénovés par un autre Mécène de notre siècle [...] le cardinal Prospero Colonna³⁹. » S'il est vrai que depuis le Moyen Âge, les ruines romaines étaient habitées par les familles baronniales qui contrôlaient la ville, ce n'est que grâce à l'impulsion des philologues et des archéologues que leur statut se transforma peu à peu, s'enrichissant, au-delà de leur dimension stratégique et défensive, d'une dimension idéologique éminemment plus subtile, ancrée dans l'exploitation intellectuelle et politique du passé antique de Rome. Au XIV^e siècle, les ruines de l'amphithéâtre de Statilius Taurus (Monte Giordano) et du théâtre de Pompée (Campo dei Fiori) étaient aux mains des Orsini. Les Savelli régnaient dans la zone du théâtre de Marcellus (Monte Savello). Le palais Colonna, situé parmi les vestiges du temple de Sérapis sur le Quirinal, n'était en réalité que le centre d'un territoire fortifié qui s'étendait autour du quartier du forum de Trajan⁴⁰. Sur les bords du Tibre, le mausolée d'Auguste avait servi de forteresse à la famille depuis le XII^e siècle. Presque toutes les autres familles possédaient au moins un monument antique comme forteresse⁴¹. Les érudits et humanistes du XV^e siècle, en particulier les membres de l'Académie romaine, en construisant leurs demeures parmi les vestiges de l'Antiquité qu'ils s'employaient à mieux connaître, allaient ainsi montrer la voie aux cardinaux et papes de la génération suivante et encourager un nouveau type de littérature et d'iconographie encomiastique, centré sur la topographie de la Rome ancienne. Bartolomeo Platina avait acheté en

39. Keller 1996, p. 114.

40. Safarik 1999, p. 48.

41. Rodocanachi 1914, p. 28 ; Lanciani 1901, p. 198-201 ; Merz 2001, p. 39.

1435 un jardin avec maison sur le terrain des thermes de Constantin et Pomponio Leto fit de même en 1475 en fondant son *Accademia esquilina* dans une maison toute proche⁴². Angelo Colocci, lui aussi, avait planté son jardin sur un lieu célèbre dans l'Antiquité, celui des Horti Lucullani, situés près du palais del Bufalo⁴³.

La villa Lante sur le Janicule

Les premiers exemples d'anachronisme topographique dans les décors peints dérivent de cet intérêt croissant pour l'histoire antique des lieux et furent créés par des artistes proches de Raphaël dans les années vingt du XVI^e siècle. On peut sans doute les rattacher aux recherches menées par Raphaël et son équipe pour la *Descrittione et pittura di Roma antiqua*, le plan de la Rome antique qui lui avait été commandé par Léon X (1513-1521)⁴⁴. Ainsi, ce sont sans doute les contacts étroits qui liaient le peintre urbin à Baldassare Turrini, dataire de Léon X, qui incitèrent ce dernier à ériger sa villa sur le mont Janicule à l'endroit supposé où se trouvaient, dans l'Antiquité, les fameux jardins de Julius Martialis. Une inscription dans la loggia décrivant l'extraordinaire vue sur Rome – *Hinc totam licet aestimare romam* –, citation d'une épigramme de Martial célébrant la villa antique, prouve que l'amalgame était voulu et apprécié⁴⁵. Plus tard, Pirro Ligorio fit figurer les deux villas, antique et moderne, dans son plan de *Roma antica* de 1552.

La disposition des différentes salles du palais et la décoration de stucs et marbres feints ne laissent aucun doute sur l'inspiration issue des descriptions littéraires des Anciens⁴⁶. Cette conformité de l'architecture, des décors, et du caractère antique du site est confirmée et subtilement exploitée dans la décoration peinte⁴⁷. Dans le salon principal, les quatre scènes qui ornent la voûte, attribuées à Polidoro da Caravaggio, relatent les épisodes principaux de l'histoire antique du Janicule : *La Rencontre de Janus et de Saturne*, *La Fuite* et *La Libération de Clélia* et *La Découverte de la tombe de Numa Pompilius*⁴⁸. C'est dans cette dernière fresque que se trouve le « portrait » de la façade occidentale de la villa telle qu'elle devait apparaître lorsqu'elle fut terminée vers 1525.

Pl. II

42. Coffin 1979, p. 182-183, n. 5; Keller 1996, p. 115.

43. Keller 1996, p. 115.

44. Sur ce projet, voir notamment Jacks 1993, p. 183-191; trad. fr. Queysanne 2002, p. 46-55.

45. Mart., 4, 64; O'Gorman 1971.

46. Keller 1996, p. 113.

47. Sur l'architecture, voir Frommel 1973, I, p. 113-117. Sur les décors, Coffin 1979, p. 257-265; Lilius 1981.

48. Lilius 1981, p. 235-251.

La présence de la tombe de Numa Pompilius sur le Janicule, attestée dès le Moyen Âge, avait dû apparaître comme une motivation supplémentaire dans le choix du site⁴⁹. Giorgio Vasari la mentionne également, ainsi que de nombreuses descriptions de Rome, tel l'*Antiquae Urbis imago Romae* d'Onofrio Panvinio de 1565 ou le plan de Dupérac de 1574⁵⁰. Au-delà de leur caractère flatteur pour le propriétaire, les fresques possédaient une signification politique centrée sur la célébration du gouvernement médicéen. Le Janicule, où fut enterré Numa Pompilius, le premier *Pontifex Maximus*, y est présenté comme le centre de l'ancienne Étrurie, allusion à la nouvelle alliance entre Rome et Florence et au nouvel âge d'or instauré par les papes Léon X et Clément VII Médicis (1523-1534)⁵¹.

L'idée consistant à représenter un monument contemporain dans une scène d'histoire antique n'était pas nouvelle dans les cercles artistiques des Médicis. En réalité, avant l'apparition de cette idée à la villa Lante, Jules Romain, l'architecte de la villa, avait représenté dans le paysage de la *Bataille de Constantin au pont Milvius* (salle de Constantin au Vatican, 1519-1521), la nouvelle villa du pape, villa Madama, en cours de construction. L'anachronisme devait, là aussi, signifier que la villa avait été conçue comme une antique villa suburbaine, mais aussi rappeler le prestige historique du site qu'elle occupait près du pont Milvius où Constantin, guidé par la Sainte Croix, avait repoussé ses ennemis païens⁵². Un peu plus tard, en 1527, Jules Romain fit également figurer, dans un paysage à l'antique de la chambre d'Ovide au palais du Té à Mantoue, le palais lui-même encore en construction⁵³.

À la villa Lante, l'anachronisme révèle donc un système de correspondances qui joue non seulement au niveau du programme iconographique de la décoration, mais également au niveau de l'architecture et du choix du site. En dépit d'un fonctionnement sémantique étroitement comparable, le « portrait » de la villa Lante diffère cependant des *vedute* du Capitole précédemment examinées. En effet, comme dans la *Bataille de Constantin au pont Milvius* au Vatican, l'image de la villa est encore clairement subordonnée aux figures, dont les poses sont inspirées, pour la plupart, de la statuaire antique et des reliefs de la colonne Trajane⁵⁴. Cette différence permet de noter une évolution importante dans la représentation du paysage entre la fin des années 1520 et le début des

49. Liv., 40, 29; Plin. *Hist. nat.*, 13, 84-87; Plut. *Nu.*, 22.

50. Lilius 1981, p. 52; Frutaz 1962, II, 35, 37.

51. Lilius 1981, p. 251-263; Coffin 1979, p. 257-265.

52. Quednau 1979, p. 351-352.

53. Verheyen 1969, p. 164.

54. Lilius 1981, p. 135-162, p. 158-160; Quednau 1979, p. 352-356.

années 1540, période durant laquelle le paysage topographique passe progressivement du statut de motif à celui de sujet principal. Comme l'a noté Alessandro Marabottini à propos des paysages de Polidoro da Caravaggio, le paysage, même subordonné à l'*historia*, commence à jouer un rôle fondamental dans l'image⁵⁵. Il n'est plus considéré comme accessoire mais comme vecteur de l'impact émotionnel de la scène à l'égal des figures. Cette attention nouvelle donnée au paysage trouve une explication dans le programme iconographique des fresques, le *genius loci* historico-mythologique du Janicule. La présence du Tibre dans les trois autres scènes, l'évocation des principaux monuments de Rome dans *La Fuite de Clélia*, la représentation du mont Soratte enneigé dans *La Libération de Clélia*, soulignent l'importance de la localisation géographique des scènes. Le paysage entrainé de droit dans le programme iconographique, le *locus* devenait *historia*.

La Rome de Paul III Farnèse

Frascati

L'impact des recherches historiques et archéologiques sur la Rome ancienne et l'appropriation intellectuelle et idéologique d'un tel passé dans les programmes de décoration des palais romains de la Renaissance prirent une tournure décisive sous le pontificat de Paul III, dont l'éducation humaniste devait avoir des conséquences importantes dans l'art du XVI^e siècle. L'aménagement du Capitole par Michel-Ange demeure son entreprise la plus célèbre à cet égard. Alessandro Farnese avait en effet fréquenté presque tous les humanistes de son époque. À Rome, son maître Pomponio Leto lui avait très tôt inculqué sa passion pour l'histoire antique et les monuments de la Rome ancienne. À Florence, il avait fréquenté la cour de Laurent le Magnifique et, à l'Académie florentine, côtoyé Pic de la Mirandole et Jean de Médicis, le futur pape Léon X. À l'université de Pise, il complétait ses connaissances et acquérait une belle réputation d'antiquaire (*antiquario*)⁵⁶.

Son intérêt pour les *studia humanitatis* et les recherches menées dès le XV^e siècle par Biondo Flavio, Poggio Bracciolini ou, plus tard, Annibal Caro sur les restes des villas de l'Antiquité jouèrent sans doute un rôle important dans sa décision de réhabiliter le bourg médiéval de Frascati

55. Marabottini 1969, p. 63-81.

56. Harprath 1985, p. 63-65.

comme recreation d'une villégiature à l'antique⁵⁷. Autour de la petite ville, sur les collines tournées vers Rome, surgissaient encore les ruines des *villae tuscolanae* ayant appartenu à des personnages célèbres de l'Antiquité tels Caton, Lucullus, Salluste ou Cicéron. Parmi les plus célèbres, on se souviendra de la Cara Villa d'Annibal Caro (v. 1563), construite sur les restes de celle de Lucullus, lieu où l'humaniste, au service des Farnèse à l'époque, traduisit l'*Énéide*⁵⁸. Auparavant, Alessandro Ruffini y avait fait bâtir une des premières villas modernes, la villa Ruffina, que Paul III visita sans doute dans les derniers mois de sa vie. Elle fut elle aussi édifiée sur les fondations d'une villa romaine, comme du reste presque toutes les autres villas de cette zone⁵⁹.

Si Frascati constitue un exemple célèbre du désir des hommes de la Renaissance de renouer avec leurs prestigieuses origines, il montre aussi combien la réévaluation culturelle de l'Antiquité masquait souvent des projets en réalité éminemment politiques. Comme on l'a observé à propos du Capitole, l'intérêt des cardinaux et des papes pour la topographie antique se doublait presque toujours d'une volonté de contrôler et d'étendre leur pouvoir territorial. Frascati devint, en ce sens, un des lieux stratégiques de la lutte entre le pape Paul III et la famille Colonna qui régnait sur la ville depuis le début du XV^e siècle. Dès sa nomination au trône de saint Pierre en 1534, Paul III refusa à Ascanio Colonna le contrôle de Frascati et, deux ans plus tard, il contraignit Lucrezia della Rovere, épouse de Marcantonio I Colonna à céder le fief à son propre fils Pier Luigi Farnese⁶⁰. C'est dans ce contexte de réappropriation territoriale que s'explique l'élévation du bourg (*castrum*) au titre de cité (*civitas*) et la transformation urbanistique de la ville et du territoire. On doit ainsi à Antonio da Sangallo le Jeune, l'architecte du pape, la construction de nouvelles fortifications, rues et places. La transformation de la cité, incluant des zones urbaines et extra-urbaines récemment acquises par la chambre apostolique, constituait ainsi un instrument efficace d'intervention étatique sur le territoire, visant à gommer du paysage urbain et juridique les anciennes présences baronniales et à établir l'autorité de la *Casa Farnese*. Outre l'importance accordée aux rues nouvellement tracées, le programme devait culminer dans la construction de la villa Ruffina, commencée vers 1546 et conçue comme le véritable pôle visuel, économique et politique de la ville⁶¹. Cette domination est confirmée par la réalisation d'une médaille, frappée en 1549, représentant d'un côté le

57. Ehrlich 2002, p. 49-67.

58. Lettre du 5 avril 1565. Caro 1957-1961, III, p. 232.

59. Keller 1980, p. 45-49, 64, 70, 87; Coffin 1979, p. 40-59.

60. *Villa e paese* 1980, p. 43-50, p. 45.

61. *Villa e paese* 1980, p. 46, 83-104.

portrait du pape et de l'autre le bourg de Frascati que surplombe la villa Ruffina. Le caractère essentiellement militaire de l'architecture de la villa, ses tours d'angles, son assiette surélevée et son enceinte fortifiée, illustre sa fonction symbolique de fortin conçu pour contrôler et défendre la cité⁶². Si l'inscription *TUSCOLO REST(ituto)* fait clairement référence au passé antique du bourg, le dessin de la médaille souligne les structures de domination d'origine féodale du programme de Paul III. À Rome, la construction de l'imposante Torre Paolina sur le Capitole, située stratégiquement dans l'axe de la via Lata, soulignait aussi ce double héritage : le pape se présentait comme héritier de Jupiter certes, mais d'un Jupiter bien ancré dans la tradition médiévale.

Paysages farnésiens au château Saint-Ange

Dans le domaine de la peinture, cette utilisation à des fins idéologiques et politiques de la topographie antique apparaît pour la première fois dans les salles décorées pour Paul III au château Saint-Ange, la forteresse des papes construite sur les ruines du mausolée de l'empereur Hadrien⁶³. En 1543, Girolamo Siciolante peignit, dans la loggia de Paul III, au nord du château, des fresques illustrant la vie de l'empereur Hadrien d'après l'*Historia Augusta* de Spartien et des reconstitutions de monuments datant de son règne, comme son mausolée ou le théâtre maritime de la villa d'Hadrien⁶⁴. La place donnée à l'architecture dans ces fresques reflétait la passion bien connue de l'empereur romain pour l'art de bâtir⁶⁵. Le décor, comme celui de la célèbre salle Pauline, entendait opérer un rapprochement idéal entre l'empereur et le nouveau pape qui partageait les goûts philohelléniques d'Hadrien, son amour des lettres, des arts et son activité incessante de bâtisseur. De plus, Paul III, monté sur le trône pontifical après la terrible expérience du sac de Rome, pouvait pleinement s'identifier à certaines des préoccupations centrales de l'empereur, comme la stabilité des frontières et l'instauration d'une période durable de paix. De même, le désir du pape de resserrer les liens et l'unité du monde catholique à la veille du concile de Trente trouvait un écho certain dans l'idée de l'œcuménisme de l'Empire, chère à Hadrien. La paix et la justice, binôme essentiel dans les emblèmes et les devises (*motti*) de Paul III, avaient guidé les choix et la politique d'Hadrien et faisaient de lui un modèle particulièrement approprié⁶⁶.

Fig. 4

62. *Villa e paese* 1980, p. 48-49; Ehrlich 2002, p. 233-234.
63. D'Onofrio 1978. Sur les fresques du château Saint-Ange, voir aussi Bajard 1992.
64. Gaudosio 1981, I, p. 11-12; II, fig. 2-3.
65. Spart. *Hadr.*, 19, 10; 26, 5.
66. Mercalli 1998.



4. Girolamo Siciolante, *Reconstitution du mausolée d'Hadrien et du pont Aelius*, 1543, fresque. Rome, château Saint-Ange, loggia de Paul III.

Si l'on compare les paysages de la loggia à ceux de la villa Lante, le rapport entre figure et paysage apparaît inversé : les monuments occupent l'essentiel de l'image et constituent le sujet principal, tandis que les figures, reléguées à la périphérie, servent à présenter les monuments au spectateur. Dans la lunette de droite, le peintre a figuré le mausolée impérial comme un temple circulaire à côté de l'antique pont Elius (ou Aelius). Les sources de cette restitution doivent être cherchées dans les carnets de dessins des architectes de la génération précédente, comme Francesco di Giorgio ou Giuliano da Sangallo, dont les études du temple de la Sibylle à Tivoli et du temple circulaire près du Forum Boarium dans le codex Barberini sont comparables au dessin de la fresque⁶⁷. L'influence du *Tempietto* de Bramante est également perceptible, en particulier au niveau de la base du monument. Quant à la coupole à gradins, elle rappelle plus spécifiquement celle du Panthéon. En définitive, la méthode utilisée par le peintre pour restituer la forme du mausolée antique devait être proche de celle adoptée par les architectes de la Renaissance qui puisaient dans le vaste répertoire des monuments antiques toujours existants, mais aussi dans celui figuré sur les monnaies anciennes⁶⁸. Il s'agissait certes d'une sorte de «bricolage», mais d'un bricolage fort érudit issu d'une étude extrêmement attentive de l'art de l'Antiquité.

Pl. II, Fig. 4

67. Voir par exemple Günter 2001, p. 281, fig. 12 et p. 275, fig. 7 et Ranaldi 2001, p. 128-130, fig. 121.
68. Günter 2001, p. 275; Weiss 1968; Hill 1996.



5. Prospero Fontana, *Reconstitution du mausolée d'Hadrien en forme de pyra funéraire antique*, 1543-1545, fresque. Rome, château Saint-Ange, salle de l'Adrianeo, frise.

Au château Saint-Ange, le programme iconographique sur les origines de Rome et l'histoire d'Hadrien se poursuit dans trois salles qui communiquent avec la loggia ouverte sur le panorama de Rome⁶⁹. Dans la salle de la Bibliothèque, le thème du mausolée, de son site et de sa construction se mêle à des épisodes d'histoire romaine qui font référence à la naissance de Rome et à l'affirmation de son autonomie face à la domination étrusque de la péninsule italienne. Le cycle, attribué à Luzio Luzi et son atelier, devait faire allusion à la famille Farnèse et à ses origines antiques, à Énée, fondateur mythique de Rome et à la déesse Vénus, selon la mode alors extrêmement répandue consistant à faire remonter les origines des grandes familles régnantes à la dynastie Julio-Claudienne et à l'empereur Auguste⁷⁰. Le programme entendait souligner la continuité entre la suprématie de l'Empire et la suprématie de l'Église catholique romaine, un *topos* que de nombreux papes avaient déjà utilisé⁷¹.

La représentation du paysage et de la topographie est essentielle dans le décor et sert souvent à situer le lieu de l'action. Dans la scène montrant *Horace Coclite défendant le pont Sublicius contre les Étrusques*, où l'on reconnaît une vue du pont et du château Saint-Ange, Horace peut

69. Gaudosio 1981, p. 11-12.

70. Sur la salle de la Bibliothèque, voir Mercalli 1998, p. 262-264; Gaudosio 1981, I, p. 18-36, II, p. 97-104; Canova 2002.

71. Kliemann 2001.



6. Monnaies romaines figurant des *pyrae* funéraires.

être interprété comme *exemplum* pour le courage des Farnèse. Dans les tableaux de la voûte, quatre scènes figurent l'empereur et sa suite devant des monuments antiques isolés dans des paysages. Dans un de ces paysages, le majestueux tombeau est restitué, là encore, comme un temple circulaire. Plus schématique que celle de Girolamo Siciolante, cette restitution renvoie cependant aux mêmes modèles. La présence d'un autre temple rectangulaire visible derrière le temple circulaire fait penser aux monuments de l'acropole de Tivoli, avec le temple rond de Vesta et celui d'Albunea, rectangulaire, qui lui est adjacent⁷². Le peintre a pu également s'inspirer des monnaies antiques sur lesquelles figuraient des temples circulaires. Pour représenter le pont Elius, l'artiste s'est sans aucun doute inspiré d'un modèle numismatique. On peut le rapprocher de la monnaie bien connue du musée Correr de Venise, de période hadrienne, sur laquelle apparaît au verso la représentation la plus antique du pont. Le dessin de la monnaie fut repris ensuite par presque tous les archéologues romains, comme Pirro Ligorio ou Jules Romain dans la *Vision de Constantin* au Vatican⁷³.

Dans la salle adjacente, la salle de l'Adrianeo, la décoration, attribuée à Prospero Fontana, se compose de scènes mythologiques et de vues de monuments antiques appartenant tous à l'*Ager Vaticanus*, c'est-à-dire la zone où se dressaient, à la Renaissance, le château Saint-Ange, la basilique Saint-Pierre et le palais du Vatican avec la cour du Belvédère : il s'agit de la Meta Romuli, la naumachie du Vatican, le cirque de Caligula et Néron avec son obélisque et le mausolée d'Hadrien⁷⁴. Selon Eraldo Gaudosio, les vues, assez schématiques, sont dérivées de l'*Antiquae Urbis Romae cum regionibus simulacrum* de Fabio Calvo, ouvrage publié à Rome en 1527 et élaboré à partir de monnaies anciennes et de codex enluminés

72. Ranaldi 2001, fig. 119.

73. Mercalli 1998, p. 261.

74. Sur la salle de l'Adrianeo, voir Gaudosio 1981, I, p. 56-69.

de l'Antiquité tardive ou du haut Moyen Âge, comme le *Virgilio vaticano* ou la *Notitia Dignitatum*⁷⁵. La reconstitution du mausolée d'Hadrien, sur la paroi nord de la salle, apparaît différente des précédentes qui furent inspirées, comme on l'a vu, par des exemples de temples circulaires. Au contraire, elle correspond fidèlement au dessin des bûchers funéraires antiques ou *pyrae* qui figurent sur les monnaies, et qui furent interprétés, dès le xv^e siècle, comme des mausolées impériaux⁷⁶. Cette typologie fut adoptée pour presque toutes les restitutions du mausolée d'Hadrien : celles qui figurent dans le *Simulacrum* de Calvo, dont s'inspire probablement la fresque, le plan de la Rome antique de Pirro Ligorio de 1561 ou encore celui de Dupérac de 1573⁷⁷. On la trouve déjà dans le *Martyre de saint Pierre* sur la porte en bronze de la basilique Saint-Pierre réalisée par Filarète entre 1439 et 1445 et dans la reconstitution archéologique de la Rome constantinienne que Jules Romain intégra dans sa *Vision de Constantin* au Vatican (1521). Le thème des *pyrae* funéraires eut, du reste, un rôle décisif sur la conception et l'élaboration de monuments fondamentaux de la Renaissance, comme le premier projet du tombeau de Jules II de Michel-Ange et surtout ceux de Raphaël, Bramante et Antonio da Sangallo pour la basilique Saint-Pierre, conçus à partir des modèles numismatiques comme « Temple-Mausolée consacré à la mémoire de saint Pierre⁷⁸ ». Nous verrons plus tard à quel point ce modèle de la *pyra* impériale sera important sous le pontificat de Jules III.

À la Renaissance, l'usage des médailles et pièces anciennes pour la restitution des monuments antiques est attesté dans de nombreux décors. L'un d'entre eux, fort intéressant à ce propos, se trouve dans le salon principal de la Rocca ou forteresse abbatiale de Subiaco, réalisé après 1557 pour l'abbé Francesco Colonna⁷⁹. Nous l'évoquerons brièvement, car, comme ceux du château Saint-Ange, il illustre parfaitement le processus de sélection des sources qui préside à la restitution des paysages et des monuments de l'Antiquité ; il est fondé sur l'analogie et l'association.

Deux *vedute*, dans les lunettes de la salle, restituent le paysage de Subiaco antique avec les trois lacs artificiels sur les bords desquels l'empereur Néron avait établi une splendide villa. Les lacs de Subiaco furent créés, selon Tacite et Frontinus, grâce à un barrage des eaux du fleuve Aniene : un des ouvrages d'architecture et d'ingénierie parmi les plus ambitieux de l'époque. Avant que Néron ne décide d'altérer si

75. Pagliara 1976 ; Jacks 1990, 1993, p. 191-204.

76. Hill 1996, p. 102-103.

77. Frutaz 1962, II, pl. XVII, 4, Tav. 30 ; pl. XXII, Tav. 37.

78. Frazer 1975. Sur Saint-Pierre comme temple-mausolée, voir Fagiolo 1994.

79. Minasi 1996.



7. Anonyme, *Vue fantastique du lac de Subiaco au temps de Néron avec la villa de l'empereur*, vers 1557, fresque. Subiaco, Rocca Colonna, salle des Banquets.

radicalement le paysage, la région était célèbre pour la qualité de ses eaux et parce qu'elle approvisionnait trois des neuf aqueducs de Rome, l'Aqua Marcia, l'Aqua Claudia et l'Anio Novus⁸⁰. Comme la Domus Aurea de Néron à Rome, construite sur les bords d'un lac artificiel, la villa de l'empereur présentait une série de bâtiments et de pavillons situés sur les rives des trois lacs reliées entre elles par un grandiose pont de marbre (*pons marmoreus*). Aujourd'hui, peu de structures anciennes ont survécu, mais l'on sait que les restes du complexe impérial constituaient une caractéristique du paysage durant le Moyen Âge. Le *pons marmoreus*, par exemple, ne s'écroula qu'en 1305. La vue de la paroi est figure une articulation bien reconnaissable de la topographie antique : deux complexes situés de part et d'autre des rives du lac et les vestiges du célèbre pont. Sur la rive droite, un ensemble de constructions se trouve placé à l'endroit où le monastère de Saint-Clément fut établi au Moyen Âge. À gauche, le peintre a représenté un large pavillon à colonnes, composé d'un corps central voûté, flanqué de deux avant-corps. Ce monument a été reconnu par Mara Minasi comme une « reconstruction fantastique » de la villa de Néron, mais sa source n'a pas été identifiée. Comme on l'a

80. Tac. *An.*, 14, 22 ; Frontin. *Aq.*, 93 ; Plin. *Hist. nat.*, 3, 12.

déjà observé chez les peintres du château Saint-Ange, la restitution des sites antiques n'était « fantastique » qu'en partie seulement. Elle s'accompagnait d'une recherche de sources textuelles et surtout visuelles qui devaient guider le peintre et l'aider à réaliser une image du site aussi « vraie » que possible. Ici, la source choisie pour la villa de Néron est l'unique monument d'époque néronienne connu à travers les médailles antiques, le Macellum Magnum. Pour cette raison, ce monument servit aussi de modèle à la Renaissance pour la représentation de la Domus Aurea dans plusieurs plans de la Rome antique, dont ceux de Pirro Ligorio ou de Fabio Calvo⁸¹. Dans la vue de la paroi ouest, le peintre a reproduit le même monument pratiquement à l'identique. Dans la partie droite de l'image, on reconnaît, au premier plan, les « Trophées de Marius », soit la *mostra* (fontaine monumentale placée à l'extrémité des aqueducs romains) de l'Aqua Giulia, souvent considérée à la Renaissance comme celle de l'Aqua Marcia⁸². La présence de la fontaine antique s'explique par le fait que l'on situait alors traditionnellement l'origine de l'Aqua Marcia dans la vallée de l'Aniene. Le paysage représente ainsi, en une seule image, le point de départ et d'arrivée de l'eau tant célébrée par les Anciens.

La cour du Belvédère

Au sein de l'histoire des décors topographiques à Rome, une seule œuvre a fait l'objet d'une analyse approfondie : le fragment d'une frise monumentale conservé au château Saint-Ange représentant la cour du Belvédère de Bramante, fresque rendue célèbre par James Ackerman⁸³. Il est possible que cette vue ait fait partie d'un décor, aujourd'hui perdu, de la Torre Paolina, construite pour Paul III sur le Capitole⁸⁴. Même si l'historien américain fait abstraction du contexte culturel et artistique du pontificat de Paul III, son interprétation, qui insiste sur l'interdépendance entre le programme architectural de l'édifice et sa représentation en peinture, s'intègre parfaitement à notre analyse de l'anachronisme topographique dans les décors de la Renaissance. La fresque, attribuée tour à tour à Perino del Vaga ou Prospero Fontana, pourrait être de la main du flamand Cornelisz Loots selon Nicole Dacos⁸⁵. Elle figure la grande cour du Belvédère partiellement en ruine et envahie par la végétation. La double rampe d'accès, au centre, conduit le regard vers la

Pl. IV

81. Hill 1996, fig. 59; *Lexicon Topographicum*, III, p. 204-206.
82. Gisella Tedeschi Grisanti, « Nymphaeum Alexandri », dans *Lexicon Topographicum*, III, p. 351-352.
83. Ackerman 1951. Voir aussi Frommel 1998; Borsi 1989, p. 268-272.
84. Cafà 2005, p. 236.
85. Dacos 2006, p. 55-56.

terrasse supérieure et, au-delà, vers la villa du Belvédère dont on aperçoit les contours. À droite, à l'arrière-plan, on distingue le pont et le château Saint-Ange. À gauche, un portail conduit vers le *giardino segreto* du pape Paul III. Une comparaison avec des dessins plus tardifs, comme ceux de Giovanni Antonio Dosio ou de Giovan Battista Naldini, révèle la précision de la vue⁸⁶. Mais le caractère de la fresque diffère cependant sensiblement de celui des deux dessins. Nulle trace des ouvriers portant les matériaux, ni des blocs de pierre à peine taillés jonchant la gigantesque cour; rien qui puisse rendre compte de la réalité d'un chantier. Au contraire, l'aspect délabré de l'édifice pourrait renvoyer à la longue phase d'interruption des travaux qui suivit la mort de Léon X et évoquer plus précisément certains faits amplement documentés, comme l'écroulement d'une partie de la galerie orientale le 7 janvier 1531 dû, selon Vasari, à la fragilité des fondations édifiées par Bramante⁸⁷. Le Belvédère se présentait donc comme une « nouvelle ruine » à l'époque de l'exécution de la fresque et son atmosphère peut faire penser, de prime abord, à la grandeur pathétique des dessins de Maerten Van Heemskerck représentant la basilique Saint-Pierre comme une gigantesque ruine laissée à l'abandon.

Les détails du premier plan permettent cependant de mieux saisir la signification de la vue. En lieu et place de la grande cour, le peintre a représenté un lac artificiel sur lequel deux groupes de barques s'affrontent. Sur la droite, des personnages assistent à la joute nautique depuis une plate-forme surélevée. Cette scène curieuse trouve une explication dans un des premiers ouvrages sur la topographie de la Rome ancienne écrit à la Renaissance, le *Roma instaurata* de Biondo Flavio (v. 1446-1448)⁸⁸. D'après l'humaniste, et grâce aux informations fournies par Tacite, on savait qu'un lac artificiel ou naumachie, utilisé au temps de l'empire pour la reconstitution de batailles navales, avait été construit dans la vallée du Vatican, juste au pied du Mons Aureus (Montorio)⁸⁹. C'est cette *Naumachia* que le peintre a représentée dans la fresque, à l'emplacement supposé où elle se situait dans l'Antiquité. La naumachie vaticane avait déjà été figurée une première fois, on l'a vu, dans la frise de la salle de l'Adrianeo au château Saint-Ange. Ici, l'image est décidément plus réaliste. À l'aspect schématique et monochrome imitant le bronze ancien des représentations de la salle de l'Adrianeo, fait place une technique plus strictement paysagiste. Si les moyens d'expression

Fig. 5

86. Ackerman 1951, p. 75-76.
87. Ackerman 1951, p. 72-73; Borsi 1989, p. 271-272.
88. Jacks 1993, p. 113-121.
89. Biondo Flavio, *De Roma Instaurata*, Venise, 1510, § 63-64; Ackerman 1951, p. 82, n. 1.

choisis sont différents, le résultat recherché est cependant identique : il s'agissait de souligner les liens existant entre l'ancienne et la nouvelle topographie du Vatican. Le programme même de l'édifice se trouvait ainsi exposé avec clarté. En effet, James Ackerman, intrigué par la précision architecturale et archéologique de la *veduta*, en vint à supposer que sa raison d'être était précisément de souligner l'origine antique des formes de la cour du Belvédère. Il démontra ainsi l'influence des amphithéâtres antiques sur l'œuvre de Bramante, en particulier celle du temple de la Fortune à Préneste (Palestrina) et le *Stadium* du Palatin⁹⁰.

Comme au palais des Conservateurs où les anciens Romains jouaient devant les églises de la Renaissance et les ruines de leur propre civilisation, la fresque du château Saint-Ange superpose des temporalités différentes dans un même lieu, anticipant le procédé photographique de la « double exposition », lorsque deux photographies prises à des moments différents mais depuis le même point de vue apparaissent sur la même image, bouleversant les règles classiques de la signification narrative. L'anachronisme, conçu comme schéma rhétorique, ancré dans la tradition iconographique de la papauté, assume une fonction de légitimation du pouvoir et rassemble, en une sorte d'unité mythique, *antiqui* et *moderni*. Le peintre a même été jusqu'à les réunir : le groupe de personnages observant du haut de la plate-forme la naumachie antique n'est pas, comme le pense Ackerman, une assemblée impériale, mais bien papale, puisque l'on distingue le souverain pontife lui-même accompagné de quelques cardinaux⁹¹. Comme l'a clairement perçu Fausto Testa, la dimension du temps est ici problématisée en tant que « destin ». L'Antiquité romaine, période historique vue comme forme idéale d'existence, acquiert ainsi une dimension supra-historique⁹².

Le caractère antique de l'architecture du *Cortile* était bien apprécié des contemporains, comme l'atteste, entre autres, la description de l'édifice par Lorenzo da Parma en 1507⁹³. La même comparaison avec l'antique transparaît dans la réception de la plupart des œuvres de Bramante, considérées à la Renaissance comme ayant égalé, voire surpassé, les monuments de la Rome ancienne. Elles mêlaient absolument l'antiquité et la modernité, « *anticamente moderni e modernamente antichi* », selon l'expression choisie par l'Arétin pour qualifier les œuvres de Jules Romain⁹⁴. Ainsi, Sebastiano Serlio fit plusieurs fois allusion aux œuvres de Bramante dans ses traités sur les ordres architectoniques (1537) et

90. Ackerman 1951, p. 83-88.

91. Ackerman 1951, p. 80; Frommel 2000, p. 215.

92. Testa 2001.

93. Frommel 1998, p. 23.

94. Aretino 1990, I, p. 489.

sur les édifices antiques (1540), intégrant même la cour du Belvédère et le *Tempietto* dans le troisième livre de son traité sur l'architecture antique⁹⁵. Giovanni Antonio Dosio, lui aussi, avait réalisé une vue de la cour destinée à son *Libro delle Antichità*⁹⁶. Un peu plus tard, Étienne Dupérac la fait à son tour figurer dans un recueil concernant l'Antiquité : les *Disegni de le ruine di Roma e come anticamente erano* (1574), où les monuments de l'*Ager Vaticanus* sont confrontés aux édifices clefs du Vatican moderne, la basilique Saint-Pierre, le château Saint-Ange et la cour du Belvédère.

En conclusion, il faut souligner que cette condensation du temps dans l'espace illustre une conception de l'historicité des objets et des monuments profondément différente de la nôtre. Alexander Nagel et Christopher Wood ont bien noté sur cette différence : « On pouvait *savoir* que des artefacts étaient fabriqués dans le présent ou dans un passé récent mais en même temps les considérer et les utiliser *comme* s'ils étaient très anciens. Il ne s'agissait pas d'un leurre ni de naïveté mais plutôt la conséquence d'une manière de penser l'historicité des artefacts, laquelle a été souvent mal comprise par les historiens de l'art⁹⁷. » En accord avec ces remarques, nous voudrions proposer que la cour du Belvédère ne fût pas seulement considérée comme un monument moderne construit selon des formes et des préceptes anciens mais *comme* un monument ancien. Le fait qu'elle ait été représentée comme une ruine montre en effet à quel point elle était assimilée à un monument de la Rome ancienne. Claudia Lazzaro insiste également sur ce point : « La cour du Belvédère était conçue comme la re-création d'une ancienne villa romaine et incarnait cette idée si puissamment que même l'inverse était vrai : pour ses contemporains une ancienne villa romaine devait ressembler à la cour du Belvédère⁹⁸. »

Une confirmation de cette conception analogique des objets et des monuments historiques à la Renaissance – si étrange pour le spectateur d'aujourd'hui – se trouve dans le décor déjà mentionné de la Rocca abbatiale de Subiaco, réalisé vers 1556-1557 pour l'abbé Francesco Colonna. À côté des deux vues de l'ancienne Subiaco, avec les trois lacs artificiels construits pour l'empereur Néron, se trouve une troisième vue, évidemment copiée d'après la vue figurant la cour du Belvédère conservée au château Saint-Ange⁹⁹. Certaines différences indiquent cependant que la vue revêtait une signification autre que celle de l'original. Au lieu de la

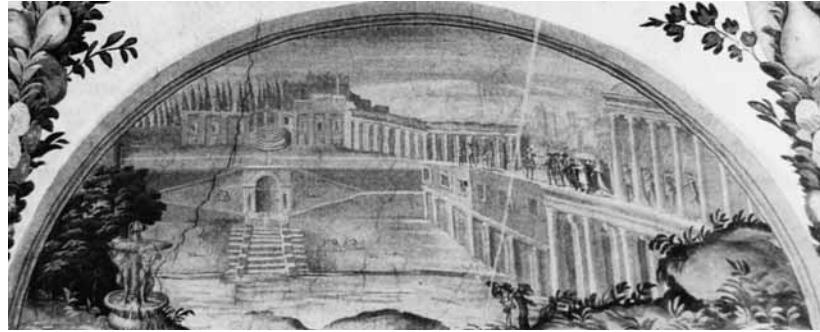
95. Serlio 1619, f. 64v, 11v, 118r et 139r.

96. Borsi et al. 1976, p. 32-34.

97. Nagel et Wood 2005, p. 405.

98. Lazzaro-Bruno 1974, p. 85.

99. Minasi 1996, p. 176-179.



8. Anonyme, *La Cour du Belvédère au Vatican comme villa de Néron*, vers 1557, voûte, fresque. Subiaco, Rocca Colonna, salle des Banquets.

Fig. 7

naumachie au premier plan, des biches et des cerfs paissent tranquillement au pied du grand théâtre. L'assemblée réunie sur la plate-forme au-dessus d'eux est désormais accompagnée par des archers postés entre les colonnes qui s'apprêtent à abattre les animaux. La vue ne représente donc pas la cour du Belvédère – même si, paradoxalement, elle la montre de nouveau –, mais plutôt l'antique villa de Néron à Subiaco, située dans une région célèbre en raison de l'abondance de son gibier et où de grandes chasses et des banquets étaient organisés pour le plaisir de l'empereur. Cette technique de reconstitution ne diffère pas, en définitive, de celle consistant à utiliser le modèle numismatique du *Macellum Magnum* pour figurer la villa de Néron à Subiaco dans l'autre vue de la salle. La cour du Belvédère apparaissait logiquement comme le type idéal de la villa impériale, apte à évoquer la splendeur de la *Domus Neroniana* de Subiaco, qu'aucune source visuelle ne documentait à la Renaissance.

Échos farnésiens à Bolsena

Sous le pontificat de Paul III, la récupération des mémoires du lieu et la reconstitution historico-mythologique du paysage antique sont également manifestes dans le décor du palais Del Drago à Bolsena, résidence de Tiberio Crispo. Parent proche et protégé de Paul III Farnèse, Crispo fut gouverneur de la ville entre 1540 et 1543 puis de nouveau entre 1553 et 1562, périodes durant lesquelles il décida de la construction, et plus tard de l'extension, de sa résidence principale¹⁰⁰. Les fresques qui décorent le palais (1559-1562) sont encore peu connues malgré l'essai d'Alessandra De Romanis qui permet d'en apprécier la qualité et signale la circulation

100. Sur le cardinal Crispo voir *D.B.I., ad vocem*.

efficace des thèmes et motifs artistiques entre Rome et sa périphérie¹⁰¹. En effet, le cardinal Tiberio Crispo contribua à l'élaboration et à la réalisation à Rome de plusieurs programmes artistiques farnésiens de grande importance. La construction de la Torre Paolina par Antonio da Sangallo le Jeune et Simone Mosca et sa décoration par Raffaellino del Colle et Cristoforo Gherardi en 1540 furent conduites sous sa direction, de même que celle du château Saint-Ange dont il fut châtelain de juin 1542 à avril 1545. Les informations de Vasari concernant les travaux menés à cette époque au château Saint-Ange indiquent d'ailleurs qu'il en fut le véritable instigateur¹⁰². Les fresques qui ornent les salles du palais de Bolsena rappellent le vocabulaire à l'antique caractéristique des décors du château Saint-Ange. La salle d'Amour et Psyché, son décor composé de colonnes, de niches accueillant des figures d'empereurs romains, orné de grisailles, de trompe-l'œil et de grotesques, fait directement écho au décor de la célèbre salle Pauline¹⁰³. Dans la salle attenante, la salle d'Alexandre le Grand, la décoration présente une succession de pilastres-caryatides peints supportant la corniche en stuc de la voûte et encadrant des paysages qui ouvrent fictivement la pièce sur l'extérieur. Des festons de fruits et de feuilles, rattachés au centre par des bucranes, sont suspendus entre les pilastres. Les paysages évoquent la topographie locale, renforçant la logique illusionniste du décor. Sur la paroi d'entrée, on distingue le lac de Bolsena dominé par la Rocca Monaldeschi della Cervara. Dans un autre paysage, un pont et une colonnade couronnée de statues évoquent le port antique de Bolsena tel que pouvaient se l'imaginer les hommes de la Renaissance. Certains détails contribuent cependant à donner au paysage ce caractère générique typique des paysages antiques décrits par Pliny et Vitruve. Sans la ressemblance avec la topographie locale, le paysage évoquerait les « ports, promontoires et rivages » décrits par l'architecte romain. La présence de nombreuses ruines aux abords de la ville et la mention fréquente de l'antique Bolsena chez les auteurs romains avaient dû influencer la perception du site local dans l'entourage de Tiberio Crispo et encourager l'exaltation du passé antique de la ville dans le programme décoratif¹⁰⁴. Les vues représentées sur les parois proposent ainsi une fusion idéale entre la topographie locale et le paysage à l'antique, tout en dialoguant avec le paysage réel visible depuis les fenêtres et la porte ouvrant sur le jardin.

101. De Romanis 1995.

102. Vasari 1880 (1550 et 1568), V, p. 628-629; De Romanis 1995, p. 6.

103. De Romanis 1995, p. 6-7.

104. Diod. 5, 40, 4; Ptol. 3, 1; Strab. 5, 2, 9; Procop. *Bell. goth.*, 1, 4; *Juv. Sat.*, 3, 190-193.

Les thèmes des origines antiques du lieu et de la célébration du propriétaire se poursuivent dans les peintures de la voûte avec l'histoire d'Alexandre le Grand. Les deux tableaux principaux encadrant le triomphe d'Alexandre, au centre de la voûte, représentent *Le Sièg de Tyr* et *L'Incendie de Tyr* selon le récit de Q. Curtius Rufus¹⁰⁵. L'accent mis sur cet épisode des guerres d'Alexandre n'est pas fortuit : il s'agit d'une allusion supplémentaire à Bolsena puisque, selon une tradition ancienne liée au culte de sainte Christine, on confondait les noms de *Volseno* et de *Tiro*. Encore en 1598, une inscription sur la porte de San Francesco témoignait de cette confusion significative¹⁰⁶. On retrouve ainsi, dans les paysages du palais Del Drago, les caractéristiques formelles et iconographiques observées à Rome, au château Saint-Ange et au palais des Conservateurs. L'antiquité du lieu est exploitée, d'une part, à travers la narration d'un épisode héroïque, à comprendre comme la métaphore d'une situation présente et, d'autre part, grâce à la représentation d'un paysage syncrétique, cumulant précision topographique et caractère *all'antica*, tout en dialoguant avec le paysage réel. Selon Alessandra De Romanis, la présence d'artistes déjà impliqués dans les chantiers farnésiens de Rome est fort plausible. L'auteur attribue ainsi le décor de grotesques de la salle à Prospero Fontana, fortement influencé par Luzio Luzi¹⁰⁷. L'épisode du siège de Tyr est dérivé de celui de la *Prise de Carthagène* dans la salle du Trône au palais des Conservateurs et les scènes d'histoire romaine dans la *Saletta Romana* sont très proches de celles réalisées par Luzio dans la salle de la Bibliothèque au château Saint-Ange.

La villa Giulia et Jules III, nouvel Auguste

Dans une lettre datée du 15 mai 1551, adressée à Jeronimo Soperchio, ami de Jules III, Annibal Caro suggérait rapidement quelques idées pour le décor de la villa Giulia que le nouveau pape était en train de bâtir : d'abord deux vers latins pour accompagner le *motto* « *un seggio sotto al monte* », « *secura est sub mons quies* » et « *Alti sub fornice montis* », tous deux inspirés de Virgile (*Georg.* 2, 468; *Aen.*, 10, 806) et puis, pêle-mêle,

105. Q. Curtius Rufus *Historiae Alexandri Magni*, 4, 4, 13 (De Romanis 1995, p. 14).

106. « *aedificiorum quas tiri priscoe/urbis antiquis ornamenta/ fuere vols. memores portam hanc/ amplitudinem construxerunt/A.D.MDXCVIII* » (De Romanis 1995, p. 15-16). Sur le culte de sainte Christine, voir *Enciclopedia Cattolica*, IV, *ad vocem*.

107. De Romanis 1995, p. 16-17.

des figures de nymphes, de bergers et de satyres¹⁰⁸. Il s'agissait, en bref, d'un arsenal de motifs convenant au caractère agreste du lieu mais qui n'adhérait à aucun programme iconographique précis. En effet, les décors de la villa ont jusqu'à présent résisté à une interprétation trop stricte, renvoyant plutôt à une variété de significations¹⁰⁹. Néanmoins, dans la lettre à Soperchio comme dans ces décors, on peut distinguer trois thèmes sous-jacents : la topographie de Rome, ses origines antiques et mythiques, et le nom du pape *Monte*, signifiant colline ou mont en Italien. Ainsi, le premier vers suggéré par Caro, « *secura est sub mons quies* », tiré des *Géorgiques* de Virgile, relie l'univers de la villa Giulia à l'éloge de la vie champêtre sous le règne d'Auguste tandis que le second, « *Alti sub fornice montis* », 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'apaise¹¹⁰ ». Dans les deux cas, le *locus* de la villa devient, 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 mont Parioli, la villa Giulia ou Vigna Giulia n'était donc pas uniquement dédié au plaisir d'une vie bucolique. L'opinion courante, reprise par David Coffin, selon laquelle l'immense parc et ses splendides fabriques résulteraient de « l'amour » du pape pour « la nature » et de sa passion pour « la vie rustique », expressions qui nécessiteraient d'être analysées en termes historiques, doit aujourd'hui être reconsidérée¹¹¹.

Les sept collines de Rome

Deux décors topographiques peints durant le pontificat de Jules III offrent des indications précieuses sur le parc de la villa Giulia, mais surtout sur la manière dont ce dernier pouvait être perçu. Le premier, dans les appartements de Jules III à la villa du Belvédère au Vatican, daté de 1551 et attribué à l'atelier de Taddeo Zuccari, se compose de huit vues de Rome, de figures allégoriques et des armes du pape. Sept vues figurent

108. Caro 1957-1961, II, n° 367, p. 99-100. Sur le programme du nymphée, voir Nova 1988, p. 107-109; *Oltre Raffaello* 1984, p. 182. Pour une version approfondie de ce chapitre, voir Ribouillault 2012a.

109. Nova 1988, p. 158.

110. Verg. *Aen.*, 10, 802-809 (trad. A. M. Boxus, J. Poucet).

111. Coffin 1991, p. 145.

Pl. 1
Fig. 9

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 Rome¹¹². Quelques années plus tard, un décor presque identique fut peint dans le salon principal de la villa Giulia, la salle des Sept Collines.

Cette juxtaposition anachronique reposait évidemment sur le nom du pape *Monte*, signifiant, on l'a vu, mont ou colline. Les vers composés par Annibal Caro jouaient sur cette homonymie, comme le feront plus tard d'innombrables poèmes et fresques célébrant le pape¹¹³. Quant au rapport entre le pape *Del Monte* et les *sette monti* de Rome, il 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 :

« Vous devez donc apprendre que la Nature, voyant que les sept Monts qu'elle avait produits sur cette terre afin qu'ils 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 Seigneur¹¹⁴. »

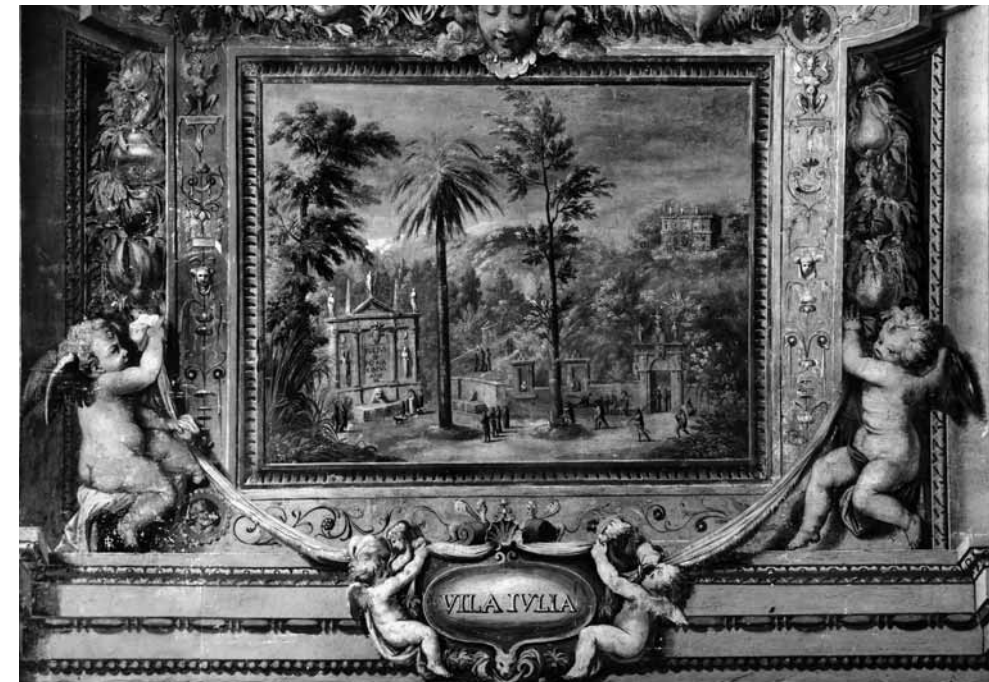
Comme chez Annibal Caro, le huitième *monte* désignait par antonomase le pape lui-même, mais aussi le mont Parioli, la colline escarpée au pied de laquelle le Casino de la villa Giulia était en train d'être construit. Le pape était identifié à son domaine, tandis que la topographie la plus illustre de la ville célébrait son avènement. Tant le poème que les décors peints annonçaient l'ambition du pape pour sa nouvelle villa : celle d'égaliser et de surpasser la grandeur des Anciens. En 1555, l'évêque d'Upsala, Olaus Magnus, la décrira même comme la huitième merveille du monde¹¹⁵.

112. Campitelli 1984.

113. Nova 1988, p. 28-29.

114. *Triomphante Festa fatta dalli Signori Romani per la Creatione di Papa Giulio III, 1550* (Cancellieri 1802, p. 502-504).

115. Olaus Magnus, *Historia de gentibus Septemtrionalibus, earumque diversis statibus, conditionibus, moribus...* Rome, 1562 (1555) (Nova 1988, p. 95).



9. Prospero Fontana et atelier, *Vue de la fontaine de Jules III située via Flaminia et de la villa Giulia*, 1553, fresque. Rome, villa Giulia, salle des Sept Collines, frise.

Un parc à l'antique

Comme la villa du Belvédère dans la vue de la Torre Paolina, la villa Giulia était donc présentée à travers ces décors comme une antique villa suburbaine. Les mémoires de la Rome antique sont en effet omniprésentes à la villa Giulia. L'influence des lettres de Pline le Jeune décrivant ses villas de Toscane et des Laurentes sur la forme de la cour centrale a été, par exemple, amplement soulignée¹¹⁶. La connaissance directe des grands complexes antiques de Palestrina et de Tivoli eut aussi un impact déterminant sur l'élaboration du domaine papal. Par ailleurs, de nombreux motifs peints de la villa dérivait des décors de la Domus Aurea de Néron ou évoquaient les descriptions d'anciennes peintures grecques contenues 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 Césars¹¹⁷.

116. Nova 1988, p. 95-100, 171 ; Satkowski 1993, p. 18-21.

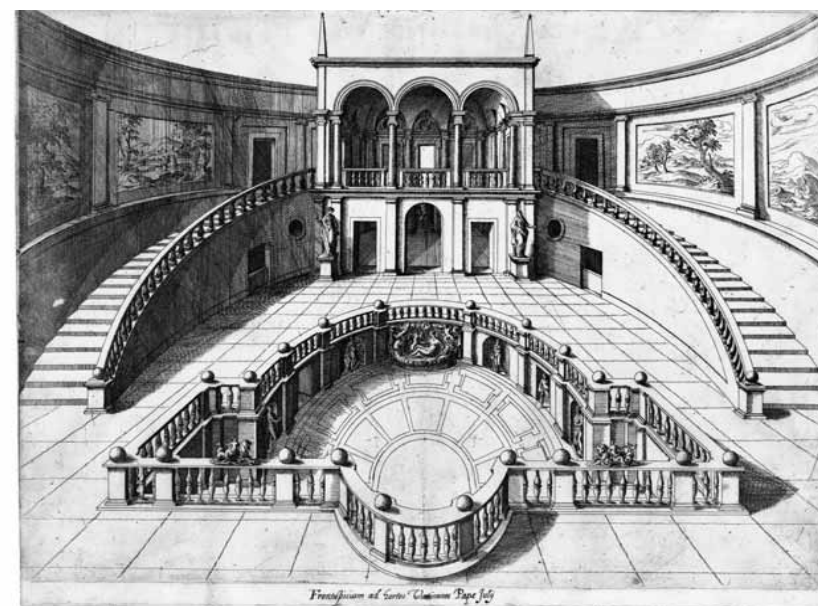
117. Bernardo Gamucci, *Roma antica*, Venise, 1565 ; Onofrio Panvinio, *Antiquae Urbis Imago*, Rome, 1565 (Frutaz 1962, I, p. 64, II, pl. XVIII, n° 33 et I, p. 65-66, II, pl. XX, n° 35).



10. Paul Letarouilly, Vue de la villa Giulia dans *Édifices de Rome moderne*, Paris, 1849-1866.

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'Antiquité¹¹⁸. Aurait-on, en effet, imaginé recréer une antique villa suburbaine sans l'environnement champêtre qui, dans toutes les sources classiques, en formait la raison d'être ? Les vers esquissés par Caro indiquent bien que le paysage de la villa était perçu par les contemporains à travers le prisme de la poésie virgilienne. Le paysage de la villa Giulia, sa configuration géologique spécifique, entre les collines rocheuses de tuf et le Tibre, constituaient en effet un *locus classicus* par excellence¹¹⁹. Selon la plupart des auteurs, du XVI^e au XIX^e siècle, le lieu coïncidait avec la partie septentrionale du Champ-de-Mars antique qui s'étendait, aux dires de Strabon, jusqu'au pont Milvius¹²⁰. 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 le paysage de la *campagna* le souvenir de son passé illustre. 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

118. Sur le parc de la villa Giulia, voir Coffin 1979, p. 152-169; Coffin 1991, p. 140-141; Falk 1971.
119. Pastor 1958-1964, VI, p. 237.
120. Strab., 5, 3, 8, 214-222; Ov. *F.*, 3, 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 demeure le plus largement suivi. Voir Fagiolo 2005, p. 282.



11. Paolo Graziani, Pietro de' Nobili, Vue du nymphée de la villa Giulia d'après Hieronymus Cock, *Speculum Romanae Magnificentiae*, Rome, 1582, gravure. Londres, British Museum.

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 détacher¹²¹ ».

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 toscane (*Ep.*, V, 6). Bartolomeo 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 proie¹²² – qui rappellent celles que décrit le poète Martial dans le parc d'Agrippa, au cœur du Champ-de-Mars augustéen¹²³. 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, selon une mode antique décrite par Varron, Columelle ou Pline l'Ancien¹²⁴. Les belvédères aménagés dans le jardin pour jouir du panorama étaient aussi typiques des anciens parcs romains¹²⁵. On peut ainsi

Fig. 11

Fig. 12

121. Strab., 5, 3, 8 (trad. fr. A. Tardieu, 1909).
122. Falk 1971, p. 173; Coffin 1991, p. 140.
123. Mart., 3, 19.
124. Campitelli 2008, p. 215.
125. Hor. *Epist.*, 1, 16, 1-16; Plin. *Ep.*, 5, 6, 7-8; Plin. *Hist. nat.*, 4, 30.

trouver des origines antiques à bien des aspects de la Vigna Giulia. Le Tibre lui-même ne fut-il pas célébré par le jeune Pline comme un des éléments clefs du paysage de sa villa¹²⁶ ?

Les dimensions du parc et son caractère informel et rural coïncidaient, par-dessus tout, avec une esthétique qui trouvait ses racines dans les textes antiques, comme ceux de Pline le Jeune, pour qui les charmes de la campagne valaient bien ceux d'un jardin¹²⁷. Pour preuve, en 1558, Bernardo Segni n'hésite pas à comparer le parc avec 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 loges, 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 richesse¹²⁸. »

Comme Segni admirant la Vigna Giulia, Tacite n'avait pas tu son admiration pour 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 vues¹²⁹ ». Dans le parc de Néron et celui de Jules III, les édifices, pavillons ou fabriques, étaient dispersés dans le domaine. Le Casino n'était plus qu'une des composantes du parc et lui était pour ainsi dire subordonné. 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* ou *bosco* 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. Enfin, comme les grands parcs impériaux de l'Antiquité, le domaine papal avait été aménagé pour la chasse : sur le

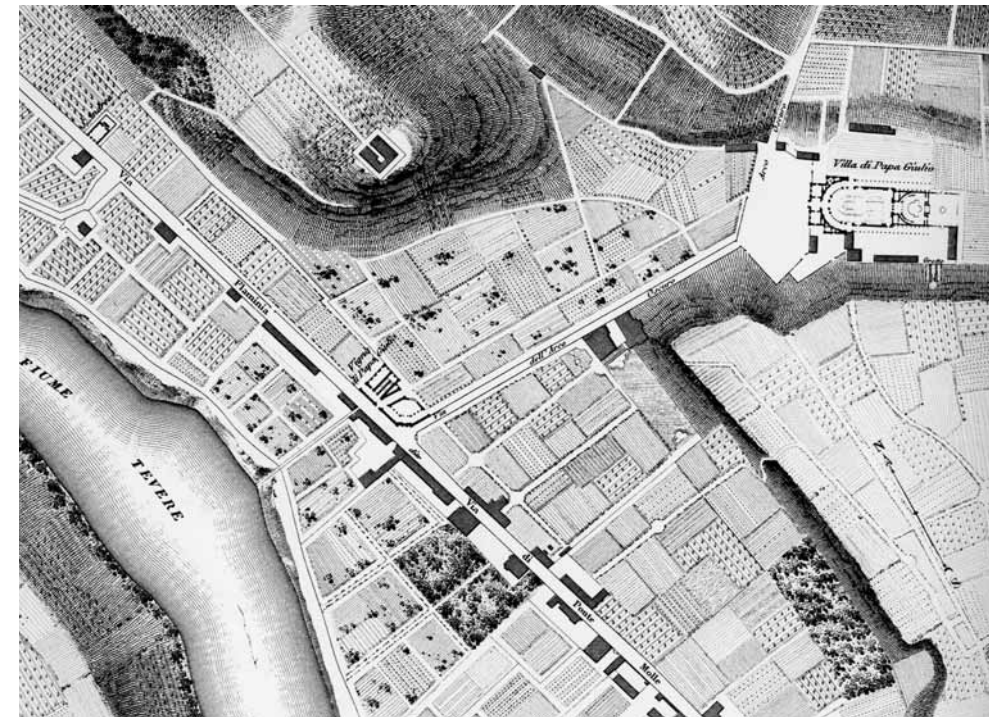
Fig. 12

126. Plin. *Ep.*, 5, 6.

127. Sur l'esthétique rustique ou paysagère dans les jardins de la Renaissance, voir Mac Dougall 1992; Lazzaro 1990, p. 109-130.

128. Segni 1805 (1558), III, p. 59-60.

129. Suet. *Nero*, 31, 1.



12. Paul Letarouilly, Plan de la Vigna Giulia dans *Édifices de Rome moderne*, Paris, 1849-1866.

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 grives¹³⁰.

Bartolomeo 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, trente-six mille arbres y furent plantés, certains importés d'aussi loin que Naples ou Bologne¹³¹. La majorité était constituée d'ormes et de peupliers, mais l'on trouvait aussi 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 évoquée et l'on voit même un large palmier ombrager la petite place de la fontaine de l'Acqua Vergine. 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

Fig. 9

130. Brunon 2007, p. 229-237.

131. Falk 1971, p. 173; Campitelli 2008, p. 216-219.

exalter la grandeur des princes¹³². 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 paradis. Dans la Rome syncrétique de Jules III, le palmier devait aussi évoquer Apollon et Auguste : Suétone raconte qu'un palmier avait poussé devant la maison d'Auguste qui 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 Rome¹³³ ». Cette référence à Apollon, Auguste, Jules César et le renouveau de Rome est d'autant plus vraisemblable qu'une tête monumentale d'Apollon trônait au centre de la fontaine papale¹³⁴. Apollon est considéré comme le dieu protecteur de la *Gens Julia*, cette famille qui descendait de Iule, le fils d'Énée, fondateur mythique du peuple romain. Comme nous allons le constater, les liens entre Jules César divinisé (*Divus Iulius*), Auguste, la *Gens Julia* et le pape constituent un thème central de la Rome de Jules III.

Le caractère rural du parc, alors assez inhabituel à Rome, s'explique d'abord par les origines toscanes du pape, né à Monte San Savino près d'Arezzo¹³⁵. Dans une lettre écrite à Giorgio Vasari en 1548, le futur pape expose son projet de construction d'une villa dans sa terre d'origine, qu'il baptise déjà *Georgica*. Elle devra, explique-t-il, être divisée en deux zones distinctes : une « petite maison, dédiée au plaisir » et une ferme pour l'élevage, aspects que l'on retrouvera plus tard dans le jardin de la villa Giulia. La division de la villa en différents espaces faisait écho aux conseils de l'agronome latin Columelle qui différencie dans la villa trois parties : l'habitation du maître, les bâtiments rustiques et ceux à provisions. 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 Auguste¹³⁶.

Enfin, n'oublions pas que le caractère paysager du parc 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 le furent ces derniers, il avait été constitué à partir d'une multitude de parcelles ou *vigne* préexistantes sur lesquelles existaient

132. Ehrlich 2002, p. 245-246.

133. Suet. *Aug.*, 92, 1-2.

134. Falk 1971, p. 171.

135. Pastor 1958-1964, VI, p. 34-36; *D. B. I., ad vocem*.

136. Vasari-Frey 1982, I, p. 225, lettre CXIV (30 nov. 1548); Columelle *Libri Rei Rusticae*, 1, 6, 1.

déjà des bâtiments et des cultures hétérogènes. Le nucléus du large domaine était un terrain que Jules III avait hérité de son oncle, le cardinal Antonio del Monte, mort en 1533. Il correspondait sans doute à la zone où furent construits le Casino et le nymphée de l'Acqua Vergine¹³⁷. 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 Pont Milvius¹³⁸ ». Parmi les différentes *vigne*, la Vigna Poggio, plus tard appelée Vigna del Monte, située sur le mont Parioli, possédait déjà un superbe Casino¹³⁹. Des recherches récentes semblent même indiquer qu'un édifice situé aujourd'hui dans le parc de la villa Borghèse, le Casino del Graziano, aurait pu faire partie du complexe de la Vigna Giulia¹⁴⁰. 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 Pamphilj, désireux d'imprimer leur marque dans la topographie et la géographie sociale de Rome en créant de gigantesques parcs.

Jules III et le Champ-de-Mars

Ces références aux grands parcs impériaux de l'Antiquité, aussi implicites soient-elles, participaient pleinement à l'entreprise de glorification du souverain pontife. Comme son prédécesseur Paul III, Jules III fut souvent comparé aux grands héros de la Rome antique. Le décor éphémère réalisé au Capitole à l'occasion de son couronnement en 1550 comprenait, par exemple, douze tableaux figurant des épisodes de la vie de Jules César, chacun célébrant une vertu du nouveau pontife, un hommage non déguisé au pape Jules II¹⁴¹. Jules II, qui n'avait en effet

137. Vasari 1880 (1500 et 1568), VII, p. 497.

138. Boissard 1597-1602, I, p. 101-102 (rééd. dans Falk 1971, p. 173-174). Sur l'histoire de la *vigna* avant le pontificat, voir Falk 1971, p. 103-108; Coolidge 1943, p. 181.

139. Falk 1971, p. 173. Il s'agit de l'ancienne villa Poggio, aujourd'hui villa Balestra, via dei Monti Parioli, 31.

140. Campitelli 2008, p. 221-228.

141. Cancellieri 1802, p. 503-504. Sur Jules III comme nouveau Jules César, voir Nova 1988, p. 24-25, p. 46-47, n. 42. Sur Jules III et Jules II, voir Anselmo Gioccarello, *Le triomphali Feste e giostre fatte [...] per la creatione di M. S. Papa Giulio III in Bologna, 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 [...] »; Pastor 1958-1964, VI, p. 35.

pas hésité à se déclarer nouveau Jules César, fut aussi maintes fois associé à son héritier Auguste et à la *Gens Julia*¹⁴². On retrouve clairement cette double identification julienne et augustéenne 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 Auguste¹⁴³. L'analogie entre Jules III et Auguste se fait plus précise dans un poème conservé à la Bibliothèque vaticane : les projets architecturaux et urbanistiques du pape pour le Champ-de-Mars sont explicitement comparés à la rénovation de la zone par l'empereur¹⁴⁴. 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 Piazza del Popolo et du pont Saint-Ange ainsi que la via Trinitatis (actuelle via dei Condotti) qui devait relier le Tibre à la colline du Pincio¹⁴⁵. L'importance du Champ-de-Mars pour Jules III était, avant tout, liée à la concentration de propriétés possédées et acquises par sa famille dans ce quartier entre 1550 et 1555. 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 gonfalonier Giovan Battista. Balduino, le frère du pape, logeait à l'Aragoneria, un palais près de la fontaine de Trevi. Les del Monte possédaient au moins trois autres propriétés dans le Champ-de-Mars pour Innocenzo, Balduino et son fils Fabiano¹⁴⁶. 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. La famille cherchait, semble-t-il, à accomplir ce que les Farnèse avaient réalisé un peu plus loin avec l'immense palais Farnèse. Après la mort du pape, ce palais, désigné jusqu'alors comme palais de Campo Marzo, passa aux mains de la famille Médicis, d'où son nom encore utilisé aujourd'hui de palais Firenze¹⁴⁷.

142. Brummer 1998, p. 75. Sur Jules II comme nouveau Jules César, voir Rowland 1998, p. 172-174, 177, 181.

143. Anton Francesco Rainerio, *Cento Sonetti*, Milan, 1553, sonnet LXXX.

144. « *Quae per Te decora adduntur, dum suscipis omnem/Exornandam, animis Augusto non minor, Urbem, / Ostentant fabricae, et latorum 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.* : BAV, Cod. Ott. Lat. 865, f. 13r (Nova 1983, p. 69, 76, n. 97 ; Aurigemma 2007, p. 55-56).

145. Tesoroni 1889 ; *Oltre Raffaello* 1984, p. 214-217 ; Nova 1983, p. 53-59 ; Aurigemma 2007, p. 48.

146. Aurigemma 2007, p. 59.

147. Nova 1983, p. 53-59 ; Nova 1988, p. 205-241 ; Aurigemma 2007, p. 48-60.

Un projet beaucoup plus significatif devait relier le pape Jules III à la mémoire de l'empereur Auguste, au Champ-de-Mars et à la *Gens Julia*. 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 ou Tumulus Iuliorum (Tac., *An.* 16, 6), en un nouveau palais Del Monte¹⁴⁸. Au-delà d'évidentes assonances, le projet 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, où Paul III s'était fait construire de somptueux appartements dans lesquels il était célébré comme nouvel Hadrien et nouvel Alexandre¹⁴⁹.

Les mémoires de la Rome augustéenne affleurent 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 public en construisant un aqueduc souterrain reliant la villa à la petite place de la via Flaminia¹⁵⁰. La fontaine qui y fut bâtie était, en outre, la première fontaine de la Renaissance à imiter les anciennes *mostrae* placées à l'extrémité des aqueducs romains. L'inscription en latin louant la générosité du *Pontifex Maximus* JULIUS III. PONT. MAX. PUBLICAE COMMODITATI célébrait le nouveau pontife tout en renvoyant à l'âge d'or de la Rome antique.

Dans la loggia de Vénus du nymphée, un bas-relief d'Ammannati illustre aussi l'épisode de la découverte de l'eau raconté par Frontinus dans le *De aquae ductu urbis Romae* : on y voit, au cœur de la campagne romaine, une jeune vierge conduisant les soldats assoiffés d'Agrippa à une source révélant une immense quantité d'eau¹⁵¹. Comme l'a noté Charles Davis, le bas-relief d'Ammannati, au centre de la voûte, fait lui-même référence à une peinture du même sujet qui, toujours selon Frontinus, ornait un petit temple construit près de la source à l'époque antique¹⁵². La loggia de Vénus évoquait donc l'ancien temple et le nymphée dans son ensemble, le *locus* de l'ancienne source au cœur de la campagne romaine. Les fresques de paysages qui, à l'origine, décoraient les

148. Vasari 1880 (1550 et 1568), VII, p. 233 ; Pastor 1958-1964, VI, p. 236-237 ; Millon 1979.

149. Sur Paul III au château Saint-Ange, voir Harprath 1978 ; Canova 1998 ; Kliemann 2001, p. 14-15.

150. Nova 1988, p. 173 ; Falk 1971, p. 171.

151. Frontin. *Aq.*, 1, 22 ; Davis 1977.

152. Frontin. *Aq.*, 1, 10.

parois du nymphée, visibles sur plusieurs gravures des XVI^e et XVII^e siècles, devaient contribuer à restituer l'atmosphère bucolique et sacrée de cette source antique¹⁵³.

Fig. 11

L'histoire antique de l'eau est également au cœur de l'iconographie de la salle des Sept Collines qui fait ainsi 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 Aqua Giulia. La curieuse fontaine en forme du *trimonzio* papal qui lui est accolée dans l'image fait très certainement référence à cette homonymie¹⁵⁴. 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 et ses personnifications 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 ceux que le récit mentionne comme ayant eu lieu non loin du Tibre : les épisodes d'Hercule et Cacus (*Hist. rom.*, 1, 7, 4-7) et Romulus et Remus allaités par la Louve (*Hist. rom.*, 1, 4, 1-9). 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 la composition.

Fig. 9

L'architecture de la petite église de Sant'Andrea in Flaminia, construite par Vignole vers 1552-1553 et faisant partie intégrante du domaine papal, renvoie également aux fastes de l'époque augustéenne. 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 tombes¹⁵⁵. Or, l'architecture de l'église en est non seulement directement inspirée mais, selon Giovan Battista Piranesi ou Giovanni Eschinardi, elle fut directement construite sur l'une d'entre elles¹⁵⁶. Au-delà de l'histoire prestigieuse du site, l'architecture de l'église évoque aussi indiscutablement celle du Panthéon, monument phare du Champ-de-Mars augustéen. Le portique, la coupole, l'usage de l'ordre corinthien, les niches et la façade sont directement inspirés du célèbre monument qu'Agrippa avait fait construire pour Auguste¹⁵⁷.

153. Voir la gravure du nymphée d'Israël Sylvestre (Falk 1971, p. 131, fig. 21) et celle de Paolo Graziani de 1582.

154. Frutaz 1962, II, Pl. XVII, 2, Tav. 28; Platner et Ashby 1929, p. 363-364; Gisella Tedeschi Grisanti, « Nymphaeum Alexandri », dans *Lexicon Topographicum*, III, p. 351-352.

155. Suet. *Aug.*, 30, 1; Platner et Ashby 1929, p. 562.

156. Eschinardi 1750, p. 193-195; Davis 1977, p. 141, n. 39.

157. Tuttle et al. 2002, p. 248-250; Nova 1988, p. 172.

La tour des Vents redécouverte

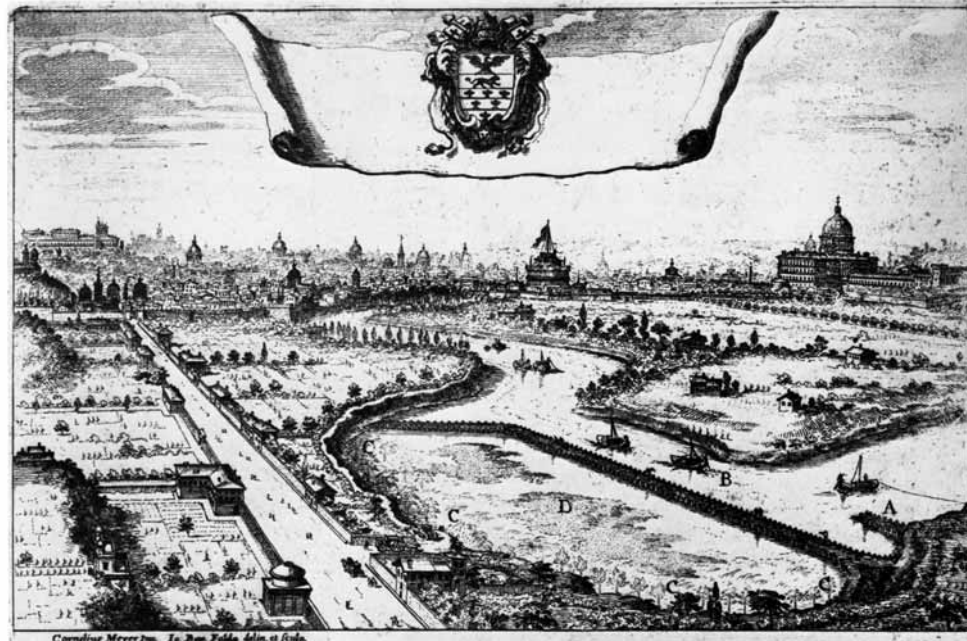
Les liens entre la Vigna Giulia et la topographie du Champ-de-Mars antique, se font plus ténus encore si l'on étudie en détail certains de ses monuments aujourd'hui disparus. Dans la vue qui se trouve dans l'appartement papal du Vatican, le peintre a figuré le site avec ses principaux édifices. Outre le Casino encore en construction, sont bien visibles l'église Sant'Andrea in Flaminia, la fontaine publique, la petite Casa del Curato, sur la gauche du Casino, et la loggia-belvédère à deux tours au-dessus de l'église Sant'Andrea in Flaminia. Au centre de l'image, le peintre a également figuré, sur un haut promontoire, une pyramide monumentale à quatre étages surmontée des trois monts des armoiries du pape. Jean-Jacques Boissard, dans sa description de la villa de 1559, mentionne cette pyramide au sommet de la colline, précisant 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 [...]»¹⁵⁸.

Pl. I

Dans un 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 du début du XVII^e siècle conservé dans les archives médicéennes de Florence, l'édifice, figuré en plan, est en effet 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'écurie (*stallo*), de celliers (*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 d'atteindre le sommet de la tour, ainsi qu'une loggia pourvue de cinq arches sur la façade sud correspondant à ce que l'on voit dans la vue du Vatican¹⁵⁹. L'édifice est aussi repérable

158. Boissard, 1597-1602, I, p. 101-102 : « *Sunt et alia aedificia in collibus vicinis extracta; 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 [...].* » Pour une hypothèse de restitution de cet édifice, voir Ribouillault 2012a, pl. 1 et 2, p. 354-355.

159. Archivio di Stato, Florence, Miscellanea Medicea, filza 463, fasc. 5 (Falk 1971, fig. 7, p. 113, 116).



13. Giovan Battista Falda, Vue de Rome depuis le mont Parioli (dans l'angle inférieur gauche, on distingue le Casino de Pie IV, l'église Sant'Andrea in Flaminia, l'ancienne pyramide et le belvédère donnant sur le Tibre), gravure dans Cornelius Meyer, *Arte di restituire a Roma la tralasciata navigazione del Tevere*, Rome, 1685.

Fig. 13 dans une vue de Rome de Cornelius Meyer de 1685, gravée par Giovan Battista Falda. Les deux étages supérieurs de la pyramide ont disparu et le nouvel édifice a été pourvu d'un toit. On le retrouve ensuite dans la vue panoramique de Rome de Giuseppe Vasi de 1765. La loggia sud, semi-enterrée, est parfaitement visible et un escalier indique que l'on pouvait désormais y accéder depuis la vallée. Par contre, 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 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 à nouveau changé : la grande cour centrale n'existe en effet ni sur le plan du XVII^e siècle, ni sur la gravure de Vasi¹⁶⁰. De même, elle est décrite comme une « maison avec cour pour l'usage de la vigne » dans le plan du cadastre Grégorien de 1818-1820¹⁶¹.

Pl. 1 Les deux obélisques que mentionne Boissard sont invisibles dans la fresque du Vatican qui montre la façade sud de l'édifice. Ils devaient logiquement être situés de chaque côté de l'entrée nord, au bout d'une longue allée, créant ainsi une perspective grandiose. Les documents indiquent

160. Tuttle *et al.* 2002, p. 195, cat. 77a-c.

161. Catasto Gregoriano, mappale 153 (Marconcini 2005, p. 126).

que le bâtiment était de grande dimension, confirmant le témoignage de Jean-Jacques Boissard qui parle d'une « très haute » pyramide (*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 villino Delfino - Parodi au numéro 21, de la via Bartolomeo Ammannati, fut construite sur le site dans les années 1940, non sans les protestations initiales du ministère alors chargé du patrimoine historique urbain qui condamnait la destruction d'« une des plus pittoresques et intéressantes vues de Rome¹⁶² ». La zone alentour fut cependant transformée en un parc public, aujourd'hui accessible par 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.

Depuis la pyramide, toute la vallée et la ville de Rome étaient visibles. L'édifice permettait 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, tel un phare, le domaine du pape depuis Rome et la via Flaminia. 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 mont 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 Milvius. Dans sa lettre, Ammannati ne manque pas de louer ces vues, en s'inspirant judicieusement du célèbre épigramme de Martial sur la villa de Julius Martialis (*Ep.*, 4, 64), déjà utilisé pour la villa Lante sur le Janicule et la villa Farnésine : « 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'est¹⁶³. » 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. Qui plus est, cette domination visuelle de la cité faisait explicitement écho au décor du salon principal de la villa qui rassemblait dans sa frise les *sette monti* de Rome. Ce rapport thématique entre les vues peintes du Salone et les vues réelles depuis

162. Marconcini 2005, p. 127.

163. Falk 1971, p. 173.

la pyramide-*monte*, qui plaçaient sous le regard du pape la ville tout entière, passée et présente, avait d'ailleurs fait l'objet d'une véritable mise en scène. La pyramide était, en effet, stratégiquement située sur l'axe principal de la villa et devait être immédiatement visible depuis les fenêtres du Salone. 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.

Fig. 12

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. Elle fait aussi penser à la tour de Mécène, depuis laquelle Néron contempla l'incendie de Rome, restituée à la Renaissance comme une pyramide rectangulaire à gradins de quatre étages. Mais la forme de l'édifice, correspond surtout à celle des bûchers funéraires antiques connus sous le nom de *pyrae* qui avaient servi à reconstituer à la Renaissance, les mausolées impériaux, comme celui d'Hadrien. Dans la littérature antique, les *pyrae* étaient aussi comparés à des tours (Dione Cocceianus, 75. 5. 3) ou à des phares (Hérodien, 4. 3. 8). À la Renaissance on en trouvait de nombreuses représentations sur des médailles et des pièces d'époque romaine¹⁶⁴. À la villa Giulia, l'association de cette pyramide à connotation funéraire avec les deux obélisques mentionnés par Boissard pourrait constituer une allusion plus précise au mausolée d'Auguste. Dans toutes les restitutions du célèbre monument à la Renaissance, le mausolée est, en effet, représenté comme une *pyra* flanquée de deux obélisques et surmontée d'une statue de l'empereur¹⁶⁵.

Pl. I, Fig. 6

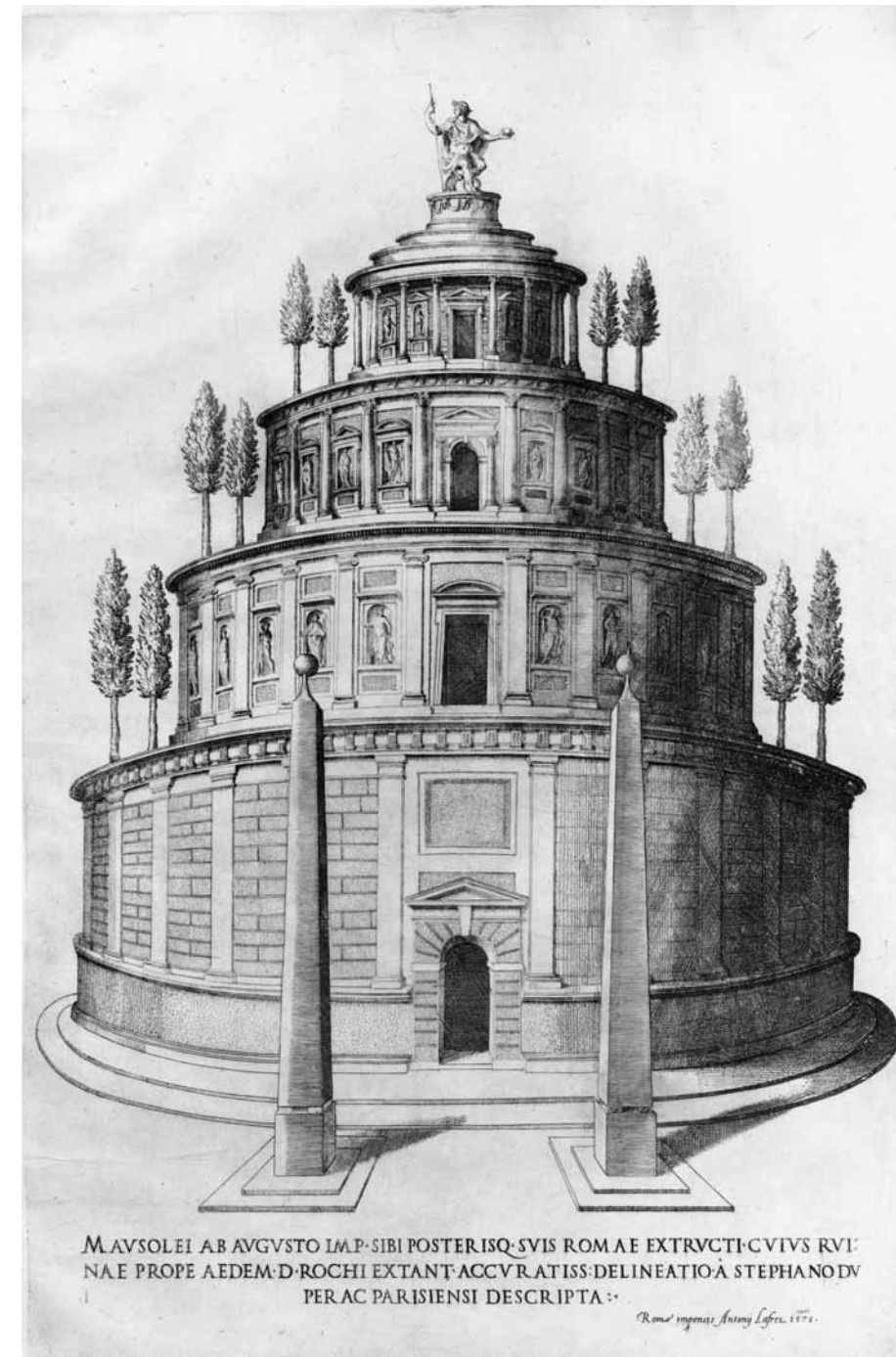
Fig. 14

Ces restitutions résultaient d'une association erronée entre les *pyrae* apparaissant sur les médailles antiques et les restes archéologiques des mausolées impériaux. Mais l'erreur avait une certaine logique, puisque mausolée et *pyra* se rapportaient tous deux à la cérémonie de la *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 divinité¹⁶⁶. Dans les *Hieroglyphica* de Pierio Valeriano de 1556, par exemple, *Apothéose* est figurée par une pyramide funéraire semblable, du haut de laquelle un aigle prend son envol.

164. 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, gravures de Girolamo Porro; G. Lauro, *Antiquae Urbis Splendor*, Rome, 1612. Voir notamment Fagiolo 1997.

165. Voir notamment Frutaz 1962, II, Pl. XVI, Tav. 25; Pl. XVII, 4, Tav. 30; Pl. XXII, 6, Tav. 43. Sur les restitutions de Pirro Ligorio, voir Platner et Ashby 1929, p. 332-335; D'Onofrio 1992, fig. 41, p. 91; fig. 43, p. 92.

166. Suet. *Aug.*, 100, 4.



14. Étienne Dupérac, publié par Antoine Lafréry, *Reconstitution du mausolée d'Auguste*, 1575, gravure. Londres, British museum.



15. Cadran solaire polyédrique portant le nom des vents, vers 1550, marbre africain. Rome, mont Parioli, jardin de la villa Balestra (situé à l'origine au sommet de la tour des Vents de la Vigna Poggio ou Vigna del Monte).

L'utilisation de ce modèle de l'apothéose impériale fut très courante dans les milieux pontificaux. La majorité des catafalques de papes, mais aussi de princes et d'empereurs, durant les XVI^e et XVII^e siècles, s'inspire de ce modèle, à commencer par le premier projet de Michel-Ange pour le tombeau de Jules II¹⁶⁷. À la villa Giulia, le concept païen de l'Apothéose était ainsi lié de manière synchrétique à l'idée chrétienne de l'Assomption du Prince de l'Église. Jules III, non content d'emprunter son seul nom à Jules César, entendait partager son destin : il se présentait ainsi comme Jules divinisé, *Divus Iulius* – un titre qui, effectivement, lui fut souvent donné dans les biographies contemporaines –, se plaçant ainsi subtilement au sein de la lignée Julio-Claudienne, la *Gens Julia*¹⁶⁸. Son règne devait marquer un nouvel âge d'or.

L'idée selon laquelle la pyramide célébrait l'Apothéose du *Divus Iulius* est d'autant plus probable qu'il s'agissait d'une tour des Vents. Or, la représentation des vents est aussi traditionnellement associée aux cérémonies de la *consecratio* et de l'*apotheosis*. 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 *sphaericum horologium* indiquant la direction (*signa notata*) de tous les vents¹⁶⁹. Jusqu'à présent,

167. Frazer 1975, p. 53-57.

168. *Divo Iulio III Pontif. Max.*, BAV Cod. 1351 (Pastor 1958-1964, VI, p. 228) ; G. Barbeta, *Liber Primus super Fastis Divo Iulio III Pont. Max.º dedicatus*, British Museum, Ms. Additional Arms, 17, 515 (Nova 1988, p. 47, n. 42).

169. Boissard 1597, I, p. 101.

la description de Boissard constituait l'unique document connu concernant ce mystérieux *horologium*. Or, en janvier 2010, lors d'une exploration du site, nous avons retrouvé un *sphaericum horologium*, ou cadran solaire polyédrique, correspondant parfaitement à la description de Boissard, à quelques dizaines de mètres seulement du site de l'ancienne pyramide. Perdu dans la végétation, il se trouve aujourd'hui au bord de la falaise de tuf qui domine l'actuel viale Tiziano, à l'emplacement du second belvédère de la Vigna del Monte également disparu¹⁷⁰. Monté sur une colonne de granite haute de deux mètres, l'*horologium* en marbre africain n'est pas exactement une sphère mais un bloc en forme de petit rhombicuboctaèdre (polyèdre à vingt-six faces). Sur la zone inférieure, les noms latins des huit vents principaux ont été gravés avec grand soin et sont encore parfaitement visibles¹⁷¹.

À la villa Giulia, l'association d'une structure en forme de tour avec un *horologium* rappelle l'exemple de la célèbre tour des Vents d'Athènes. Il existe, d'ailleurs, de nombreuses similarités entre « l'observatoire » papal et le monument athénien tel que le décrit Vitruve dans le *De architectura*¹⁷². L'édifice de la Vigna del Monte pourrait aussi renvoyer à l'*Hypnerotomachia Poliphili* puisque la pyramide décrite par Poliphile, « dédiée au souverain soleil », fonctionnait vraisemblablement comme un cadran¹⁷³. L'association entre un *horologium* et une pyramide constituerait enfin une référence, non moins éloquente, au célèbre *horologium Augusti* décrit par Pline l'Ancien, dressé au cœur du Champ-de-Mars impérial : un immense obélisque, surmonté d'une sphère de bronze, complété au sol par un cadran ou une méridienne avec les inscriptions des vents. 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*)¹⁷⁴. Au-delà de la référence possible à la tour des Vents d'Athènes et au Champ-de-Mars, 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 divine¹⁷⁵.

170. Pour une description complète, voir Ribouillault 2012a, p. 361-365.

171. SVBSOLNANVS/LEVANTE (est) ; VVLTVRNVS (sud-est) ; AVSTER/OSTRO (sud) ; AFRICVS (sud-ouest) ; FAVONIVS/PONENTE (ouest) ; CORVS (nord-ouest) ; SEPTENTRIO/TRAMOT. (nord) ; AQVILLO (nord-est).

172. Vitr. *De arch.*, 1, 6, 4 ; Varr. *Rerum rust.*, 3, 5, 17.

173. Francesco Colonna, *Hypnerotomachie, ou Discours du songe de Poliphile...*, trad. J. Martin, Paris, Jacques Kerver, 1546, p. 6-7.

174. Plin. *Hist. nat.*, 36, 70-73 et 7, 60 ; *Lexicon topographicum*, III, p. 35-37.

175. La loggia du Casino del Graziano qui fit peut-être partie du domaine papal, est également désignée dans les documents comme une « Loggia dei Venti ». Elle était surmontée par une sphère avec les symboles des vents. Voir Campitelli 2008, p. 224.

« *Opera topiaria* »

La topographie de la Vigna Giulia révèle de multiples résonances avec celle de la Rome antique, en particulier celle des grands parcs impériaux d'Auguste, Néron ou Hadrien. La pyramide-tour des Vents et son *horologium*, l'église-mausolée Sant'Andrea in Flaminia, la fontaine-*mostra* de l'Acqua Vergine, ou encore le nymphée avec la loggia de Vénus et les statues des dieux-fleuves, constituaient, non pas des imitations directes de monuments et de lieux, mais des *topoi* classiques ou, selon l'expression de Roland Barthes, des « aide-mémoire », construits à partir d'une stratification de références qui s'enrichissaient mutuellement et pouvaient renvoyer à plusieurs niveaux de signification. Ils permettaient au visiteur d'activer un véritable jeu mnémonique et poétique¹⁷⁶. Or, cette idée, consistant à construire dans un large domaine des monuments faisant référence à des lieux merveilleux et à de glorieuses 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 et lieux de l'immense villa impériale évoquaient les sites célèbres de la Grèce et de l'Égypte antique : « Il orna sa campagne de Tibur de constructions admirables. On y voyait reproduits les lieux les plus renommés de l'univers, tels que le Lycée, l'Académie, le Prytanée, le Pœcile, Canope, Tempé, et même, pour que rien n'y manquât, les Enfers¹⁷⁷. » La Domus Aurea de Néron et sa villa de Subiaco furent aussi créées selon ce principe. Suétone remarque « qu'il y avait également un lac, comme la mer, entouré d'édifices pour représenter les villes », sans doute une évocation miniaturisée des villas maritimes campaniennes ou du monde méditerranéen sur lequel régnait l'empire, paysages évoqués à leur tour dans les peintures murales qui décoraient les villas¹⁷⁸. Ce processus d'imitation et d'appropriation symbolique de l'espace s'étendait également au végétal. Dans les *Controverses et suasores* de Sénèque le Père, le moraliste Papirius Fabianus se moque ainsi de l'habitude de certains riches propriétaires romains qui reproduisaient dans leurs jardins urbains des lieux naturels en miniature¹⁷⁹.

L'architecture du paysage de la Vigna Giulia s'inspirait de ces conceptions anciennes, de même que l'architecture et le décor du Casino trahissaient l'assimilation des modèles classiques. Comme le parc de la villa d'Hadrien, la Vigna Giulia était composée de plusieurs « lieux »

176. Yates 1975 (1966); Cic. *De or.*, 2, 86, 351-354; *ad Her.* 3, 16-24; Quint., 11, 2, 17-22.

177. Spart. *Hadri.*, 26, 5 (trad. F. Legay, 1844).

178. Suet. *Nero*, 31, 1; Lafon 1996, p. 138-143, fig. 13, 14.

179. Sen. (rh.) *Con.*, II, 1, 13.

(*loci* ou en grec *topoi*) reliés les uns aux autres par un réseau d'allées et/ou d'axes visuels. Non seulement les édifices du domaine évoquaient certains lieux clefs de l'ancien Champ-de-Mars, faisant de Jules III un nouvel Auguste, mais ils ponctuaient en autant d'étapes fascinantes le parcours dans la villa et son parc¹⁸⁰.

Dans l'Antiquité, ce jeu de l'évocation des lieux ne s'appliquait pas seulement aux jardins (Pline parle d'*opus topiarum*), mais aussi à la peinture de paysage et aux décors de théâtre (les *topia* que décrivent Pline et Vitruve dans les loges des villas). L'essence de l'« art topiaire » était précisément la traduction d'un concept pictural dans un autre médium, par exemple un jardin ou un paysage¹⁸¹. Lorsque Pline et Vitruve recommandent d'orner les loges et les galeries des villas de paysages peints, ils décrivent en somme une suite de « lieux communs », de lieux typiques qui, comme l'a montré Pierre Grimal, s'inspiraient directement des décors de jardins et des paysages des villas¹⁸². Les peintures étaient des représentations de représentations. L'antique *topiaria opera* concernait avant tout la représentation de lieux réels, *topographia* – ou dans son équivalent dans le langage géographique *chorographia* –, et la représentation de lieux imaginaires, *topothesia*, ces lieux pouvant être figurés *in visu* ou *in situ* sous la forme de médiums différents¹⁸³.

Cette ambivalence entre paysage peint et paysage construit, qu'ont bien soulignée les historiens de l'art antique, était encore valable à la Renaissance. Ainsi, lorsque Daniele Barbaro, dans son édition du *De architectura* de Vitruve de 1567, traduit le terme de *topia* dans le passage sur les décors des loges, il traduit par jardins et non par paysages¹⁸⁴. Qu'elle dérive ou non d'une profonde compréhension de l'ancien art de la « représentation des lieux », une telle analogie entre jardins et peinture s'observe aussi à la villa Giulia, car les vues peintes de la salle des Sept Collines offrent un parallèle étonnant avec l'organisation « topiaire » ou « topique » du jardin. Dans chaque vue, les *topoi*, historiques, topographiques et toponymiques les plus communément associés à chacune des sept collines étaient juxtaposés sans souci d'anachronismes et d'incohérences spatiales. Dans la vue de la colline du Capitole, par

180. Voir Boissard 1597-1602, p. 101-102, à propos d'une statue de Diane Éphèse.

181. Brunon 2001, p. 680-698.

182. Plin. *Hist. nat.*, 35, 116-17; Vitruv. *De arch.*, 7, 5, 2; Grimal 1984, p. 94.

183. Sur la conception romaine des lieux, voir Leach 1988, p. 73-143. Sur la question des anciens *topia*, voir Rouveret 2004. La distinction entre *topographia*, *chorographia* et *topothesia* se trouve dans le commentaire de Servius de l'*Énéide* de Virgile. Il compare la description de lieux réels (« *rei verae descriptio* ») à celle de lieux imaginaires (« *id est fictus secundum poeticam licentiam locus* ») : Serv. *ad Aen.*, 1, 159. Voir La Rocca 2004, p. 30-34; Grimal 1984, p. 304-305; Lavagne 1988, p. 5.

184. Vitruve et Barbaro 1987 (1567), p. 319-20.

Fig. 16

exemple, le buste monumental au premier plan faisait allusion à celui de Constantin II qui y fut transporté à la fin du xv^e siècle. À l'arrière-plan, deux édifices évoquaient le temple de Jupiter Capitolin et la roche Tarpéienne. Les chèvres (*capre* en italien) faisaient référence au nom médiéval donné à la colline *monte Caprino* et, de nouveau, au nom du pape¹⁸⁵. 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 référence à l'histoire ancienne du lieu et à son nom, *monte Tarpeio*¹⁸⁶. Ce système de références multiples, qui combine les mythes fondateurs de Rome, la topographie et la toponymie ancienne, est exactement celui que l'on a observé à propos du fonctionnement sémantique du parc de la villa.

Remarquons qu'une telle technique de composition est également comparable à celle des mappemondes médiévales historiées, de même qu'à celle de certains plans de Rome à la Renaissance, comme l'*Antiquae urbis Romae simulachrum* de Fabio Calvo (1527), qui s'inspiraient à leur tour d'un mode de narration topographique propre à l'Antiquité¹⁸⁷. À l'époque de Jules III, on en connaissait au moins un exemple important : la mosaïque du Nil, copie romaine d'un original hellénistique du II^e siècle av. J.-C., conservée au palais Colonna de Palestrina, une ville dont Jules III avait justement été évêque à partir de 1543¹⁸⁸. Claudia La Malfa a montré que la mosaïque était déjà connue à cette époque¹⁸⁹. Comme dans les vues peintes de la villa Giulia ou les vues construites de 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*)¹⁹⁰. La survivance de ce mode de représentation de l'espace dans l'art de la fin de l'Antiquité et du Moyen Âge pourrait, en outre, avoir influencé les artistes de la Renaissance¹⁹¹. La représentation de l'*Ytalia* par Cimabue à Assise (1288-1290) ou les paysages des *Bon et Mauvais gouvernements* d'Ambrogio Lorenzetti au Palais public de Sienne (1338-1340), fonctionnent, en somme, comme une sorte d'inventaire social, économique et politique de la ville et de son territoire à partir d'une juxtaposition de signes¹⁹². Dans tous ces exemples,

185. Campitelli 1984, p. 203.

186. Liv., 1, 11, 5-7.

187. Sur le *simulachrum* de Calvo, voir Jacks 1990, p. 459-480.

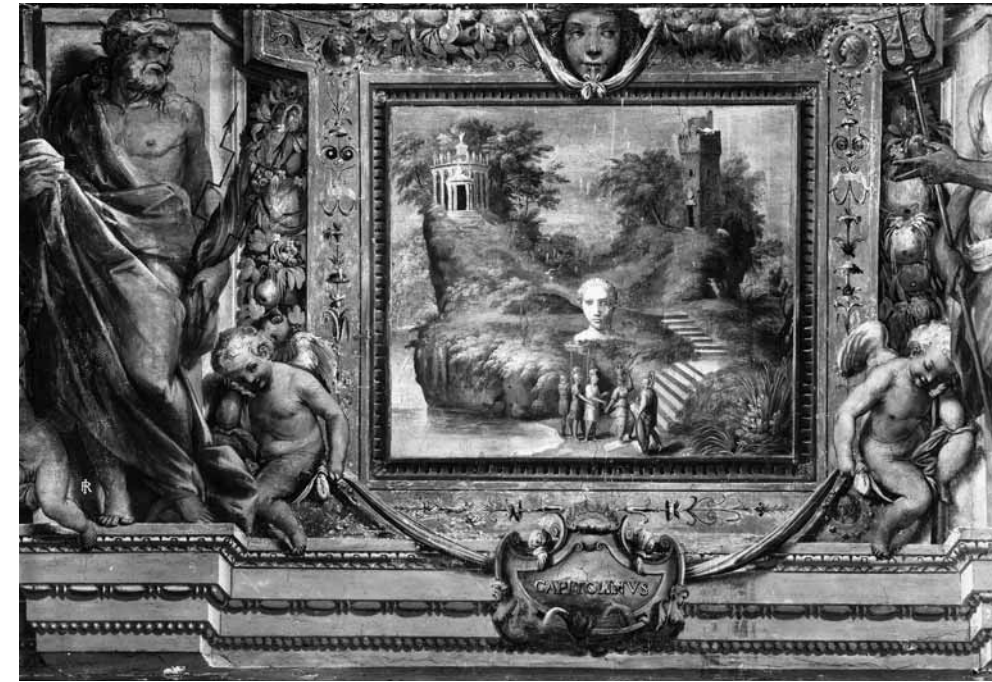
188. Sur le temple de la Fortune à Palestrina et la villa Giulia, voir Satkowsky 1993, p. 17 ; Merz 2001, p. 83, 93-94 et Ribouillault 2012a, p. 365. Sur Giovan Maria del Monte et Palestrina, voir Pastor 1958-1964, VI, p. 232-233.

189. La Malfa 2003.

190. Rouveret 2004, p. 333-337.

191. Par exemple, à propos du *Simulachrum* de Calvo, Pagliara 1976.

192. Starn et Partridge 1992, p. 56-57.



16. Prospero Fontana et atelier, *Vue de la colline du Capitole*, 1553, fresque. Rome, villa Giulia, salle des Sept Collines, frise.

la composition de l'espace correspond à un système encyclopédique et mnémotecnique, inséparable de la production d'un discours idéologique, et dont le fonctionnement s'apparente étroitement à celui de l'ancien « art de la mémoire »¹⁹³.

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 et, plus tard, dans certains parcs anglais « à fabriques ». Comme nous le verrons par la suite, il est bien apparent à la villa d'Este de Tivoli commencée en même temps que la villa Giulia, en 1550. Comme d'autres jardins italiens de la Renaissance, ceux de Castello ou de Pratolino en Toscane, les jardins de la villa d'Este furent conçus comme un modèle géographique du territoire de Tivoli qui en dévoilait parallèlement l'histoire prestigieuse. 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 ancien¹⁹⁴. Construite en forme de scène théâtrale, elle dérive de modèles

193. Sur les rapports entre les systèmes de mémoire et les jardins, voir Mac Dougall 1992, p. 124-125 ; avec la description topographique, voir Mangani 2004 ; avec la peinture de paysage à la Renaissance, voir Falciani 2009.

194. Sur le pouvoir de la miniaturisation, voir Bachelard 1972 (1957), p. 140-167 et Levi-Strauss 1962, p. 34-35.

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*, la louve du Capitole, l'île Tibérine et son obélisque ainsi qu'une figure allégorique représentant le Tibre¹⁹⁵. Enfin, 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 du Latran¹⁹⁶ ».

Mythes d'origine et stratégies familiales

Comme le montre ce dernier exemple, 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 Rome¹⁹⁷. Dans le jardin de la villa de Castello, il s'agissait pour Cosme I^{er} de Médicis de légitimer son pouvoir encore récent sur l'État florentin¹⁹⁸. 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 richissimes 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 solide. À cet effet, Cosme 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 descendants¹⁹⁹, tandis que des projets de mariage avaient été envisagés entre le neveu du pape Fabiano et l'une des filles

195. Madonna 1991.

196. Paris de Grassis, *De ingressu summi Pont. Leonis X. Florentiam descriptio Paridis de Grassis*, D. Moreni (éd.), Florence, 1793 ; voir Shearman 1975.

197. Lightbown 1964, p. 175.

198. Conforti 1980.

199. Tesoroni 1889, p. 34-35.

de Cosme, Isabella d'abord, puis Lucrezia²⁰⁰. 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 nobles²⁰¹ ». Les dimensions presque « territoriales » du domaine de la villa Giulia, aux abords immédiats de Rome, et l'acquisition de propriétés dans un quartier central en plein développement, participaient, sans aucun doute, de cette acquisition frénétique de statut.

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, facteur important pour établir sa famille au sein de la noblesse locale. Dans la peinture, le Tibre, aux côtés de la louve du Capitole, 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 pontificat²⁰². Les deux statues du Tibre et de l'Arno, situées dans la cour inférieure du nymphée de la villa Giulia, devaient avoir une signification identique²⁰³. 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 anciens²⁰⁴.

À Rome, l'utilisation immodérée du mot *monte* durant le pontificat de Jules III possédait aussi une signification sociale bien précise. 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 ou mausolée d'Auguste. La villa Giulia était présentée comme *ottavo monte*, huitième colline de Rome. Le mausolée d'Auguste, Monte Augusto ou Tumulus Iuliorum, devait être intégré dans un nouveau palais 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 au sein de ce schéma à la fois funéraire et symbolique,

200. *D.B.I., ad vocem*, p. 132.

201. Biblioteca apostolica vaticana, Barb. LVII, 8. « Istruzioni e lettere di Giulio 3 » ca 214 et suiv. (Tesoroni, 1889, p. 80).

202. « *Tibri pater tuque arne uno ut de fonte venitis, uno sic oritur gloria vestra loco* ». Nova 1983, p. 64-65 ; Pastor 1958-1964, VI, p. 34-36.

203. Cette iconographie apparaît pour la première fois dans les décorations éphémères du Campidoglio pour le couronnement du pape en 1550. Voir Nova 1988, p. 25. Sur l'identification des statues du nymphée, voir Falk 1971, p. 112.

204. Cancellieri 1802, p. 502-504 ; voir *supra*, p. 64.

topographique et toponymique. 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. S'il est probable que le pape ait choisi ce lieu pour sa chapelle parce que son oncle, le cardinal Antonio del Monte, y avait été enterré en 1533, on ne saurait négliger l'importance de telles associations symboliques. L'analogie entre « pierre » et « mont », en référence au *Primatus Petri*, avait d'ailleurs 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 / Sumpsit*²⁰⁵. » En choisissant San Pietro in Montorio sur le Janicule, Jules III ne renforçait pas seulement les parallèles 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 Rome.

Or, à Rome, ce mot *monte* servait aussi 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 édifié leurs palais et consolidé leur pouvoir²⁰⁶. Leur prestige était immense. Dans son *Antichità di Roma*, Andrea Palladio ira jusqu'à inclure le Monte Giordano, siège de la famille Orsini, dans sa liste des sept collines de Rome²⁰⁷. 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 baroniales²⁰⁸. Les liens tissés entre Jules III, Jules César et Auguste divinisés participaient pleinement de cette légitimation à la fois fantastique et historique du pouvoir. Dans ce

205. Mariano Cavense, *Triumphus montium*, mai 1551, Rome, Biblioteca angelica, Ms. 928, *Liber secundus*, f. 21. (Nova 1988, p. 65). Sur Auguste et la colline du Janicule, voir Florus *Epitome*, 2, 34, 66. Sur l'histoire mythique du Janicule, voir Lilius 1981 ; Partridge 1996, p. 15, 46-49 ; Fagiolo 2002. Sur la chapelle Del Monte à San Pietro in Montorio, voir notamment Satkowsky 1993, p. 15-18.

206. Butters 1991, p. 377-386.

207. A. Palladio, *L'antichità di Roma di M. Andrea Palladio*, Venise 1588 (1554), p. 109-110. Butters 1991, p. 383, n. 269.

208. Butters 1991, p. 383, à propos du *Monte* de Ferdinand à la villa Médicis.

cas, Jules III, manifestant une attitude syncrétique inspirée de la grande époque de Jules II, s'inscrivait dans une lignée de souverains prédestinés, consacrés par les dieux pour régner sur les hommes et leur apporter paix et prospérité. Son jardin était l'image de ce nouvel âge d'or.

Les paysages topographiques peints dans les villas et palais de Rome dans la première moitié du XVI^e siècle présentent donc une remarquable homogénéité du point de vue de leur élaboration stylistique et conceptuelle. Ils semblent liés aux recherches archéologiques menées par la première génération d'humanistes et d'antiquaires romains ainsi qu'au désir des commanditaires d'utiliser ces connaissances pour rehausser leur prestige politique et familial. Le système de l'anachronisme topographique détermine la lecture de la plupart de ces images qui, loin de figurer une réalité factuelle, engagent le spectateur dans une lecture syncrétique de l'histoire, comprise comme *exemplum* de conduite morale et héroïque.

La question du style est cruciale à cet égard. Tous les exemples de paysages à l'antique examinés jusqu'à présent se caractérisent par une technique et un style qui les rapprochent des paysages architecturaux de la peinture romaine et, en particulier, de la *maniera compendiaris* que les artistes avaient pu observer dans les fragments de peinture découverts dans la Domus Aurea de Néron, à partir de la fin du XV^e siècle. Cette tentative d'imitation du style antique culmine, par exemple, dans le fragment représentant la cour du Belvédère étudié par Ackerman²⁰⁹. Si la peinture de paysage à l'antique a fait l'objet de l'attention de certains historiens de l'art, comme Nicole Dacos, il faudrait étudier plus précisément la manière dont l'imitation d'un style antique dans les fresques de paysages contribua à dissocier le paysage de la trame narrative auquel il était généralement lié, pour le constituer progressivement en genre autonome. Non moins cruciale et problématique est la question de savoir quels furent les modèles auxquels avaient accès les peintres²¹⁰. Enfin, il ne faut pas oublier que l'*emulatio-imitatio* du style antique est déjà notable à Rome à la fin du XV^e siècle. Plusieurs décors peuvent être considérés comme les prototypes des œuvres mentionnées dans cette étude : la loggia du Casino du cardinal Bessarion à Rome (vers 1470), la loggia des Chevaliers de Rhodes sur le forum de Trajan (vers 1471) et, enfin, la plus célèbre loggia de la villa du Belvédère au Vatican, construite pour le pape Innocent VIII (vers 1486-1492) et décorée de

209. Ackerman 1951, p. 78-79.

210. Monssen 1989b ; Dacos 2004. À propos des peintures antiques qu'auraient pu voir les peintres à Rome dès la fin du XV^e siècle, voir les remarques importantes de La Malfa 2009, p. 96-109

paysages topographiques *all'antica* figurant les principales villes d'Italie. La fonction décorative de ce décor se double d'une valeur profondément idéologique et politique²¹¹.

Dans ce chapitre, d'autres pistes de recherche se sont ouvertes : à souligner en particulier celle qui prendrait en compte l'ensemble des dimensions que constitue la spatialité dans l'étude des décors de la Renaissance. Ainsi, on a pu observer à plusieurs reprises la manière dont l'espace linguistique et plus précisément toponymique et héraldique était investi grâce à des jeux de mots et d'images, liant identité, topographie et histoire. Ces espaces forment un réseau de relations continuellement produites et reproduites, qui composent un *imaginaire* – saisissable comme un tout, une totalité, malgré la discontinuité, l'hétérogénéité, le caractère fragmentaire des parties qui le composent. Cette saturation sémantique de l'espace est caractéristique de l'*épistémè* de la Renaissance, que Foucault considère comme « l'âge de la ressemblance et de la similitude », fondée sur le principe de l'analogie et de la conception du monde comme macrocosme héritée de Platon²¹². Dans cette première moitié du XVI^e siècle et plus encore dans l'univers de la villa et du jardin, l'élite culturelle est aussi marquée par ce qu'André Chastel a appelé le syncrétisme « léonien ou raphaélien » à la Renaissance, « par lequel tout l'héritage romain, païen [...] est assumé et transfiguré²¹³ ». Mais elle est aussi nourrie par une tradition exégétique chrétienne qui consiste à dégager des textes sacrés une pluralité de sens : littéral, allégorique, moral, anagogique. On pourrait, dès lors, utiliser le terme non pas tant d'exégèse visuelle, qui s'appliquerait à un objet isolé (tableau, gravure, édifice), que d'exégèse spatiale pour discuter de la manière dont certains messages sont déployés dans l'espace pluri-médiatique, comme ici dans l'espace de la villa, du jardin, de la ville et du paysage. En effet, il y a bien déploiement médiatique d'un ensemble de messages qui viennent s'inscrire dans un espace à la fois matériel et immatériel à travers des médiums artistiques ou technologiques – espace qui n'est, par conséquent, pas forcément aisé à circonscrire – et dont on peut seulement mesurer l'efficacité partielle à l'aune de l'idée de mouvement, de regard, et de mémoire.

En ce sens, le paysage de Rome à la Renaissance, profondément lié à la tradition mnémonique, peut être mieux appréhendé par une approche freudienne que grâce aux outils de l'iconologie panofskyenne. Dans *Malaise dans la civilisation*, Sigmund Freud propose une vision

211. Pour une analyse exhaustive des paysages urbains de la villa du Belvédère, voir Ribouillault 2010.

212. Foucault 1966, p. 32-40.

213. Chastel 1989, p. 474.

« mémorielle » du paysage romain. Pour lui, « [...] rien dans la vie psychique ne peut se perdre, rien ne disparaît de ce qui est formé, tout est conservé d'une façon quelconque et peut réapparaître dans certaines circonstances favorables ». Rome est une illustration vivante de cette conception :

« Imaginons, à présent, qu'elle ne soit point un lieu d'habitations humaines, mais un être psychique au passé aussi riche et aussi lointain, où rien de ce qui s'est produit ne serait perdu, et où toutes les phases récentes de son développement subsisteraient encore à côté des anciennes. En ce qui concerne Rome, cela signifierait donc que sur le Palatin les palais impériaux et le Septizonium de Septime Sévère s'élèveraient toujours à la hauteur initiale, que les créneaux du château Saint-Ange seraient encore surmontés des belles statues qui les ornaient avant le siège des Goths, etc.; mais plus encore, à la place du Palazzo Caffarelli, que l'on ne serait pourtant pas obligé de démolir pour cela, s'élèverait de nouveau le temple de Jupiter Capitolin, et non seulement sous sa forme définitive, celle que contemplèrent les Romains de l'Empire, mais aussi sous sa forme étrusque primitive, alors que des antéfixes de terre cuite le paraient encore. Sur l'emplacement actuel du Colisée, nous pourrions admirer aussi la Domus Aurea de Néron aujourd'hui disparue; sur celui du Panthéon, nous trouverions non seulement le Panthéon d'aujourd'hui, tel qu'Adrien [*sic*] nous l'a légué, mais aussi sur le même sol le monument primitif d'Agrippa; et ce même sol porterait encore l'église de Maria sopra Minerva, ainsi que le temple antique sur lequel elle fut construite. Il suffirait alors à l'observateur de changer la direction de son regard, ou son point de vue, pour faire surgir l'un ou l'autre de ces aspects architecturaux²¹⁴. »

Le regard que pose Freud sur le paysage de Rome avait été traduit en images dans les décors à la topographie anachronique que nous avons étudiés. Freud ignore l'existence de ce type singulier d'images lorsqu'il écrit, en conclusion de sa promenade imaginaire : « Poursuivre cette fantaisie serait dénué de sens, car elle conduit à des représentations qui ne sont plus concevables et qui deviennent absurdes. Si nous voulons traduire dans l'espace la succession historique, nous ne pouvons le faire qu'en plaçant spatialement les choses côte à côte; la même unité de lieu

214. Freud 1989 (1930), p. 11-13.

ne tolère point deux contenus différents. Notre tentative semble donc un jeu futile²¹⁵. » Bien au contraire, c'est un exercice d'une grande importance pour comprendre la manière dont le paysage de Rome était perçu et représenté par les hommes de la Renaissance. C'est sur cette dimension spatiale et intermédiaire des décors, sur les rapports entre divers espaces vus et vécus par le regardeur-promeneur, divers médiums du paysage, que nous allons insister à présent.

215. Freud 1989 (1930), p. 14.

CHAPITRE II

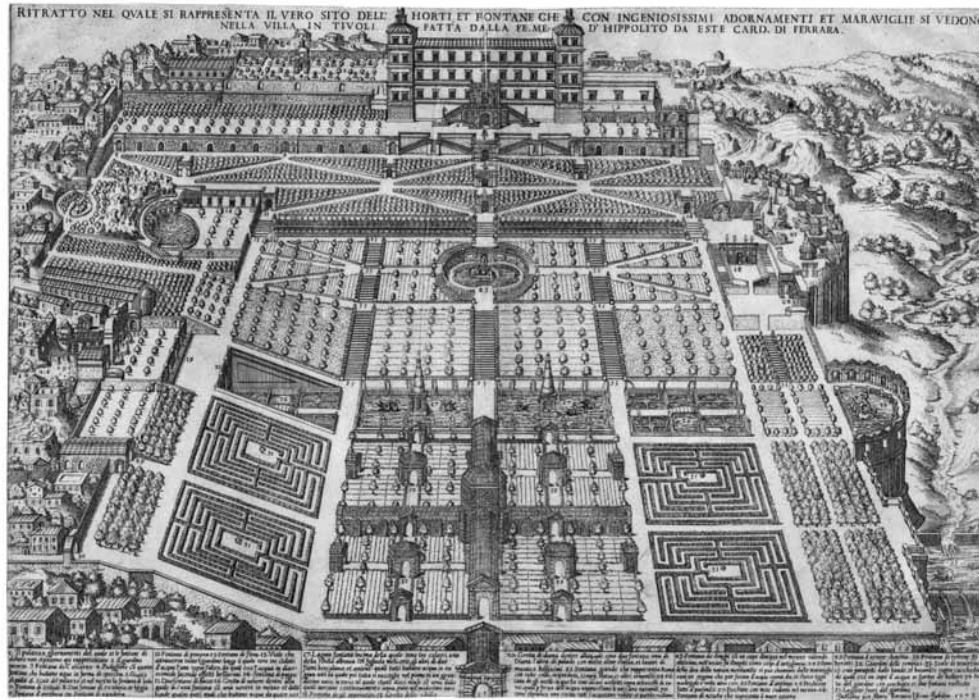
Paysages du Latium antique

La villa d'Este à Tivoli ou la théâtralisation du paysage

À côté de Tusculum (Frascati), de Préneste (Palestrina) ou de Volsinii (Bolsena), Tibur, la future Tivoli, comptait parmi les villes les plus prestigieuses de l'antique campagne romaine. Le poète romain Horace n'hésitait pas à la décrire comme un paradis terrestre. L'empereur Hadrien y fit bâtir son immense villa et Mécène, Manlius Vopiscus ou Quintilius Varro venaient s'y reposer dans de somptueuses demeures pour jouir de la fraîcheur des eaux de l'Aniene. En 1550, à la suite du conclave mouvementé qui suivit la mort de Paul III et l'accession au trône pontifical de Jules III, le cardinal de Ferrare Hippolyte d'Este, reçut, en remerciement de son précieux soutien, le gouvernement à vie de la ville de Tivoli. La résidence du gouverneur, une aile inhabitée d'un monastère franciscain attachée à l'église de Sainte-Marie-Majeure ne convenant pas au luxe auquel le cardinal était habitué, il fut décidé d'utiliser le site et l'ancien monastère comme nucléus pour y édifier une villa plus moderne. Les gigantesques travaux qui furent nécessaires à la création des jardins, à la transformation et à la décoration de la résidence, débutèrent dès 1550 pour s'achever en 1572, l'année de la mort du cardinal et de la visite à Tivoli du pape Grégoire XIII.

Fig. 17

La décoration de la villa s'étend sur les deux étages principaux, l'appartement du cardinal au *piano nobile* et l'*appartamento di rappresentanza*, au rez-de-chaussée, qui renferme les décors les plus intéressants. Le cycle de fresques de la villa d'Este compte parmi les plus beaux exemples de peinture maniériste romaine de la deuxième moitié du XVI^e siècle. La peinture de paysage, adaptée à la décoration d'une résidence de campagne, y est omniprésente, en particulier dans les salles du



17. Mario Cartaro, Vue de la villa d'Este à Tivoli d'après une gravure d'Étienne Dupérac de 1573, 1575. Londres, British museum.

rez-de-chaussée : la salle de Noé, la salle de Moïse, mais surtout le Salone ou salle de la Fontaine. Cette dernière, au centre de la façade, conduisait directement aux jardins, et était la plus importante de l'appartement¹.

Pl. vi

La question de la fonction et de la signification des paysages décorant les murs du Salone a été peu explorée. Les analyses portent principalement sur la grande vue de la villa, considérée à juste titre comme un document essentiel pour la compréhension de la genèse du site. Hormis cette célèbre vue, les paysages n'ont reçu qu'une attention superficielle. Les auteurs adoptent en cela une attitude typique qui consiste à regarder la peinture de paysage à la Renaissance comme un genre principalement décoratif. Dans un bref article publié à l'occasion de la redécouverte des fresques en 1929, l'archéologue Vincenzo Pacifici suggérait au contraire que ces paysages, « d'un intérêt considérable pour notre connaissance de la topographie locale », représentaient le territoire de Tivoli². En partant de cette hypothèse, nous chercherons à les identifier et à reconsidérer le programme du Salone de la villa d'Este.

Pl. vii

1. Sur la Villa d'Este, voir Coffin 1960; Lamb 1966; Barisi *et al.* 2003; Monssen 1989a, p. 131-208.
2. Pacifici 1929-1930.

Le Salone comme *triclinium* antique

Dans leurs études pionnières sur la villa, David Coffin et Carl Lamb ont omis de mettre en rapport la décoration du Salone avec sa fonction, et cela, en dépit du fait que dans la description d'Uberto Foglietta de 1569, la salle soit désignée par le terme de *triclinio*, c'est-à-dire salle à manger antique³. Or, cette fonction de salle à manger conditionne la forme de sa décoration, son rapport au paysage et son iconographie. À l'époque antique, l'événement central de toute réunion entre membres de la haute société était le banquet⁴. Le succès du repas ne dépendait pas seulement de la qualité et de la variété des nourritures présentées, mais aussi de l'élégance et du luxe du lieu⁵. On trouve chez les auteurs classiques tels que Plutarque ou Pline le Jeune, une attention particulière accordée à la salle à manger⁶. Toutes les sources s'accordent à faire du rapport entre intérieur et extérieur et de l'importance de la vue sur le jardin et le paysage les caractéristiques principales de ce type de salles⁷. Le *triclinium* pouvait être ouvert sur l'extérieur au moyen d'une rangée de colonnes ou situé en plein air, la végétation jouant alors le rôle d'architecture grâce à des tonnelles ou des pergolas⁸. Souvent, dans les salles fermées et là où de véritables baies étaient impossibles à construire, les murs étaient décorés de peintures illusionnistes qui en supprimaient l'opacité. Cette ouverture feinte sur l'extérieur permettait d'y installer des fontaines, des cascades, ou même de véritables cours d'eau qui reliaient l'espace domestique à l'espace du jardin⁹. Le caractère théâtral des *triclinia* antiques était prolongé par l'organisation de divertissements lors des repas. Ainsi, Varron et Lucullus disposèrent leurs salles à manger au milieu de volières, offrant aux invités le spectacle de la beauté et du chant des oiseaux, un contrepoint subtil au murmure des fontaines. Le chant, la danse et l'acrobatie, la poésie et le théâtre, la musique jouée sur des flûtes, des lyres ou des orgues à eau, faisaient de ces banquets de magnifiques spectacles dont la salle à manger constituait le splendide décor.

Le Salone de la villa d'Este reflète admirablement les thèmes développés par les auteurs classiques. Salle principale de l'*Appartamento di rappresentanza*, elle fut conçue comme une loggia-belvédère ouvrant sur

3. Foglietta 2003 (1569), p. 7.
4. Cic. *Att.*, 13, 52; Sid. *Ep.*, 2, 9.
5. Bergmann 2002, p. 33-38.
6. Plut. *Luc.*, 56-57; Plin. *Ep.*, 2, 17, 5-6 et 5, 6.
7. Bergmann 2002; Grimal 1984 (1949), p. 206-246.
8. Vitruv. *De arch.*, 6, 3.
9. Sido. *Carm.*, 22, 206-10; Plin. *Ep.*, 4, 30, 2; Grimal 1984 (1949), p. 295 et suiv.

Pl. vii les jardins et le paysage. Le peintre Girolamo Muziano et ses aides – on mentionne souvent Matteo Neroni pour les paysages – ont pour ainsi dire percé les murs au moyen d'une double rangée de colonnes torsées qui soutiennent la corniche véritable de la salle. Entre les colonnes, s'ouvrent de nombreuses vues sur la campagne et les jardins. À cela s'ajoute la variété des oiseaux virevoltant dans les paysages, juchés sur les guirlandes de fruits suspendues entre les colonnes, ou se pavanant dans la salle. Sur le mur nord-est, la fontaine ou *fontanina*, avec son style rustique, évoque les grottes, fontaines ou cascades au son desquelles Pl. vi dînaient les Anciens. Adossé au cryptoportique, autre emprunt à l'architecture des villas antiques, le Salone résonnait du bruit des fontaines qui « enchantent les oreilles des convives attablés et en adoucissent la vue par leur aspect charmant¹⁰ ».

Il est certain que Pirro Ligorio, l'architecte des jardins et l'un des auteurs présumés du programme décoratif de la villa, connaissait de telles sources, et qu'il s'en est inspiré pour concevoir le Salone. Paolo Cortesi, dans le *De Cardinalatu* (1510), recommande de placer la salle à manger au premier étage du palais de manière à offrir une vue sur une promenade couverte ou un jardin¹¹. Alberti insiste, lui aussi, sur l'importance des vues : « La salle d'audience et les salles de banquet seront placées à l'endroit le plus prestigieux. Ce prestige leur sera conféré par une position élevée donnant à contempler la mer, des collines, ou un vaste territoire¹². »

Au centre de la voûte, la scène du *Festin des dieux* auquel est convié le héros Hercule est une autre allusion à la fonction de la salle. La scène est inspirée de la célèbre fresque des *Noces de Psyché* de Raphaël dans la loggia homonyme de la villa Farnésine de Rome¹³. Le peintre, probablement Federico Zuccari, a représenté là une véritable *accubatio*, c'est-à-dire un dîner où les personnages semi-couchés, à la mode antique, mangent alors qu'ils sont entourés de danseurs et de musiciens.

Situation, circulation, orientation

Le Salone, la première salle à avoir été décorée avec le salon d'Hercule adjacent – selon toute vraisemblance entre 1565 et 1568 –, occupe une position centrale dans le plan d'ensemble de la villa : il ouvre directement sur la loggia à deux étages qui habille la façade du palais et offre un

10. Foglietta 2003 (1569), p. 7.

11. D'Amico et Weill-Garris 1980, p. 83.

12. Alberti 2004 (1485), 5, 2, 1, p. 226; Vitruvius, *De arch.*, 6, 3.

13. Monssen 1989a, p. 203-204.

point de vue saisissant sur l'extraordinaire panorama des jardins et du paysage. Une autre porte donnant sur la loggia mène au salon d'Hercule. La disposition privilégiée du Salone et du salon d'Hercule au centre de la façade suggère que les deux salles furent conçues en relation avec l'axe longitudinal du jardin, axe défini par David Coffin comme « axe d'Hercule », à cause des différentes statues du héros qui y sont disposées et qui symbolisent les étapes importantes de son parcours mythique. La fontaine du Dragon, par exemple, évoque Hercule volant les pommes d'or du jardin des Hespérides, image appropriée pour le jardin du cardinal¹⁴. Le visiteur choisissant de gravir la pente en suivant cette perspective longitudinale, depuis l'entrée publique des jardins jusqu'à la villa, se voyait cependant constamment écarté de son axe visuel et devait sans cesse opérer des contournements pour arriver à son but. Comme Hercule à la croisée des chemins, il devait choisir entre deux directions (soit la grotte de Vénus et du « plaisir voluptueux », soit la grotte de Diane « dédiée au plaisir honnête et à la chasteté ») avant d'entrer finalement dans la villa¹⁵. Si l'on poursuit la logique de cette disposition axiale, la représentation d'Hercule reçu parmi les dieux, au centre du plafond de chacune des deux salles – le *Festin des dieux* dans le Salone et le *Conseil de l'Olympe* dans le salon d'Hercule –, peut être comprise comme l'aboutissement du parcours mythique du héros, symbolisé, dans les jardins, par les différentes statues d'Hercule disposées sur cet axe. Hercule quitte, à l'intérieur des salles, le séjour terrestre semé d'embûches, symbolisé par le jardin-labyrinthe, pour entrer dans un séjour céleste, métaphore de son *Apothéose*. Dans les deux fresques, il est installé sur les nuages de l'Olympe et tourne le dos au spectateur comme s'il venait d'arriver depuis les jardins, dans l'espace de la représentation. Les compositions ont été d'ailleurs orientées de manière à être vues depuis l'entrée côté jardin. Selon cette lecture, le visiteur, guidé dans les méandres symboliques du jardin, n'atteint l'étape ultime qu'en entrant dans le Salone.

Cette relation entre le Salone et le jardin se fait plus dense encore si l'on examine en détail les paysages qui décorent les parois et leur disposition. La hauteur de l'horizon est la même pour tous les paysages et correspond à celle du paysage réel visible depuis les fenêtres de la salle lorsqu'on se tient au centre. Paysage réel et paysage peint forment un tout continu, un paysage panoramique dans le véritable sens du terme. L'unité entre le Salone, le jardin et le paysage s'étend également au registre iconographique. Le symbolisme géographique du jardin, rendu célèbre par

Fig. 17

Pl. vi

14. Coffin 1960, p. 78-85; Barisi et al. 2003, p. 86-90; Occhipinti 2009.

15. Coffin 1960, p. 83.

diverses descriptions des XVI^e et XVII^e siècles et bien étudié par David Coffin, se retrouve dans le Salone au terme d'une opération de transposition picturale et spatiale de la réalité extérieure sur les parois internes.

Dans le jardin, la fontaine de Tivoli, située logiquement dans la partie qui s'adosse à la ville, représente symboliquement la grande cascade de Tivoli, *locus classicus* par excellence qui résume les origines antiques et sacrées du lieu, tandis que les rochers qui la surplombent rappellent les monts de Tivoli d'où descendent trois cours d'eaux : l'Albuneo, l'Erculaneo et l'Aniene, personnifiés par des statues. De là, l'allée des Cent Fontaines figure, par trois canaux parallèles, le cours de l'Aniene qui baigne le territoire et se jette à l'extrémité méridionale dans un autre canal symbolisant le Tibre. Les eaux aboutissent dans la fontaine de Rome ou Rometta, véritable maquette de la Rome antique, à l'extrémité opposée de l'axe en direction de la Rome véritable, visible au loin. Le jardin est donc une récréation symbolique et miniaturisée du territoire de Tivoli redessinant, selon sa correcte orientation géographique, l'axe reliant les deux pôles essentiels du territoire : Tivoli et Rome¹⁶. Avec l'axe d'Hercule, cet axe Tivoli-Rome, tels le *cardus* et le *decumanus* des villes antiques, définit le dessin géométrique des jardins et leur fonctionnement symbolique.

Dans l'espace du Salone, l'axe Tivoli-Rome est parfaitement lisible. Comme l'homonyme fontaine de Tivoli dans les jardins, la fontaine du Salone ou Fontanina fait allusion à la topographie de Tivoli avec le temple de la Sibylle, ses monts et sa fameuse cascade. Dans la salle, cette fontaine occupe la paroi nord-est, respectant l'orientation géographique des lieux puisque les monts d'où descendent les eaux sont situés au nord-est de la ville. La célèbre vue de la villa, représentée sur la paroi sud-ouest opposée, est, elle aussi, en stricte relation avec l'axe Tivoli-Rome, puisqu'elle ouvre sur le merveilleux panorama en direction de la Ville éternelle. L'angle de vue choisi favorise la récession des orthogonales dans la profondeur, dessinant une véritable flèche pointée vers la métropole. Toujours dans l'axe, le peintre a représenté la rivière Aniene serpentant au fond de la vallée avant de rejoindre le Tibre pour faire écho au thème central du cours d'eau traversant le territoire et les jardins.

Le Salone est donc métaphoriquement baigné par les eaux de l'Aniene tout comme le sont concrètement le jardin et le territoire. Débouchant depuis la petite fontaine rustique à une extrémité de la salle, la rivière réapparaît dans la fresque sur la paroi opposée, un rappel des cours d'eaux traversant les *triclinia* antiques dont parlent les textes classiques

16. Coffin 1960, p. 78-92.

mentionnés plus haut. À ce propos, comment ne pas noter que la vasque de la fontaine n'est autre qu'une traditionnelle barque reposant sur de gros poissons, figurant le cours d'eau s'épanchant dans l'espace de la salle ? De même, les nombreuses embarcations que l'on voit naviguer sur les cours d'eau dans les paysages du Salone font écho aux vingt-deux barques sculptées, d'où jaillissent des jets d'eau, disposées sur le canal supérieur de l'allée des Cent Fontaines qui symbolisent la navigation sur l'Aniene¹⁷. Le Salone apparaît ainsi comme la transposition de la topographie du jardin lui-même, de son orientation géographique et de son fonctionnement iconographique. Sa forme rectangulaire reproduit celle du jardin qu'il surplombe et dont il est pour ainsi dire l'antichambre, les deux espaces Salone et jardin étant géométriquement parallèles et unifiés par leurs positions analogues sur l'axe d'Hercule.

Cette lecture se trouve légitimée par la disposition géographiquement correcte des autres vues topographiques du jardin. À l'extrémité gauche de la paroi ouvrant sur le cryptoportique figure, entre deux colonnes torsées, la fontaine de Tivoli avec sa partie supérieure encore inachevée et une partie de l'Allée des Cent Fontaines qui y conduit. Le point de vue choisi est orienté vers l'est et la vue se trouve logiquement dans l'angle est de la salle tout comme la véritable fontaine de Tivoli se trouve dans l'angle est du jardin. Disposée de manière symétrique sur le mur opposé, c'est-à-dire dans l'angle nord de la salle, le peintre a représenté la fontaine de l'Orgue. La correspondance avec l'orientation des fontaines dans le jardin est, là encore, bien respectée puisque la fontaine de l'Orgue se dresse dans l'angle nord du jardin. Dans l'articulation générale de la villa, les décors des diverses salles du *piano di rappresentanza* participent également de ce symbolisme géographique et de cette disposition « orientée » des sujets peints. La succession des salles au nord-est du Salone, c'est-à-dire en direction de Tivoli, commence en effet avec deux salles dédiées à l'histoire mythique de la ville et de ses environs¹⁸.

Le symbolisme géographique du jardin caractérise donc aussi la décoration peinte des parois du Salone selon un rapport que l'on pourrait qualifier d'homothétique. Trois entités spatiales, territoire-jardin-Salone, se répondent et s'emboîtent à la manière d'un jeu de poupées russes : le jardin figure le territoire et ses plus célèbres *topoi* grâce au symbolisme et à la disposition orientée de ses fontaines et réapparaît, à son tour, transposé en peinture sur les parois du Salone.

17. Coffin 1960, p. 28-29.

18. Coffin 1960, p. 60-64. Les illustrations des vues du Salone mentionnées ici sont publiées dans Ribouillault 2005.

Les ponts de l'Aniene

Parmi les paysages du Salone, seules la vue de la villa d'Este, la vue de la villa de Montecavallo à Rome et les vues des fontaines ont été identifiées. Mais si l'on considère l'importance du symbolisme géographique dans le Salone ainsi que l'homogénéité du style des fresques, il est légitime de supposer, comme l'avait fait Pacifici, que les autres paysages évoquent la topographie du lieu. Aucun dessin préparatoire n'a été retrouvé, excepté peut-être un dessin inachevé attribué à Girolamo Muziano conservé à l'Institut Courtauld de Londres représentant la cascade de Tivoli et réalisé selon toute probabilité lors du séjour de l'artiste dans la ville¹⁹. Un autre indice intéressant est le témoignage de Karel Van Mander qui, dans son *Schilderboek* publié en 1604, témoigne de l'influence qu'eut Girolamo Muziano sur les artistes flamands présents à Rome. Van Mander écrit que Muziano avait montré au peintre Hendrick Goltzius, durant le séjour de ce dernier à Rome en 1591, des dessins faits « sur le motif » des environs de Tivoli²⁰. À part le dessin mentionné plus haut, dont l'autographie reste hasardeuse, on ne connaît pas de dessins *nae't leven te Tivoli* de la main de Muziano, c'est-à-dire peints « sur le motif » ou « d'après nature », bien que trois d'entre eux au moins contiennent une cascade²¹. Il faut cependant supposer qu'ils existaient. Ces traces d'une activité directe de Muziano comme *vedutista* sur le territoire de Tivoli attestent de son intérêt pour une représentation topographique du paysage, qualité indispensable à la réalisation des vues du Salone.

Au centre de la paroi ouvrant sur le cryptoportique, on peut reconnaître le pont Lucano, le troisième pont à enjambrer l'Aniene près de Tivoli en aval de la rivière. Le mausolée de la famille Plautia, imposant monument circulaire à l'extrémité du pont, auquel le peintre a rendu son dôme originel, est aisément identifiable et la disposition de l'ensemble correspond aux nombreuses gravures et photographies du site²². On reconnaît de surcroît, au fond à droite, la route qui mène aux anciennes carrières romaines de travertin, avec les arches de l'aqueduc antique qui conduisait les eaux sulfureuses de l'Aqua Albula pour actionner les scies nécessaires à la découpe des blocs²³. La représentation dans le Salone de cette zone autour du pont Lucano devait sans doute faire allusion, au-delà du thème central de l'Aniene, à la réserve de chasse, ou *Barco*, que

19. Gregorio XVI 1935, pl. IV, 2.

20. «[...] een heel deel geteyckende landschap ghesichten nae't leven te Tivoli en elder ghedaen » : Karel Van Mander, *Het Schilderboek*, Haarlem, 1604, f. 192 v.

21. Wood Ruby 1998, p. 10.

22. Ashby 1906, p. 126-128, pl. VI, fig. 12 ; Rossini 1973 (1826), pl. II.

23. Ashby 1906, p. 123-126.

le cardinal avait créé à cet endroit. À partir de 1564, la zone fut entourée d'un long mur de clôture et on y introduisit de nombreux animaux sauvages²⁴.

Sur la même paroi attenante au cryptoportique, le peintre a représenté, à l'extrême droite, une vue du pont Cornuto ou pont de San Rocco, qui enjambe l'Aniene non loin de la cascade principale²⁵. De nombreux documents anciens représentent le pont à la forme caractéristique, comme les méticuleuses vues du site de Gaspar Van Wittel²⁶. Quant au pont de l'Acquoria, il est représenté dans la grande vue de la villa, à l'ouest, avec la tour médiévale aujourd'hui disparue gardant son entrée côté sud²⁷.

La présence dans les fresques du thème des ponts sur l'Aniene prolonge et confirme tout à la fois la lecture du Salone comme « théâtre des jardins et du territoire » de Tivoli. Les ponts de l'Aniene se rapportaient logiquement au thème du fleuve dont le Salone retrace métaphoriquement le cours, réaffirmant en même temps, comme dans le jardin, la prise de possession du territoire de Tivoli par le cardinal.

Pirro Ligorio et le système des villas antiques

Dans les autres paysages, l'Aniene occupe également une place prépondérante. Pacifici a voulu voir dans ces autres *vedute* l'évocation des grandes villas d'époque romaine non loin de Tivoli, dans lesquelles le cardinal faisait exécuter des fouilles archéologiques²⁸. En face de la vue du pont Cornuto, il mentionne la villa de Cassio Dione (Cocceianus) et, sur la paroi de la fontaine, une reconstitution de la villa d'Hadrien. Malheureusement, de telles identifications demeurent hypothétiques sans une argumentation plus solide²⁹.

Il est en revanche facile de reconnaître, dans le paysage immédiatement à droite de la fontaine, le temple circulaire de Vesta sur l'acropole, traditionnellement dit de la Sibylle, déjà représenté dans la niche de la fontaine. Le temple domine la façade allongée d'une large villa à portiques percée d'une entrée à fronton monumentale et précédée d'un jardin à parterres. L'ensemble correspond clairement à une reconstitution de la villa de Manlius Vopiscus, une villa antique qui faisait face à l'acropole, de l'autre côté de l'Aniene. C'est le poète romain Stace qui décrit

24. Sur le *Barco*, voir Coffin 1979, p. 135-136 ; Pacifici 1984 (1920), p. 166-167.

25. Gregorio XVI 1935, p. 252-253, pl. XVII et XIXb.

26. Gregorio XVI, pl. VI, 2 et pl. XVII ; Briganti 1996, p. 220-229.

27. Ashby 1906, p. 151 ; Rossini 1973 (1826), pl. XXVIII.

28. Pacifici 1984 (1920), p. 120, n. 2 et p. 132 ; Lanciani 1902-1916, II, p. 117-118.

29. Pacifici 1929-1930.

cette villa dans un passage célèbre de ses *Sylves* (*Sylv.*, 1, 3). Elle était constituée, selon lui, de deux somptueux palais situés de part et d'autre des rives de l'Aniene et reliés par un magnifique pont enjambant le cours alors moins tortueux du fleuve. On sait, en outre, que c'est Pirro Ligorio qui le premier établit un lien entre la splendide description de la villa et les restes archéologiques présents dans la zone³⁰. La fresque correspond précisément à la description de la villa contenue dans son *Libro delle antiche ville tiburtine*, un important traité sur les villas antiques autour de Tivoli qu'il écrivit quelques années avant de travailler à la villa³¹.

La représentation de cette villa antique dans le Salone était tout à fait appropriée : Manlius Vopiscus, riche consul romain, était connu pour son amour des arts, des lettres et des jardins. Pirro Ligorio et le cardinal connaissaient les célèbres vers du Stace³². En reconstituant la villa parmi les paysages du Salone, ils établissaient un parallèle entre les splendeurs de la villa antique et la villa d'Este, entre le consul que Stace nomme le « restaurateur des Lettres » et le cardinal Hippolyte, à qui Marc-Antoine Muret n'avait pas hésité à conférer le titre de *Pater Litterarum*³³. Il est même tout à fait plausible d'imaginer que le choix de la configuration des jardins et du Salone autour du cours symbolique de l'Aniene ait été inspiré par le texte du Stace, qui atteste combien les jardins traversés par des rivières étaient prestigieux à l'époque antique. Stace parle justement de *triclinia* construits sur les rives du fleuve pour que le maître de maison puisse jouir du murmure des eaux³⁴. Comme dans la villa de Manlius Vopiscus, on dînait donc à la villa d'Este autour de l'axe principal du fleuve métaphoriquement représenté par les fontaines dans le jardin ou dans le Salone. Selon le manuscrit parisien attribué à Pirro Ligorio, la fontaine de Rome devait, à cet effet, « servir de salle à manger³⁵ ». Il est probable que cette même source littéraire exerça une influence sur d'autres jardins, comme ceux de la villa Lante à Bagnaia, avec ses deux *Palatioli* placés de part et d'autre d'un axe aquatique central. On pouvait, là aussi, manger sur une longue table-bassin, la *mensa del cardinale*, alignée sur l'axe principal des eaux qui s'écoulaient d'une fontaine à l'autre.

Pl. XIX

30. Giuliani 1970, p. 267-287, p. 274, n. 2 et fig. 344-347.

31. Le *Libro delle antiche ville tiburtine* fait partie du projet de Pirro Ligorio connu sous le nom d'*Enciclopedia del Mondo antico*. Sur la villa de Manlius Vopiscus, voir Ranaldi 2001, p. 137.

32. Le cardinal possédait un exemplaire de ses œuvres dans sa bibliothèque. Voir Pacifici 1984 (1920), p. 376.

33. Pacifici 1984 (1920), p. 372.

34. « Faut-il rappeler les festins donnés tantôt sur une des deux berges, tantôt sur l'autre ? ». Stace *Sylv.*, 1, 3, 65-75 (trad. H. J. Izaac, 1961).

35. Coffin 1960, p. 27-28.

Pour son *Libro delle antiche ville tiburtine*, Pirro Ligorio avait procédé selon un critère topographique, commençant ses recherches archéologiques dans la zone la plus centrale de la ville, près de l'acropole, et se déplaçant au fur et à mesure de l'avancement de son travail vers le sud, jusqu'à la villa d'Hadrien³⁶. Son ouvrage commence donc par l'identification – erronée – des deux temples de l'acropole, dont le temple de la Sibylle, avec une première villa antique, la villa Gelliana. Il se penche ensuite sur la description et les restes de la villa de Manlius Vopiscus puis sur la villa d'Horace qu'il identifie – là encore de façon erronée –, avec les restes encore visibles aujourd'hui d'un double cryptoportique près de l'actuelle Piazza Tani, sur un éperon rocheux au nord de la ville. Or, on reconnaît ce même cryptoportique dans la fresque située à gauche de la fontaine. La vue montre l'extrémité nord du double portique, avec les pierres de travertin formant les arcades extérieures et l'*opus reticulatum* des parois internes. Une maisonnette construite au milieu des ruines témoigne de l'aspect du site au XVI^e siècle. À droite, le paysage ouvre sur la gorge tombant à pic jusqu'à l'Aniene, visible en contrebas³⁷.

La citation de la supposée villa d'Horace devait, elle aussi, être chère aux membres de la cour du cardinal, le poète romain y étant un des auteurs les plus prisés. L'identification de la villa par Ligorio et la représentation des ruines de la villa antique dans le Salone pourraient d'ailleurs avoir été suggérées par l'intérêt que suscitaient, dans le cercle des passionnés d'histoire gravitant autour d'Hippolyte, les vers du poète évoquant les lieux de l'antique Tibur³⁸. C'est à Marc-Antoine Muret que revient le mérite d'avoir fait connaître à Tivoli la biographie du célèbre poète, attribuée à Suétone, dans laquelle est mentionnée sa *domus* de Tivoli, un texte qu'il publia en 1555. L'éminent latiniste français, auteur de poèmes célèbres sur les jardins, dirigea diverses éditions des poésies d'Horace et il rappelle dans ses écrits qu'après dîner, sans nul doute dans le Salone, en attendant que la chaleur fût tombée, le cardinal et ses invités aimaient lire les *Odes* d'Horace évoquant la fertilité et la salubrité de Tivoli et de sa campagne³⁹.

Une autre remarque permet de conforter la justesse de ces identifications. Le cryptoportique est orienté au nord par rapport à la villa d'Este et la fresque est située dans l'angle nord du Salone. La même remarque

36. Ranaldi 2001, p. 132-133.

37. Ranaldi 2001, p. 138-142, fig. 125 ; Giuliani 1970, p. 94-107 ; Rossini 1973 (1826), pl. XV.

38. Muret, Foglietta et d'autres membres de la cour du cardinal, dont Francesco Bandini Piccolomini, évêque de Sienne, et Lelio Calcagnini, fonderont en 1571 l'*Accademia degli Agevoli* à Tivoli, académie particulièrement intéressée par l'histoire de l'ancienne Tivoli. Voir Coffin 1960, p. 95.

39. Coffin 1979, p. 335 ; Hor. *Od.* 1, 7 et 2, 6. Le cardinal possédait les œuvres complètes d'Horace dans sa bibliothèque (Pacifici 1984 [1920], p. 376).

s'applique à la villa de Manlius Vopiscus. La paroi de la fontaine (paroi nord-est du Salone) avec le temple de la Sibylle, la villa de Manlius Vopiscus et la villa d'Horace, monuments sur lesquels Ligorio avait tour à tour exercé ses talents d'archéologue, reproduit donc avec une précision presque cartographique les rives mythiques de l'Anio antique au nord-est de la villa.

La coïncidence entre les vues du Salone désormais identifiées et le travail d'analyse de Pirro Ligorio pour son *Libro delle antiche ville tiburtine* résulte sans doute de sa vision unitaire des villas de l'antique Tibur. Comme l'explique Antonella Ranaldi, Ligorio accorda une attention particulière à la lecture du contexte urbain et territorial. L'agencement des différentes villas, disposées à la périphérie des murs de la cité antique et surplombant le circuit naturel des gorges de l'Aniene, lui apparut comme un système unitaire qu'il se plut à comparer à un visage humain :

« Toutes les villas mentionnées, celle de Flavius Manlius Vopiscus, celle de Gellius, celle d'Horace, et celle d'Auguste, encerclaient la ville, et elles occupaient tant d'espace qu'elles entouraient plus de la moitié de Tibur; et elles avaient de nombreuses façades, et de nombreuses vues qui accompagnaient [le relief] varié de la tortueuse vallée de l'Aniene. Et comme les yeux du visage humain déplacent ensemble toutes leurs parties, les vues reflétaient ce mouvement de la gauche vers la droite⁴⁰. »

Son interprétation était renforcée par la configuration géomorphologique des sites choisis pour les villas, situées en surplomb des gorges du fleuve, dos à la ville et tournées vers le panorama de la campagne. Par conséquent, il est fort probable que cette interprétation des villas de l'antique Tibur soit à l'origine de leur représentation dans le Salone, voire à l'origine de la configuration spectaculaire des jardins de la villa d'Este elle-même, adossée au bourg de Tivoli, tournée vers la vallée et dressée sur une hauteur à l'exemple de ses sœurs antiques. Les ingénieurs du cardinal avaient, en effet, prolongé, au prix de gigantesques efforts, l'escarpement naturel des gorges de l'Aniene sur le côté sud-ouest de la colline de Tivoli grâce à un mur de soutènement artificiel. Ils créaient ainsi un site conforme à la typologie antique étudiée par Ligorio puisque toutes les villas de l'antique Tibur présentaient cette autre caractéristique d'être construites à flanc de colline sur d'amples substructions⁴¹. À la lumière de cette source iconographique, le thème de l'Aniene reçoit un

40. Ranaldi 2001, p. 198-199.

41. Voir Lamb 1966, p. 89.

éclairage supplémentaire, puisque les villas antiques représentées dans les fresques sont justement celles qui bordent les gorges du fleuve. Il est, à ce propos, révélateur que dans son manuscrit de Naples, Pirro Ligorio ait rangé son *Libro delle ville tiburtine* sous l'article *Dell'Aniene Fiume*, soulignant l'entière subordination de la conception architecturale des villas antiques de Tivoli à la configuration du site et à la présence du fleuve⁴². En représentant la villa d'Este au milieu de ces résidences prestigieuses, les artistes du Salone rendaient visibles les liens héréditaires qui l'unissaient à celles-ci et faisaient de son programme un acte de refondation : *Tibur Restituita*.

Enfin, la villa d'Auguste, la dernière villa du système des villas antiques mentionnée par Ligorio, était probablement représentée dans la fresque, aujourd'hui presque entièrement effacée, située sur la paroi orientée du côté du jardin dans le coin ouest de la salle. L'orientation géographique conviendrait parfaitement puisque le monument identifié par Ligorio comme la villa d'Auguste, en réalité le sanctuaire d'Hercule vainqueur, se trouve situé à l'ouest en contrebas du site de la villa d'Este⁴³. Un examen des traces résiduelles de la fresque semble confirmer cette hypothèse. De gauche à droite, se dessine un grand portique à fronton et, en retrait, un double portique qui en prolonge la structure. La configuration de cet ensemble, bien que fragmentaire, s'adapte remarquablement aux différentes reconstitutions du monument et aux photographies du site. Le portique à fronton, au premier plan, correspondrait à l'extrémité de l'aile nord du portique tel qu'il apparaît dans les reconstitutions de Pirro Ligorio et des archéologues modernes. Une autre source de comparaison convaincante est un dessin de Giuliano da Sangallo conservé aux Offices à Florence représentant une coupe schématique de la section nord du portique⁴⁴.

Théâtralité

En conclusion de son analyse, l'antiquaire napolitain comparait la disposition des villas de l'antique Tibur à la *cavea* d'un théâtre antique : « Lesquelles [les villas antiques] dominant [la villa d'Este] vers le paysage au nord et vers le sud et une partie du méridien, la mettent en valeur et entourent le tout comme la *Cavea* d'un théâtre ouvert vers le couchant⁴⁵. » Ligorio réutilisait là le topos littéraire du paysage comme

42. Lamb 1966, p. 87.

43. Ranaldi 2001, p. 143-153.

44. Ranaldi 2001, p. 144-145. Voir aussi Giuliani 1970, p. 186, fig. 207; Rossini 1973 (1826), pl. VIII.

45. Ranaldi 2001, p. 198-199.

théâtre dérivé de Pline l'Ancien (*Hist. nat.*, 4, 30) ou de la lettre de Pline le Jeune faisant l'éloge du panorama de sa villa toscane, « un immense amphithéâtre, lequel peut avoir été créé seulement par la Nature » (*Ep.*, V, 6, 7-8). Dans ce contexte, la position de la villa d'Este, qui embrasse à 180 degrés l'arc que dessinent ces villas antiques dans la topographie, acquiert une signification prééminente, puisque sa façade joue alors le rôle d'un véritable fond de scène, *scenae frons*, et les jardins de la villa, l'*orchestra* d'un immense théâtre.

Si l'on compare le schéma de cette disposition aux fresques du Salone, il est difficile de ne pas y voir une évidente corrélation⁴⁶. La localisation et la taille de la vue de la villa d'Este sur la paroi sud-ouest prennent désormais tout leur sens. À l'échelle du territoire, la villa d'Este est située au centre du système théâtral des villas antiques, à la fois point focal et point de vue. Dans le Salone, l'image de la villa se voit accorder la même position. La taille de la vue par rapport aux autres images implique une hiérarchisation immédiate, en d'autres termes la subordination des vues les plus petites à la majestueuse représentation de la villa, matérialisant, en somme, l'idée maintes fois exprimée à l'époque, que la villa d'Este avait surpassé en beauté et en magnificence les célèbres jardins de l'antique Tibur⁴⁷. En occupant pratiquement toute la largeur de la paroi, la vue de la villa prolonge littéralement l'espace du Salone vers un panorama grandiose à la manière des fonds de scènes de théâtre peints en perspective⁴⁸.

Les villas du cardinal

Une des fresques les plus connues du Salone est la vue figurant les jardins et la villa de Montecavallo, propriété du cardinal sur le Quirinal, considérée par Hondius, Boissard ou Vasari, comme l'une des merveilles de Rome⁴⁹. Cette fresque constitue la seule représentation connue de la villa avant la construction par le pape Grégoire XIII de l'actuel palais du Quirinal et la destruction d'une grande partie des jardins préexistants. La vue montre un état du jardin autour de 1561 puisque le pavillon ou *Padiglione*, bien visible dans la fresque, fut achevé cette année-là⁵⁰. Cette datation expliquerait les variantes importantes entre la fresque et un dessin aujourd'hui conservé au Metropolitan Museum de New York, daté de 1565, en particulier dans le découpage des allées

Fig. 18

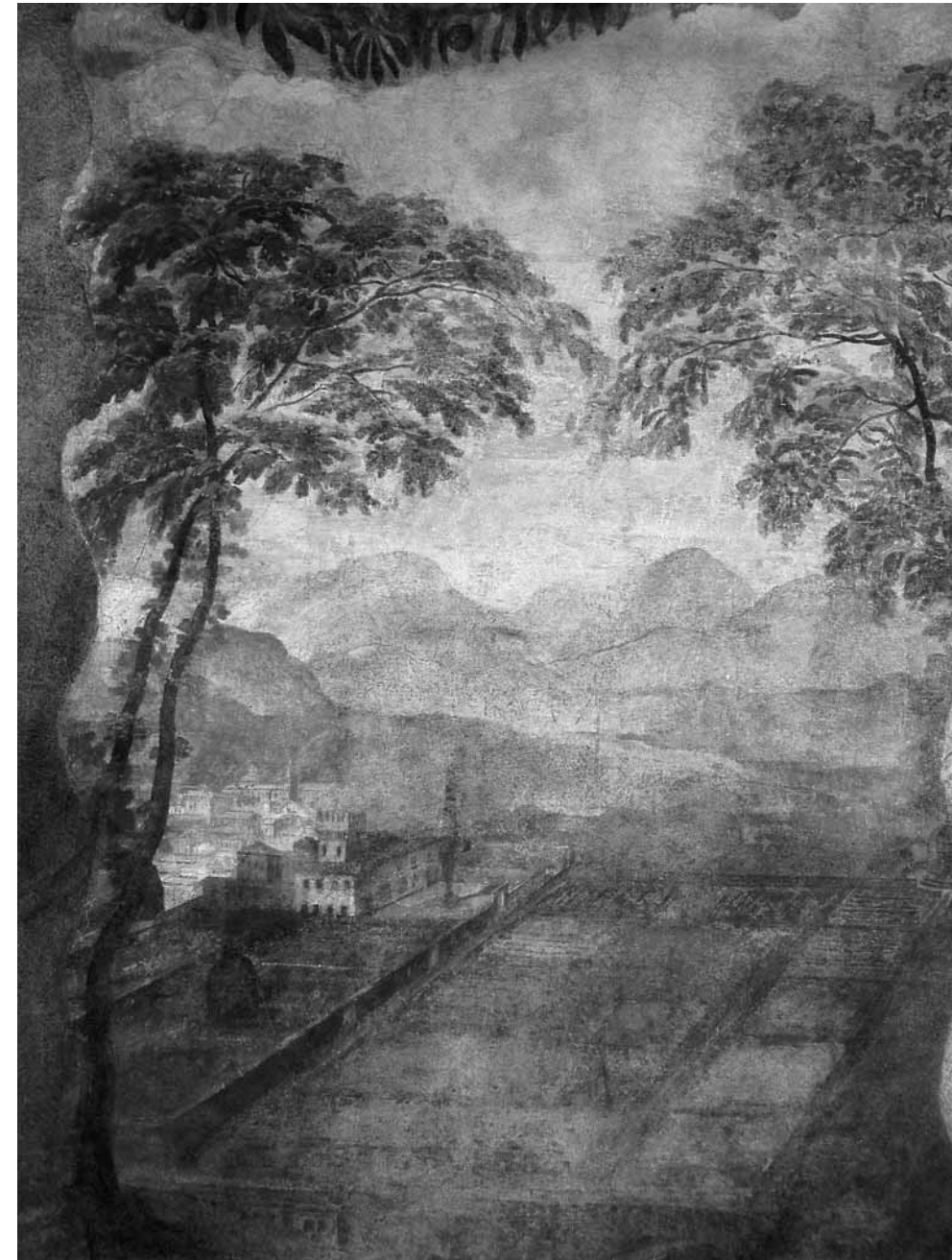
46. Ranaldi 2001, p. 199, fig. 192.

47. Voir notamment Nicolas Audebert dans Lightbown 1964, p. 169.

48. Pour une analyse approfondie du Salone comme « théâtre », voir Ribouillault 2005a, p. 81-86.

49. Sur cette vue, voir Ribouillault 2009, p. 358-362.

50. Sur le *padiglione*, voir Coffin 1991, p. 188, fig. 159.



18. Girolamo Muziano et atelier, *Vue des jardins de la villa de Montecavallo à Rome*, vers 1565-1568, fresque. Tivoli, villa d'Este, salle de la Fontaine.

de la partie orientale du jardin. Girolamo Muziano et ses assistants auraient donc peint dans le Salone, vers 1565-1566, une vue de la villa telle qu'elle apparaissait quelques années plus tôt vers 1560-1561, dans l'état précédant de peu les transformations projetées sur le dessin de New York. Il est d'ailleurs possible que Girolamo, qui peignit à partir de 1560, dans les salons romains du cardinal, « beaucoup de magnifiques paysages pleins d'inventions admirables » ait reproduit à Tivoli une vue déjà peinte à Montecavallo quelques années plus tôt⁵¹. Une description anonyme mentionne, en effet, « beaucoup de magnifiques paysages, pour lesquels il possède un talent rare, avec des inventions admirables, mais dans celui [le décor] de Montecavallo principalement des projets [*disegni*], portraits [*ritratti*] et modèles [*modelli*] [...]»⁵². Or, les termes de *disegni*, *ritratti* et *modelli* servaient explicitement à l'époque à désigner des vues topographiques. La loggia de la villa de Montecavallo était donc très probablement décorée de paysages topographiques semblables à ceux du Salone de la villa de Tivoli.

En face de la vue de la villa de Montecavallo, une vue topographique non identifiée et extrêmement abîmée représente un autre monument. Elle fait écho à la vue de la villa de Montecavallo sur la paroi opposée et à la grande vue de la villa d'Este, formant ainsi une sorte de triptyque qui se superpose au thème des anciennes villas de Tibur. Selon Vincenzo Pacifici, il pouvait s'agir d'une des *delizie* du cardinal près de Ferrare, Belfiore ou Brescello, mais la fresque figure en réalité la villa de Belriguardo, édifiée en 1435-1436 par Nicolò d'Este et son fils Leonello. Une comparaison avec la *Corografia dello stato estense* de Marcantonio Pasi de 1571 et un dessin de l'archive de Modène de la fin du XVI^e siècle, permet d'identifier toutes les composantes qui ont rendu la villa célèbre⁵³. La décision d'intégrer cette villa dans le décor du Salone est intrigante, puisqu'elle ne comptait pas parmi les résidences officielles du cardinal. Le trait commun aux trois *delizie* modernes figurées dans le Salone tient sans doute dans le rapport fondamental qu'elles entretenaient avec l'Antiquité. La villa de Montecavallo était célèbre pour ses collections de statues antiques tandis que la villa de Tivoli était présentée comme l'héritière des villas de l'antique Tibur. De même, l'importance du passé antique de Voghiera fut déterminante dans les choix architecturaux et la signification idéologique de la villa de Belriguardo. Maria Teresa Sambin de Norcen considère que la *delizia* ferraraise constitue « le premier exemple de l'habitude à la Renaissance de construire les

51. Baglione 1995 (1642), p. 49.
52. Procacci 1954, p. 251, 257, n. 2.
53. Ribouillault 2009, p. 362-367.

villas sur le lieu – véritable ou présumé – de ruines antiques, un choix chargé de fortes connotations idéologiques et culturelles⁵⁴. De nombreux aspects de la villa de Belriguardo dérivent d'un intérêt renouvelé pour le *De architectura* de Vitruve et pour les lettres de Pliny le Jeune, redécouvertes en 1419 par l'humaniste Guarino da Verona, proche de la cour des Este.

Le désir du cardinal de Ferrare de faire figurer ses propriétés dans son Salone lui fut sans doute inspiré par des exemples déjà existants de ce type dans sa terre natale. On sait que l'habileté de Girolamo da Carpi dans la représentation des « perspectives et vues de beaux paysages » avait été mise à contribution dans la « perspective [*prospetto*] du célèbre Castel Tebaldo, du palais de Belfiore, du Belvédère et d'autres lieux délicieux qui ornaient la cité du temps des Este », soit les vues topographiques qui ornaient le premier cloître des Carmélites de San Paolo à Ferrare⁵⁵. Il est, dès lors, possible que Girolamo da Carpi, présent à Rome entre 1549 et 1553 et au service du cardinal sur le chantier de la villa de Montecavallo, ait fourni au cardinal le dessin de la résidence de Ferrare. De même, Battista Dossi était occupé en 1545 à concevoir, pour la manufacture des Este, des cartons pour une série de tapisseries dédiées aux mois et aux saisons. À chaque saison était associée la vue d'une des *Delizie* du duc Hercule : le Castello Vecchio correspondait au printemps, Belriguardo à l'été, Copparo à l'hiver, tandis que l'automne était illustré par une scène de chasse⁵⁶. Une série semblable de tapisseries, représentant les *Città dello stato estense*, *Storie di Ercole*, *Grottesche e Paesaggi*, fut exécutée entre 1557 et 1561 pour le duc par Giovanni Karcher, actif à Tivoli dans la salle de Moïse. Enfin, la célèbre tapisserie de la série des *Métamorphoses* conservée au Louvre, réalisée sur cartons de Battista Dossi et Camillo Filippi par le même Karcher, figure une vue composite associant la *delizia* du Belvédère, construite par Alphonse I^{er} sur une île du Pô, et la célèbre *Montagna di San Giorgio*, située au sud-est de la ville⁵⁷. En bref, si l'influence de Girolamo Muziano et de la peinture de paysage vénitienne joua un rôle important à la villa d'Este, comme l'a suggéré Patrizia Tosini, il ne faut pas pour autant sous-estimer les influences ferraraises dans la conception du décor. Le goût pour les vues topographiques et l'amour des jardins avait, à Tivoli, une saveur essentiellement ferraraise⁵⁸.

54. Sambin De Norcen 2008, p. 68.
55. Baruffaldi 1843-1846, I, p. 394.
56. Forti Grazzini 1982, p. 66-68.
57. Forti Grazzini 1982, p. 66-67.
58. Ribouillault 2009 et 2005a, p. 81-84.

La Rometta

La création d'un complexe extraordinaire comme celui de la villa d'Este soulève bien des questions quant à la fonction qu'un tel palais devait jouer dans la vie du cardinal. Certes, le cardinal, un des plus riches princes d'Italie, se devait de démontrer la magnificence attachée à son rang et à sa réputation, mais l'opinion générale à l'époque était d'expliquer ce goût de l'opulence par la frustration de l'échec. Le cardinal exerça toute son influence durant cinq conclaves successifs mais ne parvint jamais à accéder au trône pontifical. Comme le déclare l'ambassadeur vénitien de l'époque : « Celui-ci est estimé le plus sage et le plus expérimenté de tous les cardinaux. Il est doté en toute chose d'une incroyable patience dont on ne connaît pas de pareille; mais deux choses lui font tort, l'une est d'être né trop grand, l'autre est le trop de désir qu'il a manifesté depuis un certain temps d'accéder au trône pontifical; d'où le fait que les hommes sont facilement portés à croire qu'il ait en tête des desseins trop élevés⁵⁹. » Ces traits de caractère réapparaissent maintes fois dans la littérature. Nicolas Audebert, décrivant la villa en 1576, place cette ambition et cette fierté à l'origine de la splendeur de la villa lorsqu'il explique l'origine de la Rometta de Pirro Ligorio, la représentation modélisée de la Rome antique faisant office de fond de scène à la fontaine de Rome. La Rometta est présentée comme la réclamation d'un pouvoir politique et territorial qui a été dénié au cardinal et, partant, comme l'affirmation de l'appropriation intellectuelle de ce territoire à travers la reconstitution de sa forme historique la plus prestigieuse :

« La raison pour laquelle le Cardinal d'Este rendit ce lieu si superbe, et entre autres choses y voulut adjoindre la figure et modèle de Rome, est parce que ayant délibéré faire bastir à Rome un palais non seulement magnifique, mais plus tost un fort chasteau, en un lieu qui comprenoit toute l'isle sans maisons adjacentes; le Pape Pie V ayant entendu ce dessein qui luy sembla trop superbe, voire dangereux; il luy fit deffences de poursuivre cest'edifice, et luy prescrivit la façon de son bastiment lequel il ne vouloit exeder ce qu'il luy commandoit. Quoy voyant ledict Cardinal se resolut de quicter tout et employer deux foyes davantage qu'il n'avoit délibéré pour bastir ce palais a Tyvolvy, & dist que puis qu'il ne luy estoit permis avoir un chasteau en Rome, qu'il vouloit avoir Rome en son chasteau⁶⁰. »

59. Alberi 1857, p. 143; Coffin 1960, p. 4.

60. Lightbown 1964, p. 175.

L'évocation de l'histoire et de la culture antique à des fins de légitimation représente un thème récurrent dans les décors maniéristes romains. À la villa d'Este, l'iconographie des décors et des jardins, centrée sur la figure d'Hercule, renvoyait, certes, aux vertus du cardinal, mais elle prolongeait aussi une tradition déjà ancienne qui faisait remonter les origines de la famille au célèbre héros. La famille d'Este, comme toutes les grandes familles de l'aristocratie, mettait un soin particulier à étudier la généalogie familiale, et les premiers rapports légendaires sur les origines de la famille remontent au Moyen Âge⁶¹. Au XIII^e siècle, Paolo Marro la considérait comme descendante du prince Troyen Martus, tandis qu'aux XV^e et XVI^e siècles les poèmes épiques de Boiardo, l'Arioste et le Tasse abondaient en références généalogiques reliant la famille aux héros grecs et romains⁶². Au XVI^e siècle, à la cour d'Alphonse II, les ouvrages de généalogie se multiplièrent, de la *Storia di Casa d'Este* et du *Marchiorum Estensium Ducumque Ferrariae genealogie* de Girolamo Falletti (1581), à la *Historia dei Principi di Este* de Gian Battista Pigna (1570) et aux écrits de G. Giralddi Cinthyo sur l'origine herculéenne de la famille⁶³.

Le paysage des Colonna : la généalogie du territoire

L'invention du passé

La relation des hommes de la Renaissance avec leur passé antique était tout aussi primordiale à Rome. Les grandes familles, comme les Orsini ou les Colonna, faisaient remonter leurs origines au temps de la République et, souvent, aux fondateurs mythiques de Rome. Ils entendaient ainsi « démontrer que leur grandeur ne dépendait pas des papes », mais de l'antiquité de leur lignage, de leur *romanitas*⁶⁴. Comme on l'a vu, les papes eux-mêmes s'alignèrent sur ces pratiques. Les barons considéraient la Rome ancienne et, partant, la Rome moderne, comme leur possession légitime; afin de rendre visible leur droit à un tel

61. Coffin 1955, p. 167-185; Lodi 1987.

62. Boiardo, *Roland amoureux*, livre 2, chant 21 et 25; Arioste, *Roland furieux*, chant 3; Le Tasse, *Jérusalem délivrée*, chant 17.

63. G. Giralddi Cinthyo, *Commentari delle cose di Ferrara et de' Principi da Este*, Venise, 1597 (Florence, 1556), p. 14; *idem*, *Dell'Hercole*, Modène, 1557, chants 9 et 13 (Coffin 1955, p. 171-172; Lodi 1987, p. 151).

64. Teodoro Ameyden, « Relatione seu Raguaglio compositissimo di tutte le Nobiltà delle Famiglie Antiche, e moderne di Roma », ASV, Misc., Arm. II, 150, f. 671r. (Ehrlich 2002, p. 19 et n. 28, p. 309). Sur la généalogie fantastique à la Renaissance, voir Bizzocchi 1991a, 1991b; Clarke 2003, p. 1-40, 20-25.

pouvoir, ils établissaient leurs palais sur les ruines de la ville. Lors de sa visite à Rome, en 1581, Montaigne notait à propos de cet étrange paysage romain : « On n'y cherche point d'autres fondements aus maisons que de vieilles mesures ou voutes, [...] ny encor l'appuy du fondement antien ny d'un mur qui soit en son assiette ; mais sur les brisures mesmes des vieus bastimans, comme la fortune les a logés, en se dissipant, ils ont planté le pied de leurs palais nouveaux, comme sur des gros loppins de rochiers, fermes et assurés⁶⁵. » Si les ruines de Rome inspiraient à Poggio Bracciolini, dans son *De varietate fortunae* (v. 1431-1448), le sens de la précarité et de l'instabilité de la destinée humaine, un sentiment bien différent animait les esprits des barons romains qui, dans les monuments anciens écroulés et enfouis, dans la consonance d'un nom inscrit sur un fragment, contemplaient le souffle de leur propre histoire et y cherchaient avidement les signes de leur prétention à une gloire présente. On ne s'étonnera donc pas de voir les mêmes archéologues et chorographes écrire des ouvrages de généalogie. Outre Pirro Ligorio, Onofrio Panvinio, auteur d'un plan de *Roma antica* en 1565, mit, lui aussi, ses talents d'historien au service de l'aristocratie. Il publia deux importants traités de généalogie pour des familles romaines, le *De gente Fregepania* (1556) et le *De Fabiorum familia* (1558)⁶⁶. Ainsi, selon le jeu complexe de la généalogie fantastique, Jules II – suivi en cela par Jules III – descendait de la *Gens Julia*, les Frangipani des *Anicii*⁶⁷, les Massimo de la *Gens Fabia*⁶⁸, tandis que les Santacroce pouvaient se réclamer de la *Gens Valeria* par Publicola, simplement parce qu'ils gouvernaient le diocèse de Santa Maria in Publicolis⁶⁹ ! Le désir d'attester les origines antiques de leur famille conduisait de nombreux aristocrates à encourager la recherche et la production de « preuves » dont la validité scientifique restait – à nos yeux tout du moins – toute relative et reposait essentiellement sur des analogies phonétiques et orthographiques. Nous avons déjà constaté, à propos des del Monte, l'importance du principe d'homonymie entre noms de famille et noms de lieux. Au cours de ses voyages, l'explorateur et érudit Cyriaque d'Ancône (1391-1455) collectionnait textes et inscriptions et les reliait aux noms de ses protecteurs romains. Lorsqu'il trouva, sur l'île de Korčula, un fragment antique avec le mot *Ursinus*, il l'associa immédiatement au nom du cardinal Giordano Orsini⁷⁰. L'importance de ce type de « preuves » encouragea

65. Montaigne 1962 (1581), p. 1214 ; Brock 1985, p. 339-342.

66. Frutaz 1962, I, p. 65-66 ; Bizzocchi 1991a, p. 383-387.

67. Onofrio Panvinio, *De gente Fregepania*, 1556.

68. Onofrio Panvinio, *De Fabiorum familia*, 1558.

69. Bizzocchi 1991a, p. 381.

70. Clarke 2003, p. 23 ; Miglio 1984, p. 103-108.

inévitablement la production de faux. Une inscription mentionnant le héros romain Ursus Alus, reproduite sur la façade du palais du comte Orso Orsini à Nola, dérivait certainement d'une de ces preuves inventées de toutes pièces⁷¹. Pourtant, l'inscription n'était pas forcément considérée comme frauduleuse car elle contribuait à soutenir une revendication estimée « authentique ». Comme l'explique Roberto Bizzocchi, « dans le discours généalogique, les critères de la présomption et de la plausibilité continuaient à primer sur ceux de la démonstration et de l'évidence⁷² ». La remarque est pour nous d'importance car elle traduit bien le caractère ambigu du concept de « vérité » ou de « vrai », inhérent au genre topographique en peinture.

Comme pour les Conservateurs, le culte des origines de la part des familles romaines fut largement animé par un intérêt politique et idéologique : face à la croissance de l'absolutisme papal, face à la prolifération de riches étrangers avides de reconnaissance sociale et de nouveaux titres, la légitimation des origines de la part de la noblesse locale s'apparentait à un programme de défense identitaire et statutaire⁷³. De même, l'importance de l'antiquité du territoire donnait à la topographie de Rome et du Latium une dimension politique rare. La famille Colonna scella par exemple très tôt dans la topographie cette prise de propriété symbolique : dès le début du XII^e siècle, elle choisit d'établir le siège de leur dynastie à Palestrina, sur les ruines du temple de la Fortune Primigenia, le site de l'ancienne Préneste. À Rome, ils transformèrent le mausolée d'Auguste en forteresse familiale. Entre 1490 et 1500, Stefano et Francesco Colonna entreprirent la reconstruction du palais de Palestrina en prenant soin de souligner l'articulation entre les structures du nouveau palais et celles de l'ancien temple, réalisant un manifeste architectural et idéologique qui sera amplement réutilisé par Bramante pour la cour du Belvédère⁷⁴. Dans le salon principal du palais Colonna, parmi les scènes d'histoire romaine qui ornent la frise, une vue de Palestrina rend bien compréhensible la relation du palais à ses fondations antiques. D'autre part, elle souligne, grâce au procédé de l'anachronisme, les origines antiques de la ville et la légitimité du pouvoir des Colonna⁷⁵. Furio Fasolo note d'ailleurs le décalage entre la date de réalisation de la fresque, à la fin du XVI^e siècle, et la situation topographique décrite dans l'image, qu'il fait remonter à la période de

Fig. 19

71. Clarke 1996.

72. Bizzocchi 1991a, p. 389, n. 93.

73. Bizzocchi 1991a, p. 381.

74. Voir notamment Calvesi 1980, p. 58-62. Sur les liens entre Palestrina et la cour du Belvédère, voir Merz 2001, p. 34-46, 54-61.

75. Fasolo 1956, p. 79-80, fig. 16 ; Merz 2001, p. 42-43, fig. 30.



19. Vue aérienne de Palestrina montrant le palais Barberini-Colonna construit sur les ruines du temple de la Fortune.

reconstruction du palais à la fin du Quattrocento⁷⁶. Un tel décalage était sans doute intentionnel. La vue rappellerait la genèse du palais familial et la relation exceptionnelle qu'il entretenait avec le temple antique dans la topographie.

Considérés comme descendants des *Conti Tuscolani*, les Colonna prétendaient, par ce lien, faire remonter leurs origines à la *Gens Julia*. Ils comptaient parmi leurs ancêtres Jules César, Hercule, Vénus et Osiris⁷⁷. L'un des arguments centraux de cette revendication, explique Giuseppe Tomassetti, concernait à nouveau l'antiquité du territoire : « Les comtes de Tusculum, et leurs descendants les Colonna, possédaient et possèdent encore de nos jours l'antique domaine de Jules César à Boville (Frattochie d'Albano). L'autel antique de la *Gens Julia* se voit encore aujourd'hui dans le jardin Colonna sur le Quirinal; la même villa de Jules César sur la via Labicana, appelée avec le temps S. Cesareo, a appartenu au Moyen Âge à la famille Colonna. Il n'est donc pas surprenant que la pérennité de telles possessions et l'antiquité de la famille aient convaincu les comtes de Tusculum qu'ils descendaient du grand dictateur⁷⁸. » Même le fameux sanctuaire et le palais de Palestrina étaient

76. Fasolo 1956, p. 79.

77. Giovanni Antonio Vallone, *Esposizione delle Satire di Perseo, et origini di Casa Colonna*, Archivio Colonna II, A. 46. (Colonna 1927, p. 9-10); Calvesi 1987, p. 85-89; Mugnos 1658; Curran 2007, p. 255-277.

78. Colonna 1927, p. 5-7.

considérés par les Colonna comme des monuments édifiés pour *Julium Caesarem Imperatorem*, selon eux la forme en hémicycle du monument en était la preuve : « *Palacium autem Caesaris aedificatum ad modo unius C propter primam literam nominis sui* ». Preuve supplémentaire de cette filiation, cette lettre C s'adaptait parfaitement à leur nom⁷⁹ ! Mais l'argument fonctionnait à rebours : en établissant une telle descendance, les Colonna entendaient légitimer leur possession du territoire incessamment contestée par le pouvoir papal depuis le XI^e siècle.

La lutte entre les barons romains et l'aristocratie papale pour le contrôle du territoire est un des leitmotivs de l'histoire de Rome à la Renaissance⁸⁰. Durant leurs règnes nécessairement courts, les papes tentaient d'acquiescer un maximum de privilèges et de pouvoir pour les membres de leurs familles, nommés à des postes clefs de l'administration pontificale. Cette pratique, qualifiée de népotisme, s'opérait souvent au détriment des familles baroniales, en particulier de la puissante famille Colonna. On l'a déjà vu à propos de Frascati. L'histoire des Colonna se présente ainsi comme une lutte incessante contre l'autorité implacable des papes, forts du pouvoir de destitution et d'excommunication. Les épisodes les plus sanglants remontent à la fin du XIII^e siècle, à la lutte entre Boniface VIII, Philippe le Bel et Frédéric III de Sicile, auxquels s'étaient alliés les Colonna. Ces derniers furent condamnés, spoliés de leurs biens, de leurs fonctions au sein de la Curie et de leurs bénéfices. Aux fréquentes périodes de conflits, essentiellement provoqués par la politique pro-impériale de la famille, succédèrent, cependant, les périodes fastes, lorsque des membres de la famille accédaient aux charges les plus prestigieuses. Le règne du pape Martin V par exemple (1417-1431) accrût la puissance de la famille de manière considérable. Au XVI^e siècle, la relation entre les papes et les Colonna fut essentiellement conflictuelle. Le cardinal Pompeo Colonna se présentait comme un redoutable adversaire face aux papes Jules II et Léon X. Quelques décennies plus tard, à peine le conflit entre Ascanio Colonna et Paul III terminé, avec la confiscation et la destruction de Paliano, Marcantonio II se voyait engagé aux côtés des Espagnols dans une guerre meurtrière contre Paul IV Caraffa (1555-1559). Les Colonna furent à nouveau destitués et excommuniés et Paliano, érigé en duché, fut cédé au neveu du pape Giovanni Farnese. Après l'avènement de Pie IV (1559-1565), Marcantonio rentra en possession de ses biens et de ses droits, mais les luttes d'un demi-siècle laissèrent la famille exsangue et accélérèrent la vente de nombreux fiefs antiques aux jeunes *famiglie di papi* ou autres familles d'origine non-romaine

79. Calvesi 1980, p. 39 et 1987, p. 88.

80. Ehrlich 2002, p. 15-27.

Fig. 19

qui les convoitaient avec avidité : les Cesarini, Piccolomini, Barberini, Ludovisi ou Borghèse. Colonna et Zagarolo furent cédés au cardinal Ludovico Ludovisi en 1622 et Palestrina rachetée par Carlo Barberini en 1630⁸¹.

Ces conflits territoriaux sont au cœur d'importantes réalisations artistiques dans lesquelles le paysage, pensé comme image du territoire, joue un rôle déterminant. Un exemple significatif est un décor commandité par Sciarra Colonna mis à jour il y a une dizaine d'années à la Rocca Colonna de Castelnuovo di Porto⁸². La loggia du palais, à l'origine ouverte sur l'extérieur, fut décorée de fresques par Federico Zuccari en 1568. L'épisode de la rencontre entre Énée et Latinus, au centre de la voûte, constitue la clef de lecture de l'ensemble : Énée, débarqué sur les côtes du Latium à la recherche d'un lieu où fonder une cité, est reçu par le roi Latinus qui, reconnaissant son courage et sa noblesse d'âme, lui donne sa fille Lavinia en mariage⁸³. De cette union naîtra la cité d'Alba la longue, la future Rome. L'épisode souligne l'origine mythique de la cité qui, à travers Énée, remontait directement à Jupiter et Vénus, c'est-à-dire aux ancêtres supposés de la famille Colonna⁸⁴. Les parois révèlent d'amples paysages représentés comme de grands tableaux disposés entre des colonnes peintes, selon une formule désormais classique. Parmi les paysages à l'antique, certaines localités sont reconnaissables comme la *tenuta* de Passerano, les territoires de Faleria (l'antique Stabia) et Calcata, territoires apportés en dot à Sciarra Colonna par sa femme Clarice Anguillara⁸⁵. Les paysages et les peintures de la voûte célèbrent donc la famille à travers deux thèmes essentiels : sur les parois, la représentation du pouvoir territorial et l'antiquité du territoire et, sur la voûte, l'exaltation de l'*antiquitas* et de la *romanitas* de la famille.

Le décor de la Rocca Colonna de Subiaco articule un discours historique, archéologique et topographique sur le territoire tout aussi intéressant. Nous avons déjà souligné la dimension archéologique des paysages qui restituent le site de Subiaco sous le règne de Néron. Il faut ajouter que la datation du décor autour des années 1556-1557 coïncide avec une période dramatique de l'histoire des luttes entre les Colonna à la papauté⁸⁶. Les tensions entre Pompeo Colonna et Jules II ne s'étaient nullement apaisées au cours des générations successives. Sous les pontificats

Fig. 7 et 8

81. Sur les luttes entre la famille Colonna et la papauté voir Colonna 1927 ; Pietro Fedele, « Colonna », dans *Enciclopedia Italiana* 1931-1939, p. 849-852.

82. Iazurlo 2002.

83. Verg. *Aen.*, 7, 192-211.

84. Verg. *Aen.*, 1, 254-304.

85. Iazurlo 2002, p. 114-115.

86. Minasi 1996.

de Clément VII et surtout de Paul IV, de véritables luttes armées opposèrent les milices du pape à celles de l'antique famille romaine, seigneurs-abbés de Subiaco depuis 1492. Sous l'abbatit de Pompeo, Scipione puis Francesco, la forteresse fut, par trois fois, détruite par les forces papales, en 1526, 1528 et enfin en 1556, lorsque l'abbé Francesco Colonna fut capturé et incarcéré au château Saint-Ange. Il n'en fut libéré qu'au printemps 1557, conformément aux clauses de la paix de Cave. Les travaux de rénovation de la forteresse et la décoration du nouvel appartement furent vraisemblablement entrepris au lendemain de sa libération. La forte résonance politique du décor tend à accréditer cette hypothèse. La voûte peinte du Salone ou salle des Banquets se présente comme une vaste pergola de verdure délimitant deux larges tableaux rectangulaires, un ovale central contenant les armes des Colonna et seize lunettes alternant des devises (*motti*), des armoiries, des paysages, et des scènes centrées sur l'histoire du général républicain Camille, telle que la racontent Tite-Live et Valère Maxime⁸⁷. L'histoire de Camille devait célébrer, par voie de métaphore et d'homonymie, deux personnages sortis vainqueurs des luttes avec le pape Paul IV : l'abbé Francesco Colonna et son frère, le condottiere Camillo Colonna, incarcérés pour avoir supporté le parti de l'Espagne. Ce parti impérial l'emporta d'ailleurs nettement à la bataille de Paliano, entraînant la réhabilitation des Colonna et la récupération des biens séquestrés par la chambre papale⁸⁸. Dans ce contexte, les scènes célèbrent la supériorité morale des Colonna sur leurs ennemis. Elles démontrent la légitimité de leur triomphe en le replaçant dans une perspective historique qui en accentue le poids moral. Le message des devises et emblèmes placés aux angles de la salle réaffirme à son tour la capacité des Colonna à résister aux coups de la Fortune et à triompher des attaques malignes pour maintenir la dignité de leur rang : « *Flectimur non rupimur undis* ». Don Filadelfo Mugnos explique que ce *motto* fut précisément inventé en référence aux luttes contre Paul IV : « c'est l'expression d'un caractère fort et intègre, à qui répugne la duplicité des esprits qui se laissent facilement pliés selon l'opportunité ». Un tel caractère, poursuit-il, fut mis à rude épreuve « sous le pontificat d'Alexandre VI [...] exterminateur des barons romains. Les Colonna, contraints de s'enfuir de Rome et de chercher refuge près du cardinal Giovanni à Naples et en Sicile, l'antique *impresa* fut alors exhumée pour mettre en garde le pape : si les Colonna pliaient, de mauvaise grâce et par la force des choses, devant les persécutions papales, il ne fallait pas les

87. Liv., 5, 27, 1-15 ; Val. Max. *Factorum et dictorum memorabilium libri*, V.

88. Minasi 1996, p. 167.

considérer morts et enterrés. Se sentant encore bien vivants et puissants, ils espéraient un jour ou l'autre se relever plus forts qu'avant et faire payer bien cher au pontife leur persécution momentanée⁸⁹ ».

Parcs à l'antique

Au-delà du domaine pictural, l'intérêt pour l'antiquité du territoire transparaît dans l'élaboration d'un certain nombre de *barchi*, qui désignaient, à la Renaissance, des réserves de chasse de tailles variables et plus ou moins aménagées⁹⁰. Le nymphée de Genazzano, attribué par Christoph Frommel à Bramante et probablement réalisé pour Pompeo Colonna se trouvait au centre de l'un de ces parcs⁹¹. Les recherches de Marina Döring sur le bâtiment et la zone dans laquelle se dresse l'édifice ont considérablement contribué à en mieux comprendre la fonction et la signification, tout en confirmant l'identité de l'architecte et de son commanditaire. Ses relevés ont permis de démontrer que le bâtiment renaissant, dont la construction s'étale sur deux périodes, fut élevé sur une structure antique préexistante. Bramante, responsable de la phase initiale de la construction, reprenait là un thème qui lui était cher, à savoir l'émulation de l'architecture antique et l'édification d'un bâtiment sur des structures anciennes. Le nymphée fut, à ce titre, considéré comme un édifice antique dans toutes les sources qui le mentionnent du début du XVIII^e siècle aux premières années du XX^e siècle. Döring montre également que le nymphée fut conçu, dès l'origine, comme une ruine, anticipant les créations de ruines artificielles dans les jardins anglais du XVIII^e siècle et matérialisant une esthétique de la ruine qui s'était développée en Italie depuis l'époque de Pétrarque. Enfin, il est apparu que le nymphée ne fut pas conçu comme un édifice isolé. Le domaine, situé dans la vallée del Fossato, et désigné sous le nom de *iardino* dans les documents, avait été aménagé comme un vaste parc ponctué de divers monuments : un portail monumental, un *lavatoio* où jaillissait une source d'eau tiède, un petit pont enjambant la rivière ou *Ponticello Pizzuto*, une digue formant une cascade et, plus loin, au bout de la vallée, un belvédère et un bassin. L'ensemble était agrémenté de deux ou trois lacs artificiels qui faisaient de la vallée baignée par les eaux un véritable *locus amœnus*. Ce parc était bien visible depuis les fenêtres du château des Colonna situé au nord, dominant la vallée, et depuis une sorte de belvédère, au sud,

89. Mugnos 1658, p. 221-222.

90. Sur les *Barchi* du Latium à la Renaissance, voir Tantillo Mignosi 1984; Coffin 1979, p. 131-145; Lazzaro 1990, p. 109-130; Brunon 2005.

91. Frommel 1969; Coffin 1979, p. 241-245.



20. Donato Bramante (attr.), Nymphée, vers 1508-1559 (première phase, 1508-1514), Genazzano.

juché sur une éminence rocheuse. La configuration de ce domaine fait directement penser aux parcs des antiques demeures impériales, comme celles de la villa d'Hadrien à Tivoli, le parc de la Domus Aurea de Néron ou le domaine de Subiaco où l'empereur avait fait construire trois lacs artificiels – domaine dont Pompeo Colonna, on l'a vu, devint seigneur en 1508. Dès lors, il est possible que la connaissance du passé antique de Subiaco ait joué un rôle dans l'élaboration du parc de Genazzano. Il existe aussi de nombreuses analogies entre le paysage artificiel de la vallée de Genazzano et le paysage onirico-topographique du *Songe de Poliphile*, tous deux conçus autour du concept de cheminement ponctué par diverses étapes. On y retrouve les sources d'eaux froides et tièdes, l'*opificio antico*, et surtout l'idée du *tempio destructo* ou *disrupto*, soit les architectures en ruines. Ces analogies, dont Marina Döring dresse la liste de manière convaincante, rappellent combien Bramante lui-même devait à l'œuvre de Francesco Colonna⁹².

L'auteur se garde pourtant d'interroger la portée symbolique d'un tel ensemble pour la famille et ses contemporains. Or, ce sont précisément les grandes familles de l'aristocratie romaine qui développèrent ce type de parcs. La présence de ruines et de l'eau offrait la possibilité d'une véritable mise en scène de l'espace naturel et permettait de recréer idéalement l'atmosphère des bois sacrés antiques, lieux de célébrations de mystères sacrés. Ces parcs, comme plus tard ceux de la villa Giulia ou de la villa Lante à Bagnaia, privilégiaient les *boschetti* et les plantations informelles, et dessinaient des parcours ponctué de statues antiques, de

92. Döring 2001.

fontaines et de nymphées qui recréaient, comme l'a montré Elizabeth MacDougall, les paysages littéraires chantés par Homère, Virgile ou Horace⁹³. S'il est difficile d'apporter des preuves solides quant à une signification précise du nymphée de Genazzano, il apparaît néanmoins important de replacer sa création dans le contexte de l'idéologie de légitimation des origines. Le commanditaire, Pompeo Colonna, appartenait au cercle des humanistes qui s'était formé autour de Vittoria Colonna, muse adorée de Michel-Ange. Entré dans la carrière ecclésiastique à partir de 1504, il devint *titolare del feudo di Genazzano* avant d'obtenir, en 1508, l'abbatiale de Subiaco, de Grottaferrata et le diocèse de Rieti et d'être créé cardinal sous Léon X, en 1517. Une des grandes personnalités politiques de son temps, Pompeo Colonna incarna plus que tout autre la relation conflictuelle qui opposait les barons romains et le pouvoir pontifical. Il fut l'un des plus fervents défenseurs de l'autorité et de la cause citadine contre le pouvoir croissant du pape et de l'aristocratie curiale, comme en témoigne, par exemple, son attitude lors de la *pax romana* de 1511. De retour de la bataille de la Mirandola, le 17 août 1511, le pape Jules II étant tombé gravement malade et sa mort tenue pour imminente, le peuple romain se souleva, poussé à la révolte par une poignée de barons conduits par Pompeo Colonna, réunis sur le Capitole afin de « reconquérir l'antique liberté qui leur avait été retirée par les machinations fallacieuses des prêtres⁹⁴ ». À la suite du rétablissement du pape et de l'apaisement de la vindicte baronniale, la *pax romana*, Pompeo tomba en disgrâce et fut privé de toutes ses rentes ecclésiastiques. Même s'il obtint finalement le pardon de Jules II, ce n'est qu'après la mort de ce dernier que Pompeo se verra pleinement réhabilité⁹⁵. Sans l'aide de documents, il est difficile d'établir une relation causale entre ces événements politiques et l'élaboration du parc de Genazzano, mais il est à noter que ces années si conflictuelles de la vie de Pompeo coïncident avec la première phase de la construction du nymphée située par Döring entre 1508 et 1514⁹⁶. Il semble, par conséquent, assez difficile de croire que la réception du nymphée, sa signification pour les Colonna en tant que manifeste de l'architecture à l'antique, n'ait pas été entachée par cette idéologie de la *romanitas* dont Pompeo s'était si clairement fait le porte-parole. Les recherches de Brian Curran sur les prétendues origines égyptiennes de la famille tendent à confirmer cette hypothèse :

93. Mac Dougall 1972.

94. Gennaro 1967, p. 24.

95. Colonna 1927, p. 123-127; Francesco Petrucci, « Pompeo Colonna », dans D.B.I., p. 407-412; Gennaro 1967.

96. Döring 2001, p. 382.

« Il semble clair – explique-t-il – que les antiquités et les ruines liées aux Colonna étaient largement comprises à leur époque comme des signes de l'antiquité de la famille et de sa *Romanitas*⁹⁷. »

Le jeu entre art et nature mis en scène à Genazzano se retrouvera dans d'autres parcs de la famille Colonna comme celui de Marino, réalisé bien plus tard, vers 1590⁹⁸. Le *barco* de Marino se trouvait dans la vallée Ferentana à l'est de Marino, dominée, comme à Genazzano, par le bourg et le château seigneurial. Le domaine, parcouru par une rivière, contenait, outre un portail d'entrée monumental, de nombreuses ruines d'époque romaine et un important ensemble de statues organisées autour d'une fontaine rustique, certainement le Piazzale delle Fontane dont parle l'architecte Girolamo Rainaldi dans l'unique description des sculptures du parc parvenue jusqu'à nous⁹⁹. L'environnement naturel de la vallée, qui constituait une grande réserve de chasse, s'enrichissait d'une dimension mythique puisque le lieu comptait parmi les plus sacrés du Latium primitif. Tite-Live, Denys d'Halicarnasse, ou Pliny parlent d'un *bosco ferentano* où se seraient déroulées les assemblées des cités latines après la destruction d'Alba la Longue. Ce lieu est encore aujourd'hui appelé Ferento, en référence au culte de la déesse Ferentina auquel le *bosco* était consacré¹⁰⁰. À partir des informations de Rainaldi et les restes abîmés de cet ensemble, on ne peut établir avec certitude le fait que les Colonna aient voulu commémorer la tradition antique des lieux. Mais la comparaison avec Genazzano et d'autres *barchi* du Latium invite à penser que les références au caractère vénérable des lieux et, par extension, à l'antiquité de la famille qui les possédaient, étaient centrales dans la conception des parcs baronniaux : elles confirmaient le droit naturel à la domination et la possession du territoire.

À Licenza, un fief des Orsini, la famille avait fait construire une fontaine semi-circulaire adossée à une pente, qui devait commémorer la source dite *Digentia*, célébrée par Horace dans un poème : « *fons etiam dare nomen idoneus – testo vicino iugis aquae fons – purae rivus aquae gelido Digentia rivus*¹⁰¹ ». Le territoire coïncidait avec le lieu présumé de la villa d'Horace. À Ariccia, le *barco* des Savelli englobait stratégiquement le bois rendu célèbre pour le culte de la déesse Diane de Nemi, le bois sacré de *Diana Aricina*¹⁰². Près de Zagarolo et San Cesareo, les

97. Curran 2007, p. 263.

98. Signalons dans la casina Colonna de Marino une vue de Marino du xv^e siècle telle qu'on pouvait la voir depuis les fenêtres de la demeure : *Villa e paese* 1980, p. 286-287, fig. 19-21.

99. *Villa e paese* 1980, p. 288-291.

100. Tantillo Mignosi 1984, p. 8-9.

101. Alessandro Sebastiani, *Viaggio a Tivoli-Lettere*, Foligno 1826, p. 397 (Tantillo Mignosi 1984, p. 11).

102. Tantillo Mignosi 1984, p. 13.

Colonna avaient également un *barco*, sur le lieu où l'on situait traditionnellement l'ancienne villa de Jules César¹⁰³. Enfin, à Tivoli, nous avons vu que le *barco* d'Hippolyte d'Este englobait l'antique mausolée de la famille Plautia et le pont Lucano.

D'autres *barchi*, plus célèbres, attestent de cette fonction de célébration des origines antiques de la famille. Le Sacro Bosco de Bomarzo réalisé pour Vicino Orsini, probablement commencé en 1552, comporte un grand nombre de fausses ruines étrusques. On retrouve la présence de ruines étrusques dans le *barco* Orsini de Pitigliano, élaboré pour Niccolo IV Orsini vers 1560¹⁰⁴. La création de fausses ruines étrusques trouve ici un parallèle évident avec la production d'une généalogie familiale fantaisiste. Annius de Viterbe, dans son histoire des Étrusques publiée en 1498, fait remonter les origines de la famille Orsini à Janus, le fondateur mythique de la civilisation étrusque et figure centrale de l'âge d'or du Latium antique. Francesco Sansavino, historien et ami de la famille, reprit et élaborait cette information dans *L'istoria di casa Orsini* (1565), tout comme plus tard le poète Alfonso Ceccarelli. Dans son poème célébrant le Sacro Bosco et son créateur, ce dernier explique que Vicino a, par cette œuvre, ressuscité l'ancienne gloire de la famille Orsini en Étrurie : « *O di stirpe Real saggio signore / Che rinovelli à noi gli propii lari / Che' l'Hetruiria honorò con doppio seggio. / A te s'ergan le statue, à te gli Altari / Poiche vicino à te Vicino io veggio / Rinato quell'altero Orsin valore*¹⁰⁵. » Le parc de Pitigliano ferait donc référence au passé étrusque de la famille, tout particulièrement dans le contexte des prétentions territoriales des Médicis sur la région et des liens que ces derniers s'employaient à tisser entre leur propre famille et l'Étrurie antique. La création de fausses ruines à Genazzano, Bomarzo et Pitigliano, et la mise en scène de ruines déjà existantes à Marino ou à Licenza correspondent à la volonté de relier le passé au présent. Comme l'écrit Claudia Lazzaro à propos de Vicino Orsini à Bomarzo : « Il y inventa un présent falsifié, basé sur le passé authentique de la région, et sur le désir de sa famille d'en partager l'histoire. Les monuments du passé ne sont pas recréés dans leur état neuf et original, mais comme s'ils avaient survécu jusqu'au XVI^e siècle, marqués par le temps, la nature et la fortune¹⁰⁶. » Ce mode de confrontation entre passé et présent est typique de l'anachronisme topographique que nous avons observé en peinture. L'aspect partiellement ruiné de la cour du Belvédère dans la

103. Tantillo Mignosi 1984, p. 14.

104. Lazzaro 1990, p. 118-130.

105. Francesco Sansavino, *L'istoria di Casa Orsini*, Venise, 1565, f. 2v; Alfonso Ceccarelli, *Simulcro*, vers 1580 (Lazzaro 1990, p. 302, n. 60).

106. Lazzaro 1990, p. 126.

vue conservée au château Saint-Ange était donc peut-être, de la part du peintre, le signe d'une connaissance intime de l'art de Bramante, qui peut être considéré comme l'un des inventeurs de la ruine artificielle¹⁰⁷.

Territoires de chasse

La chasse pratiquée dans les *barchi* de la Renaissance détermine une part fondamentale des relations que la société aristocratique entretenait avec le paysage. Depuis le Moyen Âge, le thème était extrêmement populaire au sein des demeures aristocratiques¹⁰⁸. Il eut aussi une fortune assez riche dans la peinture topographique. Parmi les exemples les plus caractéristiques, on mentionnera la série des mois des *Très riches heures du duc de Berry*, la série de tableaux de chasses de Lucas Cranach l'Ancien (1544) conservée au Prado, ou encore la Tenture des chasses de Maximilien tissée après 1531 sur des cartons de Bernard Van Orley, des séries toutes strictement topographiques. Dans le Latium renaissant, on trouvait dans presque toutes les villas des paysages contenant des chasseurs, des oiseleurs ou des chasses à courre, dont Alberti recommande la représentation¹⁰⁹. Le genre était essentiel pour l'expression du statut social des propriétaires, puisqu'il marquait leur appartenance à l'aristocratie¹¹⁰. Le paysage cynégétique dessinait, en effet, une image du territoire sur lequel s'exerçait le droit de chasse, prérogative absolue des seigneurs féodaux et des familles baronniales depuis des temps immémoriaux, comme les Savelli à Ariccia ou les Colonna à Zagarolo¹¹¹.

Un exemple significatif de cette relation entre paysage et territoire se trouve au palais Orsini de Monterotondo : dans la chambre de la Chasse, Paul Bril figura, en 1581, au sein d'un paysage en frise dédié à la chasse, une vue topographique de la petite bourgade. Monterotondo apparaît ainsi comme le centre d'un vaste territoire de chasse¹¹². Le cycle du palais Orsini témoigne de la transformation, à la fin du XVI^e siècle, du palais seigneurial de Monterotondo en une résidence de repos et de récréation centrée sur les plaisirs cynégétiques. Cette nouvelle fonction du palais et du territoire et le prestige aristocratique lié aux droits de chasse jalousement gardés par la vieille noblesse romaine inciteront les Barberini, en mal de racines baronniales, à acquérir le fief au début du XVII^e siècle¹¹³.

Fig. 21

107. Döring 2001, p. 374-378.

108. Corradini 1993; Chatenet et D'Anthenaise 2007.

109. Alberti 2004 (1485), IX, 4, 805-807, p. 435-436.

110. Turner 1966, p. 200; Bentmann et Müller 1975 (1970), p. 105-108.

111. Voir notamment Ehrlich 2002, p. 218-219, 227, 232-233.

112. Di Genova 1989, p. 34; Pagliara 1980, p. 233-278.

113. Ehrlich 2002, p. 219.



21. Matthijs et Paul Bril, *Scènes de chasse avec une vue de Monterotondo*, 1581, fresque. Monterotondo, palais Orsini, salle de la Chasse, frise.

La chasse et les privilèges qui lui étaient traditionnellement associés dans le droit féodal constituaient pour les barons un véritable « rite de domination¹¹⁴ ». Le succès de la chasse dans l'iconographie médiévale et renaissance atteste de la pérennité de cette signification symbolique et statutaire. À Rome, l'importance sociale de la chasse semblait suffisamment établie pour que les papes et cardinaux en fassent un de leurs passe-temps favoris, malgré le décret promulgué au Concile d'Agde en 506 qui leur en interdisait la pratique. La chasse aristocratique en Italie s'était beaucoup développée au nord, dans les plaines de Lombardie, où l'existence d'un *barco* pour l'évêque de Milan est attestée dès 925. Au XIV^e siècle, les Visconti régnant sur Milan, les Gonzague de Mantoue et les Este de Ferrare avaient créé des parcs similaires, qui imitaient les vastes réserves de chasse des anciens Romains¹¹⁵. Ce type de parc fut importé à Rome dès le XV^e siècle et de nombreuses villas de la campagne romaine au XVI^e siècle possédaient un *barco*. Parmi les plus célèbres, la villa Magliana, le pavillon de chasse favori des papes Jules II et Léon X, le *barco* de Bagnaia près de Viterbe, celui de la villa d'Este à Tivoli ou le *barco* de Caprarola, furent tous construits pour le plaisir de cardinaux de l'Église¹¹⁶. L'idée qu'un cardinal puisse s'adonner à la chasse était devenue si courante au début du XVI^e siècle que Paolo Cortesi recommandait ce type d'exercice dans son *De cardinalatu* (1510)¹¹⁷. Dans ce contexte, la chasse apparaît d'abord comme une mise en scène du pouvoir plus qu'une véritable activité sportive et chevaleresque où le courage et la brutalité sont les qualités qui définissent l'excellence du chasseur, comme au

114. Guerreau 1999; Chatenet et D'Anthenaise 2007. Voir aussi Machiavel 1992 (1532), p. 128.

115. Varr. *Rerum rust.*, 3, 12-13; Grimal 1984 (1949), p. 81-84, 292-294.

116. Coffin 1979, p. 111-145.

117. Paolo Cortesi, *De cardinalatu*, Castro cortesii, 1510, p. 63-66.

Moyen Âge. Comme le note Hervé Brunon à propos de la constitution des *barchi* renaissants par les cardinaux de l'Église, « il apparaît significatif que l'affirmation de la part des membres du collège cardinalice d'une identité aristocratique passe également à travers la création de *barchi*, un privilège concédé exclusivement depuis le Moyen Âge aux seigneurs féodaux de la campagne du Latium et exercé par les familles baronniales¹¹⁸ ». L'élaboration du *barco* de la villa Lante à Bagnaia dès le Quattrocento par les évêques de Viterbe, cardinaux de l'Église et neveux de papes, doit être lue dans un tel contexte, tout comme l'acquisition des vastes terrains de chasse des barons romains par l'aristocratie papale : Monterotondo fut ainsi rachetée aux Orsini par les Barberini; Zagarolo, fief des Colonna par les Ludovisi en 1622; Ariccia, cédée aux Chigi par les Savelli en 1661¹¹⁹.

Notons que la représentation en peinture de ce nouveau statut baronial était toujours de mise au XVII^e siècle. Peu après l'acquisition du fief d'Ariccia, les Chigi commandèrent aux peintres Michele et Giovan Battista Pace quatre tableaux destinés à orner le salon du nouveau palais familial. Les quatre grandes toiles représentent des lévriers figurés devant les fiefs récemment acquis par la famille : Ariccia, Campagnano, Formello et Porto Ercole¹²⁰. Les paysages mettent en relief, outre les précieux chiens de race, les activités cynégétiques pratiquées sur le territoire, ainsi que les trophées de chasse de la campagne du Latium et de la Maremma, le lièvre, le sanglier, le renard et le porc-épic. Les tableaux documentaient également les interventions architecturales et urbanistiques de la famille comme le nouveau dôme de Santa Maria Assunta du Bernin, bien mis en valeur dans la vue d'Ariccia.

Comme à Rome, les rapports entre la culture féodale et la tradition classique étaient prégnants dans la campagne romaine : les lieux où l'on avait localisé les sites sacrés de l'Antiquité avaient souvent été transformés en réserves de chasse. À Rome, les premiers *barchi* furent, pour des raisons pratiques plutôt qu'idéologiques, liés aux ruines de la Rome antique. Cortesi mentionne ainsi un *vivarium* ou *theoriotrophia* créé par le cardinal Ascanio Sforza près des ruines des thermes de Dioclétien, dans l'ancien *castrum* romain situé à l'est de la cité. Le site, abandonné depuis le Moyen Âge, mêlait ruines anciennes et nature sauvage et il avait fallu peu d'aménagements pour en faire un lieu d'agrément et de récréation. Des banquets somptueux y étaient donnés, suivis par des

118. Brunon 2005, p. 31.

119. Delumeau 1957-1959, I, p. 476-479; II, p. 543-544; Ehrlich 2002, p. 221.

120. Faldi 1966, p. 144-145.

parties de chasses mémorables¹²¹. L'existence d'un autre *barco* est attestée à Rome sur la colline du Vatican, à l'ouest de la cour du Belvédère, où des ruines étaient toujours visibles¹²². Ces deux motifs – la chasse et les ruines antiques – coexistent dans de nombreux paysages des demeures du Latium. Les deux pôles symboliques du pouvoir sur lesquels reposait la domination territoriale étaient ainsi rassemblés : l'autorité féodale, dont la chasse était une des manifestations ostentatoires, et l'antiquité du territoire et de la famille, attestée par les ruines antiques. Mauro Corradini a clairement perçu ce double héritage dans l'histoire du genre cynégétique :

« La peinture s'intéresse à la chasse essentiellement pour deux raisons : c'est une récupération de la culture féodale et une récupération de la culture classique. Comme récupération d'une civilisation passée, la chasse exprime peut-être le besoin d'autocélébration des nouveaux seigneurs [...] À l'intérieur d'une civilisation qui se "modernise" rapidement [...] l'intérêt pour une activité obsolète comme la chasse s'apparente à une véritable boussole de la psychologie des "nouveaux riches" qui s'affirmait alors; pour les familles de marchands, il était nécessaire de se rattacher à la grande tradition seigneuriale pour exalter sa personne, son âme, mais aussi des fortunes économiques qui n'étaient pas toujours issues d'activités nobles¹²³. »

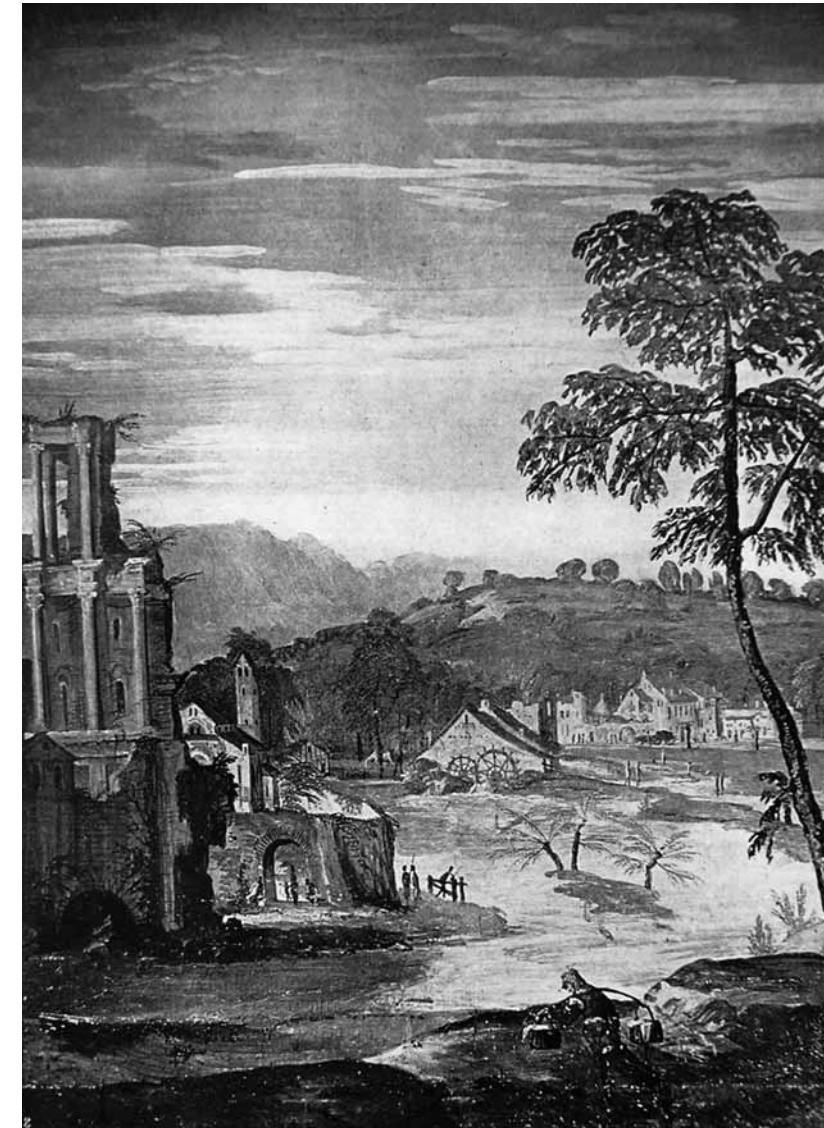
Des villas de Vénétie aux campagnes de Virgile

Au XVI^e siècle, l'utilisation du paysage *all'antica* comme instrument de légitimation est également flagrante en Vénétie, où se développe une véritable « civilisation des villas ». Les historiens du paysage politique ont en majorité concentré leurs analyses sur cette région. Dans leur ouvrage sur la villa comme architecture de domination (1968), Reinhardt Bentmann et Michael Müller ont démontré combien le syncrétisme opéré entre paysage à l'antique et paysage de la *Terraferma* vénitienne dans les décors de Paul Véronèse à la villa Barbaro de Maser, édiflée par Andrea Palladio, reflétait les préoccupations d'une classe décidée à tirer parti du prestige de l'antique pour donner à leurs intérêts dans l'exploitation économique du territoire une légitimité culturelle et sociale : un

121. Rodocanachi 1914, p. 124-125.

122. Coffin 1979, p. 123.

123. Corradini 1993, II, p. 14, 18.



22. Paul Véronèse et atelier, *Paysages de la Terraferma avec les ruines du Septizonium*, vers 1560-1562, fresque. Maser, villa Barbaro, salle de la Musique.

« déguisement » que les historiens marxistes ont appelé « utopie négative¹²⁴ ». Dès 1925, Luigi Coletti avait reconnu que la morphologie du paysage dans les fresques de la villa se conformait à celle du territoire environnant. Dans une des vues du Salone apparaît même, au sein d'un vaste paysage à l'antique, une vue minuscule de la villa Barbaro¹²⁵. Véronèse cependant ne cherche pas à faire œuvre de chorographe, mais tente plutôt de traduire le caractère du paysage vénète par une fusion de ses traits les plus identifiables sur l'espace étroit de chaque fresque. Il s'agit, là encore, d'une réinterprétation fidèle des paysages antiques décrits par Vitruve : « [...] diverses sortes de paysages [*topia*] [...] représentant des images tirées des caractères propres et bien définis de [certains] sites¹²⁶ ». En outre, les paysages, pour la plupart élaborés à partir des gravures de Hieronymus Cock (Anvers, 1551) et de Battista Pittoni (Venise, 1561), composaient un répertoire extrêmement à jour de vues de monuments romains¹²⁷. Ils ne reflétaient donc l'image de la Vénétie qu'en partie seulement. La fusion entre deux types de paysages, la *Terraferma* vénétienne et le *Latium* antique décrivait le projet ultime de la villa palladienne comme reconstitution de la villa antique¹²⁸. À la dimension temporelle de l'anachronisme figuratif observé dans les fresques de paysage à Rome, s'ajoute, à Maser, un syncrétisme géographique entre les terres vénètes et l'antique campagne romaine. On retrouve cette fusion idéale de la Vénétie contemporaine et du Latium classique, dans les fresques de la villa Godi à Lonedo, dans les villas de Luvigliano et de Selvazzano, au palais Trevisan décoré par Véronèse, et dans bien d'autres villas. La présence, dans ces villas, de peintres actifs à Rome et à Mantoue, comme le flamand Lambert Sustris à Luvigliano ou à Selvazzano, montre d'où provenait l'inspiration pour ce type de décors. Sustris, présent aux côtés de Maarten van Heemskerck et Herman Posthumus dans les grottes sombres de la Domus Aurea, avait fait une étape décisive à Mantoue en 1536 et avait pu admirer les paysages de la salle d'Ovide et les paysages de Jules Romain dans le Giardino Segreto et la loggia des Muses¹²⁹.

Le paysage à l'antique est donc l'expression artistique d'un système d'analogie pensé comme modèle idéologique. L'attachement à une représentation à l'antique du paysage de la part des propriétaires de la *Terraferma* vénétienne servait, en effet, à justifier leur accession en réalité seulement récente à la propriété terrienne. Durant tout le xv^e siècle,

124. Bentmann et Müller 1975 (1970), p. 53-65, 105-108.

125. Coletti 1924-25, p. 390-392; Bentmann et Müller 1975 (1970), p. 53-54.

126. Voir *supra*, p. 24-25.

127. Turner 1966, p. 205 et suiv.

128. Cosgrove 1993, p. 109.

129. Mancini 1993, p. 40-42; Dacos 2004, p. 109-125.

puis plus systématiquement au xvi^e siècle, la haute bourgeoisie vénétienne s'était implantée dans la campagne grâce à la suprématie « coloniale » exercée par Venise sur les villes de la *Terraferma*. Vers 1540, l'élite des bourgeois vénitiens enrichie par le commerce maritime avait réussi à succéder aux seigneurs féodaux et s'était activement engagée dans le développement de l'exploitation économique et agricole du territoire¹³⁰. Ce sont ces familles, les Cornaro, Giustiniani, Barbaro, Soranzo, Priuli ou Dal Bene, qui donnèrent naissance aux premières villas vénitiennes « classiques¹³¹ ». Cette révolution politico-économique, ce passage de propriété d'une classe à l'autre et les stratégies culturelles de légitimation qui en découlent, sont, en ce sens, comparables à la lutte pour le contrôle du territoire que l'on a observée à Rome et dans le Latium entre les familles de papes et la vieille aristocratie baronniale.

Certes, en Vénétie, le mythe de Rome et de l'Antiquité avait depuis longtemps été utilisé comme manifeste idéologique. À Padoue, depuis le xiii^e siècle, les habitants faisaient remonter leurs origines au héros troyen Anténor qui, comme Énée, avait fui Troie en flammes et trouvé refuge sur le sol italien¹³². Cette version des origines de la ville était parfaitement reconnue à la Renaissance et devait marquer le discours des Padouans hostiles à l'occupation vénétienne au xvi^e siècle. En effet, on situait la fondation de Padoue plusieurs générations avant celle de Rome – puisque Anténor était contemporain d'Énée et non de Romulus – et bien avant celle de Venise qui ne possédait pas de véritables racines antiques. Comme l'ont montré Lionello Puppi et Loredana Olivato, à la suite des événements désastreux de la guerre de Cambrai (1508-1516) et de la perte successive de toute autonomie de la part des habitants de Padoue face à l'occupation de leur territoire par les Vénitiens, la culture de l'antique fut brandie comme un véritable manifeste identitaire. Outre le développement sans précédent des études philologiques, engagées dans une vaste opération de démonstration des gloires antiques de la ville, le mécénat de personnages comme Alvise Cornaro, centré sur l'architecture et la peinture classique et raphaëlesque par opposition aux modèles vénitiens, reflétait ce désir de l'aristocratie padouane de marquer sa différence culturelle. C'est sous cet angle que doivent se comprendre les collections d'antiques, d'inscriptions, les décors de grotesques, mais aussi les nombreuses fresques de paysages à l'antique qui caractérisent le paysage artistique padouan, au sommet duquel trône *L'Odeo Cornaro* (1530) : « comme un rappel de la grandeur et des mythes de la Rome antique

130. Bentmann et Müller 1975 (1970); Cosgrove 1993.

131. Bentmann et Müller 1975 (1970), p. 22-23.

132. Liv., 1, 1; Verg. *Aen.*, 1, 242-249; Clarke 2003, p. 8, 15.

à travers lesquels se traduit l'exaltation rhétorique de la *patavinitas*», en d'autres termes l'appartenance à la culture et à la terre padouanes¹³³. Pourtant, l'esprit de clocher d'Alvise Cornaro n'explique pas tout. La *renovatio* de la villégiature classique qu'il promut à travers son mécénat et son œuvre littéraire, servait aussi à justifier sa position de propriétaire terrien, ayant, en peu d'années, rassemblé d'immenses domaines agricoles. Bentmann et Müller, formés à l'école marxiste, le présentent comme « un exemple typique de manipulation de conscience et de légitimation idéologique des intérêts économiques d'une caste dominante capitaliste », dissimulant son « capitalisme agraire » derrière le masque de l'« humanisme agraire¹³⁴ ». Cornaro, en privilégiant la peinture de paysage dans la décoration de ses demeures, ne reflétait pas seulement les tendances esthétiques mises à la mode par le postclassicisme romain. Il poursuivait indirectement son programme de réévaluation de la vie rurale et de l'agriculture vue comme *Santa Agricultura*, source utile d'honnêteté et de plaisir, un programme consistant à transformer la villa « économique » en « belle » villa, à substituer à la dimension sociale et politique de la villa, une dimension culturelle et esthétique¹³⁵.

En portant l'agriculture au rang d'activité moralement élevée, en insistant sur le conflit entre la ville et la campagne, Cornaro, comme d'autres théoriciens de la villégiature, ne faisait que reprendre une stratégie déjà utilisée dans l'Antiquité. L'apparition de la littérature arcaïenne et la célébration de la vie à la campagne comme modèle de vie morale, apparurent en effet dans l'Antiquité à une époque également significative de transfert de propriété. Ce transfert s'opéra au détriment des petits fermiers indépendants et au profit des anciens vétérans de l'armée romaine et de riches investisseurs qui considéraient la possession de terres comme un signe de prestige¹³⁶. Dans les écrits de Virgile, Horace, Ovide, Tibulle ou Propertius, le paysan et le petit propriétaire sont présentés, tels qu'ils le seront des siècles plus tard chez Anton Francesco Doni ou Agostino Gallo, comme des patriotes heureux et moralement intouchables, vivant en harmonie des fruits d'une terre décrite comme un paradis terrestre¹³⁷. Chez Virgile, l'idéologie de la propriété, exprimée et voilée tout à la fois par l'évocation poétique d'un âge d'or arcaïen, est tout aussi apparente que chez les théoriciens utopistes de la

133. Olivato 1980, p. 110.

134. Bentman et Müller 1975, p. 29.

135. Bentman et Müller 1975, p. 54-57.

136. Silberberg-Peirce 1980, p. 243-244.

137. Hor. *Od.*, 1. 4, 17; 2. 15; 3. 4, 13, 18, 22, 23; 4. 5, 12, 15; *Carm. Sae.*; *Ep.*, 2; Verg. *Georg.*; *En.*, 8; Prop. 2. 25, 32, 47-57; Tib. 1. 3, 35-50; Ov. *F.*; Varr. *Rerum rust.* Sur Doni et Gallo et la villa comme paradis terrestre au xvi^e siècle, voir Bentman et Müller 1975, p. 87-103.

villégiature au xvi^e siècle. L'un sert la politique agricole augustéenne, favorable aux grands propriétaires, les autres, l'idéologie des nouveaux bourgeois féodalités de la *Terraferma*. Tous sont nourris d'une mentalité profondément urbaine.

Les campagnes agricoles de Virgile, vues comme *locus amœnus*, trouvent une contrepartie visuelle dans le corpus de peintures qui caractérisait la décoration des villas aristocratiques de l'époque augustéenne, le paysage défini comme « sacro-idyllique » que l'on trouve dans la villa des Mystères à Pompéi, dans la villa de Fannius Synistor à Boscoreale, la maison de Livie ou celle d'Auguste sur le Palatin¹³⁸. Outre les motifs paysagers et agricoles, les activités de la campagne décrites par Plinius l'Ancien dans les œuvres du peintre Ludius ou Studius, le caractère sacré des paysages (autels, statues, temples, scènes d'offrandes) devait faire écho à la volonté, de la part du pouvoir impérial, de promouvoir les antiques dieux de la campagne, de revivifier le culte d'une nature dont l'exploitation était désormais au cœur des intérêts économiques de la classe dominante. Dans les *Fastes* d'Ovide, nombreuses sont les cérémonies religieuses liées à l'agriculture et dédiées à Auguste qui reflétaient les orientations de la politique agricole de l'empereur. Les Terminalia par exemple, toujours célébrés durant le règne d'Auguste, étaient dédiés au dieu Terminus qui marquait les frontières entre les propriétés. La cérémonie, minutieusement décrite par Ovide dans les *Fastes*, trouve un parallèle visuel saisissant dans bon nombre de peintures murales romaines, comme les paysages de la villa d'Agrippa Postumus à Boscotrecase¹³⁹. Ces scènes paysagères, pleines de poésie, représentaient par conséquent un des moments clés de l'administration cadastrale du territoire. Le passé héroïque et rural, la religion traditionnelle et la fertilité renaissante de la terre étaient des thèmes centraux de la propagande augustéenne qui trouvaient des échos propices dans la littérature de Virgile, d'Ovide et de bien d'autres auteurs. Dans les décors des demeures romaines, le paysage sacro-idyllique remplissait une fonction similaire au niveau de la sphère privée, même s'il fonctionnait sans doute de manière implicite. Ceci explique sans doute l'omniprésence de la peinture de paysage dans les demeures impériales et les villas des riches citoyens et propriétaires terriens, mais aussi son accession dans la théorie de l'art en tant que genre pictural à part entière.

En comparant Virgile avec Agostino Gallo, Maser ou Tivoli avec Boscotrecase, l'ère augustéenne et l'Italie du xvi^e siècle, il ne s'agit évidemment pas de suggérer une identité exacte entre leurs écrits, une

138. Silberberg-Peirce 1980.

139. Ov. *F.*, 2, 23, « Terminalia », 638-663; Silberberg-Peirce 1980, fig. 5-7 et p. 248.

ressemblance parfaite entre leurs peintures ou la répétition d'un même phénomène politico-social à des siècles de distance. Il s'agit plutôt de relever les causes communes qui ont contribué à leur production et les mécanismes qui semblent les lier les uns aux autres. Dans les deux cas, on observe, d'une part, une intimité conceptuelle entre des phénomènes socio-politiques et une idéologie qui sont liés à la propriété et à l'exploitation du territoire et, d'autre part, l'apparition simultanée de la littérature agraire et de la peinture de paysage – institutionnalisée au passage par la théorie de l'art – faisant l'apologie d'un âge d'or révolu. Mais l'exemple de la villa Barbaro de Maser et de Boscotrecase, célébrant la villa comme un nouveau paradis, nous permettra surtout de comprendre le rôle fondamental de la dimension religieuse ou sacrée du paysage. À la suite des nouvelles impulsions données par la Contre-Réforme, l'imaginaire paysager de la Renaissance va progressivement se modifier et plutôt que les douces campagnes de Virgile, c'est le paysage de la Bible qui va servir de toile de fond à l'expression des nouvelles valeurs religieuses, politiques et idéologiques. En revenant de la campagne romaine à la ville, nous verrons pourtant que le paysage urbain sera, de nouveau, un protagoniste central dans les œuvres. Chez les papes de la Contre-Réforme, Pie IV, Grégoire XIII ou Sixte Quint, l'urbanisme comme expression d'un idéal politique est profondément lié à l'imaginaire du paysage biblique.

CHAPITRE III

Paysage sacré

Le paysage comme lieu du sacré

La tour des Vents de Grégoire XIII

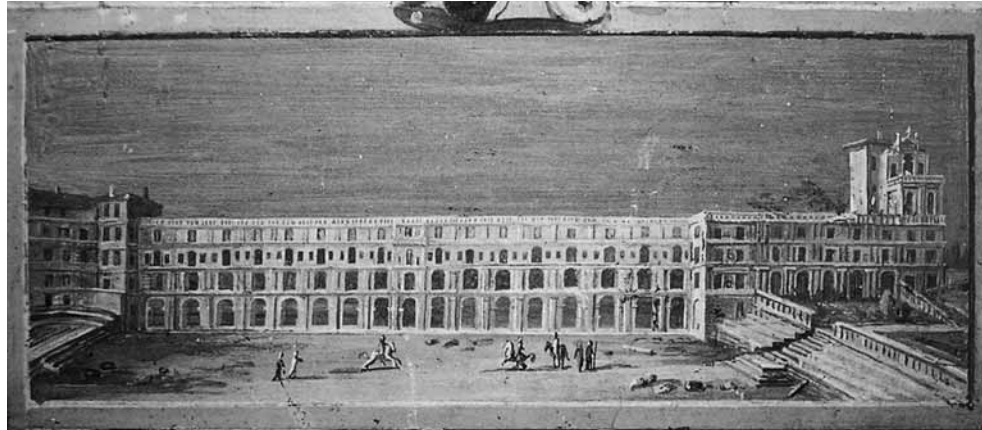
Vers 1580, l'artiste flamand Matthijs Bril réalisa un remarquable cycle de paysages à l'antique et de vues topographiques pour la décoration du nouvel appartement de la tour des Vents de Grégoire XIII (1572-1585) au Vatican, placée sous la direction d'Egnazio Danti¹. Construite sur le bras ouest de la cour de Bramante, la tour des Vents se compose de six petites salles réparties sur trois étages au niveau de la partie ouest antérieure et, à l'est, d'une vaste salle dédiée aux vents, surmontée d'une terrasse offrant des vues uniques sur la cour du Belvédère et la ville de Rome. Comme l'a montré Nicola Courtright, l'architecture de la loggia de la terrasse, en forme de *serliana*, était traditionnellement associée aux apparitions publiques des empereurs romains². La position du bâtiment, surplombant la grande cour en forme de stade, rappelait la typologie des loges impériales d'où les empereurs en trône étaient acclamés par la foule. Comme son nom le suggère, la tour des Vents, mise au point par le cosmographe du pape, le mathématicien Egnazio Danti, s'inspirait de la construction homonyme érigée vers 65-64 av. J.-C. sur l'Agora d'Athènes. Elle était destinée non seulement à mesurer la force des vents mais aussi le temps³. En outre, elle avait été conçue en relation avec la grande galerie des Cartes géographiques, interdépendance soulignée dans le petit « portrait » du nouvel ensemble exécuté par Matthijs Bril dans un cartouche du décor. Tous deux étaient liés à la célébration de la réforme du calendrier dont le but était de réaffirmer la foi chrétienne en corrigeant la date de Pâques, le jour anniversaire de la résurrection du Christ. Le pape se présentait ainsi comme un nouvel Auguste auquel, par la volonté de Dieu, le temps et l'espace étaient soumis.

Fig. 23

1. Courtright 2000, 2003.

2. Courtright 2003, p. 59-68.

3. Danti 1578 (Courtright 2003, p. 219-241).



23. Matthijs Bril et atelier, *Vue de la cour du Belvédère avec la tour des Vents*, vers 1580-1582, fresque. Palais du Vatican, tour des Vents, salle de Tobie.

Si elle se réclamait de l'héritage classique en prolongeant la symbolique impériale de la cour de Bramante, la tour des Vents s'inscrivait cependant pleinement dans l'époque de la Contre-Réforme : son décor est centré sur des thèmes tirés de l'Ancien Testament qui illustrent le triomphe du christianisme humble de l'Église de saint Pierre sur le paganisme romain. Les épisodes se rapportant au thème des vents dans la salle principale, le *Christ dans le bateau de Pierre au milieu d'une tempête* ou encore *Paul naufragé d'une tempête à Malte* font allusion au triomphe de la foi catholique prise dans la tempête de la Réforme et de la menace turque⁴. Cette salle, dite salle de la Méridienne, ouvrant sur la cour du Belvédère et le panorama de Rome, développe une imagerie centrée sur le contrôle temporel et spirituel du pape sur la Nature. Elle possédait une fonction cérémonielle importante dans la vie politique du pontificat. À l'inverse, le reste de l'appartement, situé à l'arrière de la tour tournée vers les jardins, se caractérise par une dimension plus intime, essentiellement traduite par la peinture de paysage⁵. Il se rattache au thème de la retraite et à l'idéal de la villa chrétienne⁶.

La salle des Vues topographiques est fort intéressante pour notre propos. Conçue comme une loggia ouverte sur un vaste paysage, elle contient deux larges vues topographiques. L'une figure Rome depuis la colline du Viminal en direction du Vatican, avec la tour des Milices, le Panthéon, la coupole inachevée de Saint-Pierre et la tour des Vents.

Pl. IX

4. Danti 1578, f. 15r (Courtright 2003, p. 227), Ribouillault 2012b.
5. Courtright 2003, p. 99-103.
6. Courtright 2003, p. 56-59.

L'autre, qui montre la ville depuis le Janicule, est centrée sur le château et le pont Saint-Ange, que traverse une procession⁷. L'intérêt du décor réside principalement dans l'effort du peintre pour harmoniser ces deux grandes *vedute* avec les deux vues imaginaires des parois opposées, créant l'illusion d'un paysage panoramique au sens strict. Vues topographiques et paysages inventés partagent un même vocabulaire pastoral. L'équilibre entre les éléments naturels et les architectures, les personnages vaquant à leurs occupations, font écho aux descriptions de Plinie et de Vitruve. L'artiste a juxtaposé, selon le principe de l'anachronisme topographique, le concept idéalisé de la Rome antique à son apparence contemporaine.

Cependant, le vocabulaire utilisé par Matthijs Bril renvoyait plus précisément aux paysages de la Rome paléochrétienne dans lesquels les références au paysage pastoral de la tradition classique avaient survécu, surtout dans les mosaïques. En effet, les premiers auteurs chrétiens avaient associé l'âge d'or célébré par Virgile et Ovide à l'Éden chrétien sur terre, suivis par les auteurs médiévaux comme Alain de Lille (*De planctu naturae*) ou Jean de Hanville (*Architrenius*)⁸. Parmi les promeneurs, les chasseurs et les pêcheurs, ce sont donc des pèlerins qui côtoient, dans les paysages de Bril, les monuments de la Rome antique, le Panthéon, le mausolée d'Hadrien ou la basilique constantinienne de Saint-Pierre, transformés en monuments de la religion chrétienne. Dans une des fresques, le motif d'une femme donnant à manger à des oies est directement copié d'une mosaïque médiévale de l'église Saint-Clément à Rome. Il atteste de cette volonté de représenter non pas le paysage des palais de la Rome impériale, mais le paysage pastoral de la Rome humble et pure des débuts de la chrétienté que l'on redécouvrait alors dans l'art des catacombes, les miniatures et les mosaïques paléochrétiennes⁹. À l'Antiquité païenne des Auguste et des César, on avait substitué l'Antiquité chrétienne des pères de l'Église et des premiers martyrs. Grégoire XIII se présentait comme *vero imitatore* de saint Grégoire le Grand et de saint Grégoire de Naziance¹⁰.

Face à ces paysages idéalisés de la jeune Rome chrétienne, la Rome grégorienne est présentée comme une ville sainte où règne la dévotion. Dans la vue depuis le Viminal, le motif du gentilhomme descendu d'un carrosse pour faire l'aumône doit être lu comme *exemplum* d'une nouvelle religiosité, centrée sur les œuvres de charité. Dans l'autre vue,

Fig. 24

Pl. IX

7. Courtright 2003, p. 147-167, 207-210.
8. Bentmann et Müller 1975 (1970), p. 90.
9. Courtright 2003, p. 167. Voir aussi Jones 1993, p. 131-132.
10. Courtright 2003, p. 14-16; Ciappi 1596, p. 105 et suiv.



24. Matthijs Bril et atelier, *Vue de Rome depuis le Janicule en direction du château Saint-Ange*, vers 1580-1583 (?), fresque. Palais du Vatican, tour des Vents, salle des Vues topographiques.

Fig. 24

l'hôpital de Santo Spirito, figuré au tout premier plan, devait rappeler le rôle central joué par les institutions caritatives, les hôpitaux et les œuvres de bienfaisance durant le pontificat grégorien¹¹. Au pied de l'édifice, deux hommes indiquent à une pauvre femme – allégorie de la Charité –, les portes ouvertes de l'hospice. Fondé sur le lieu du martyr de saint Pierre et des protomartyrs chrétiens, l'hôpital incarnait ce christianisme pur et militant des origines¹². C'est dans cette zone du Vatican que furent fondées, à partir du IX^e siècle, les *scholae peregrinorum*, des institutions représentant sept nations différentes, toutes soucieuses de trouver place près de la tombe de l'apôtre. Des centaines d'institutions similaires furent créées aux XIII^e et XIV^e siècles, en Europe d'abord, puis dans le nouveau monde et en Asie. Ce caractère international fut, de fait, au centre des préoccupations de Grégoire XIII qui fonda de nombreux collèges à l'étranger¹³. À l'arrière-plan, la procession papale traversant le pont Saint-Ange souligne l'importance des rituels processionnels dans la politique urbaine et religieuse de Grégoire XIII¹⁴. La scène fait sans doute référence à la célèbre procession des reliques de saint Grégoire de Naziance qui, en juin 1580, avait constitué un événement marquant du pontificat. Matthijs Bril l'avait, du reste, déjà représentée quelques années auparavant dans un autre cycle de vues topographiques sur lequel nous aurons l'occasion de revenir.

Pl. XIV

L'essor du paysage à l'époque de la Contre-Réforme

L'adoption de la première ère chrétienne comme modèle historique de l'Église associée au désir d'humilité qui l'accompagne à l'époque de la Contre-Réforme s'accorde avec l'utilisation massive de la peinture de paysage à la tour des Vents. Privilégier un type de peinture pourtant placée au bas de l'échelle de la hiérarchie des genres pourrait paraître paradoxal¹⁵. Mais le peu de considération accordée à la peinture de paysage dans la théorie de l'art de l'époque expliquerait son importance dans les cycles décoratifs italiens de la Contre-Réforme. En effet, ce genre pictural humble, principalement exercé par les peintres transalpins, avait dû apparaître moralement approprié aux nouvelles idées que cherchaient à promouvoir les réformistes du concile de Trente, en ce qu'il se

11. Ciappi 1596, p. 13 et suiv.

12. De Angelis 1966.

13. Ciappi 1596; Pastor 1958-1964, vol. IX, chap. 3.

14. Voir notamment Boiteux 1997.

15. Courtright 2003, p. 144-146; Gombrich 1983, p. 36.

distinguaient pour sa *vaghezza* et suscitait la *divozione*¹⁶. Il s'agissait, en d'autres termes, d'un genre charmant, favorisant la dévotion et, surtout, exempt de la sensualité qui menaçait la *maniera moderna* d'un Michel-Ange selon les théoriciens catholiques de la peinture, un genre persuasif, mais non séducteur, un genre où le peintre s'effaçait pour laisser toute la place à la présentation des vérités sacrées et des croyances doctrinales. À une époque où effectuer la distinction entre l'art et l'art sacré devenait toujours plus pressante, la peinture de paysage semblait posséder toutes les qualités qu'attendaient les réformistes catholiques de la peinture.

Selon Francisco de Hollanda, Michel-Ange lui-même aurait prédit une telle évolution en soutenant que la peinture flamande convenait aux dévots et aux femmes. Dans les célèbres dialogues de l'artiste portugais, Vittoria Colonna demande à Michel-Ange : « Je désirerais beaucoup savoir ce qu'est la peinture flamande et à qui elle plaît, car il me semble qu'elle est plus dévote que la peinture italienne. » Ce à quoi Michel-Ange répond :

« La peinture des Flandres [...] satisfiera généralement les dévots plus qu'aucune peinture d'Italie, qui jamais ne leur fera verser une seule larme et celle de Flandres beaucoup. Et ce, non en vertu de la vigueur et de la bonté de cette peinture, mais de la bonté de ce même dévot. Elle plaira aux femmes, surtout aux très vieilles, ou aux très jeunes, ainsi qu'aux moines et aux nonnes, et à certains gentilshommes [...] On peint en Flandres précisément pour tromper la vue extérieure, ou des choses qui vous réjouissent ou dont vous ne pouvez dire du mal, tels les saints et les prophètes. [...] Aux seules œuvres qui se font en Italie nous pouvons donner le nom de presque vraie Peinture [...] Et il n'est chose plus noble ni plus dévote que la bonne peinture, parce que rien ne fait davantage rappeler et surgir la dévotion chez les esprits éclairés que la difficulté de la perfection qui va s'unir et se joindre à Dieu¹⁷. »

Depuis le XV^e siècle, la peinture religieuse flamande était essentiellement connue en Italie à travers de petits panneaux de dévotion aux formats restreints destinés à un usage privé, dans lesquels les attitudes et les expressions de souffrance des saints, du Christ ou de la Vierge devaient favoriser l'empathie des fidèles¹⁸. Clément VII appréciait ainsi

16. Sur le caractère dévot de la peinture flamande dans la théorie de l'art en Italie voir Nuttall 2004, p. 38-40.

17. Deswarte-Rosa 1997, p. 277-278.

18. Nuttall 2004, p. 231-251.

tout particulièrement un triptyque flamand avec « des images dévotes et extrêmement belles¹⁹ » pour ses dévotions privées. D'autres auteurs partageaient l'opinion de Michel-Ange et considéraient la peinture flamande et la peinture de paysage surtout, peu sophistiquée, une peinture facile et « trompeuse » en somme, une peinture exaltant les qualités les moins nobles de l'âme. Benvenuto Cellini, dans une lettre adressée à Benedetto Varchi en 1547, oppose la grande peinture de Michel-Ange à la peinture anecdotique de paysage qu'il taxe d'*ingannacontadini*, d'attrapenigaud²⁰. Vasari n'ironisait-il pas à son tour lorsqu'il écrivait la même année que « *non è casa di ciabattino ove paesi tedeschi non siano* [il n'y pas de maison de savetier qui ne possède quelque paysage flamand]²¹ ? » Du côté du clergé, au contraire, on trouvait ces qualités essentiellement positives. Les défenseurs de cet art dévot ou *pietissimo*, tel Giovanni Andrea Gilio, se lamentaient du manque de piété dans l'art religieux de leur temps. Dans le *Degli errori dei pittori* (1564), Gilio observe en effet que l'histoire sacrée devrait être « peinte de manière fidèle, pure, simple, vraie et pudique; tout comme devraient être fidèles, purs, simples, vrais, pudiques et complets son enseignement et son récit²² ». Plus tard, le cardinal réformateur Federico Borromeo contribuera grandement à la promotion du genre. Pour lui, le fait que les peintres flamands savaient décrire avec minutie les variétés infinies des plantes et des animaux prouvait qu'ils étaient plus à même d'exprimer la présence de Dieu dans la nature que leurs collègues italiens²³. Il renversait ainsi le présupposé courant dans la théorie de l'art italien selon lequel les peintres transalpins n'avaient de talents que dans les mains²⁴. Au lieu de « tromper la vue extérieure », l'attention donnée à la représentation de l'infinie perfection de la création était pour le cardinal un moyen de se rapprocher de Dieu. À peu près à la même époque, Edward Norgate écrivait justement, à propos de la peinture de paysage que « De tous les genres de peintures, [il était] le plus innocent et que le diable lui-même ne pourrait jamais accuser ni infecter d'idolâtrie²⁵. » L'idée selon laquelle les œuvres flamandes et la peinture de paysage suscitaient une dévotion « simple, pure et facile », par opposition à la dévotion plus intellectuellement élevée que défendait Michel-Ange, devait donc avoir grandement facilité

19. Reiss 2005, p. 361.

20. Deswarte-Rosa 1997, p. 283.

21. Barocchi 1960-1962, I, p. 133-134; Brown 1999, p. 424.

22. Barocchi 1960-1962, II, p. 87.

23. Jones 1993, p. 76, 78, 80.

24. Deswarte-Rosa 1997.

25. Edward Norgate, *Miniatura or the Art of Limning*, Londres, 1649 (Gombrich 1983, p. 15).

leur entrée dans les décors pontificaux et les collections privées. Papes et cardinaux, soucieux de stimuler la piété, se tournaient désormais vers un art populaire, efficace, moins conceptuel et prétendument innocent.

On aurait donc tort, souligne Hervé Brunon, « d'associer systématiquement l'épanouissement de la sensibilité pour le paysage avec la sécularisation de la culture », comme l'ont fait un certain nombre d'historiens²⁶. Au XII^e siècle, Isaac de l'Étoile, décrivant le site de Clairvaux, témoigne, par exemple, d'une approche mystique de la nature que l'on retrouvera durant la Contre-Réforme : la contemplation du paysage s'apparente à la prière et offre « une jouissance spirituelle, par l'intermédiaire d'un décryptage symbolique qui reconduit le paysage vers la Légende sacrée²⁷ ». Dans son cabinet de Milan, loin de la campagne, la contemplation des paysages de Paul Bril ou de Jan Brueghel s'offrait pour le cardinal Federico Borromeo comme substitut d'une contemplation de la nature réelle et repropoait l'expérience mystique unique entre l'homme et la nature²⁸. Dans le *Trattato delle sante peregrinationi* publié par Gaspar Loarte à Venise en 1575, la peinture de paysage, en tant qu'imitation idéale de la nature, était aussi considérée comme stimulant la dévotion aussi puissamment que la nature elle-même²⁹. De même, le jésuite Louis Richeome, dans son traité *La Peinture spirituelle ou l'art d'admirer, aimer et louer Dieu*, publié en 1611, compare le monde à un grand livre ouvert, dont les diverses créatures sont les lettres de l'alphabet par lesquelles se lit la grandeur du Créateur. Il insiste sur l'importance de la contemplation des « tableaux » de la nature dans tous leurs aspects, pour jouir de leur beauté, reflet de la beauté divine³⁰. La conception médiévale consistant à lire la beauté de la création divine comme signe de la gloire de Dieu ne disparaît donc nullement au fur et à mesure que le paysage se fait plus réaliste dans l'art des XV^e, XVI^e et XVII^e siècles. La peinture de paysage et le goût pour les œuvres flamandes se diffusent sans nul doute « parce que leur contenu narratif s'était révélé en harmonie avec le type de ferveur religieuse qui caractérisait l'Italie d'alors³¹ ».

Nicola Courtright offre aussi une suggestion plus politique pour un tel engouement : l'œuvre d'un peintre paysagiste flamand à la tour des Vents témoignait de l'ascendant de l'Église sur les artistes venant de pays

26. Brunon 2006, p. 269.

27. Briiffaud 1998, p. 42.

28. Jones 1988, 1993, p. 77-84.

29. Gaspar de Loarte, *Trattato delle sante peregrinationi*, Venise, 1575, p. 78-80; Courtright 2003, p. 165-166; Witte 2008, p. 114-117.

30. Louis Richeome, *La Peinture spirituelle ou l'art d'admirer, aimer et louer Dieu*, Lyon, 1611, p. 674.

31. Brown 1999, p. 424.

particulièrement menacés par la Réforme³². L'argument implique que les Catholiques romains auraient récupéré les valeurs essentiellement protestantes attachées à la peinture de paysage. Comme l'a souligné W. J. T. Mitchell, ce genre privé de narration ou de figures monumentales sur lesquelles peut s'attacher la dévotion populaire et se développer le culte des images, représentait sans doute, comme le pensait Edward Norgate, le genre parfait pour les cultures iconoclastes protestantes du nord de l'Europe durant la Réforme : « une peinture que le Diable lui-même ne pourrait accuser d'Idolâtrie³³ ». Calvin lui-même, dans son *Institution de la Religion Chrestienne*, publié à Genève en 1545, avait légitimé la représentation du paysage en tant que sujet innocent et agréable : « Quant à ce qui est licite de peindre ou engraver, il y a les histoires pour en avoir mémorial, ou bien figures, ou médailles de bestes, ou villes, ou pais. Les histoires peuvent profiter de quelque avertissement ou souvenance qu'on en prend; touchant du reste, ie ne voy point à quoy il serve, sinon à plaisir³⁴. » Dans le même ordre d'idée, rappelons que les paysages de nombreux cycles réalisés pour Grégoire XIII ou son entourage étaient basés sur des gravures nordiques³⁵. Or, pendant la Contre-Réforme, le développement de la gravure pour la diffusion de l'enseignement religieux fut marqué par la production intense et profondément anti-catholique des Luthériens dans ce domaine. De même, la géographie sacrée fit son apparition dans la Rome de la Contre-Réforme, à une époque où elle était déjà puissamment implantée dans les Bibles protestantes³⁶. La galerie des Cartes géographiques du Vatican, réalisée pour Grégoire XIII, peut être perçue comme une contre-attaque à la *Cosmographie* de Sebastian Münster, qui ne reconnaissait pas à l'Italie son rôle central dans l'histoire de l'humanité. Dans la galerie, le système de correspondance entre les cartes géographiques des paroisses et les épisodes d'histoire sacrée de la voûte fut appliqué sur la base de ce modèle. Les décorations de la voûte, où prédomine la peinture de paysage, « permettent, grâce au recours aux vies des saints, d'inverser le sens du modèle de description réformiste du monde de Münster, en utilisant les mêmes ingrédients, c'est-à-dire, la construction mathématique, la description des caractéristiques naturelles et historiques, la prosopographie, pour arriver ainsi

32. Courtright 2000, p. 141, n. 23.

33. Mitchell 1995, p. 107.

34. Calvin 1957 (1545), 1, 9, 12, p. 135.

35. C'est le cas à la tour des Vents au Vatican, à Sainte-Cécile du Trastévère (Matthijs et Paul Brill), à Santo Stefano Rotondo (Tempesta et Circignani) ou dans la salle de la Pénitence du palais Boncompagni d'Isola Liri, résidence de son fils Giacomo Boncompagni.

36. Shalev 2005; Fiorani 1996.

à redéfinir dans un sens contre-réformiste cette unité entre théologie et géographie qui est le fondement de la pensée de Münster et plus généralement de la pensée géographique luthérienne³⁷ ».

Les précédents pour le décor de la tour des Vents peuvent être cherchés dans les villas de Vénétie dont nous avons parlé plus haut. Dans la villa d'Alvise Cornaro à Santo, la villa Barbaro de Maser, et la villa Emo à Fanzolo, les thèmes religieux et le paysage occupent l'essentiel de la décoration. Comme l'ont montré Bentmann et Müller, ils sont l'aboutissement, dans le domaine de l'art, des thèmes développés dans la littérature utopiste sur la villa. En effet, la sanctification de l'agriculture de la part des propriétaires de la *Terraferma* était apparue, aux yeux des idéologues de la Contre-Réforme, comme un thème parfaitement approprié à leurs objectifs. Si l'aspect sacré donné à l'activité agricole légitimait l'exploitation de la nature de la part des bourgeois vénitiens « féodalisés », il offrait aux Pères du concile de Trente un nouveau terrain de religiosité et de dévotion centré autour de la « Création de Dieu » vue comme Arcadie religieuse. Le concile de la Contre-Réforme, qui avait un temps siégé à Trente, se trouvait en effet à proximité du centre de la villégiature vénitienne³⁸. Pour les historiens allemands, « Cornaro sublima le capitalisme agraire en *Santa Agricultura*. Non seulement chez lui, mais aussi dans tous les livres traitant des villas jusqu'aux chapitres correspondants dans l'*Idea dell'architettura universale* de Vincenzo Scamozzi de 1615, la *sapientia veterum* biblique et classico-antique fut employée en qualité de témoin principal de cette idéologie : à côté de Xénophon, de Servius Tullius Cicéron, d'Attalus, de Pline, d'Ovide et de Cincinnatus, Job et Noé représentent des figures exemplaires de la *Sancta Rusticitas*³⁹. » Déjà en germe chez des théoriciens comme Alberti s'exclamant à propos de la villa : « Dieu, un véritable paradis ! », la notion du paradis terrestre trouva sa forme la plus claire dans le livre du Brescian Agostino Gallo, paru pour la première fois en 1550. Ses *Dieci (Vinti) Giornate della vera agricultura e piaceri della Villa* débutent et se terminent par l'annonce de la béatitude connue dans le « paradis terrestre » de la villa⁴⁰. Dans le domaine de la décoration, la conséquence de cette pensée fut que la peinture religieuse entra dans la sphère privée de la villa et que la peinture de paysage entra dans les églises et les demeures des papes et des cardinaux. Citons les paysages bibliques des armoires de la sacristie de

37. Sereno 1994, p. 163.

38. Bentmann et Müller 1975 (1970), p. 39-40.

39. Bentmann et Müller 1975 (1970), p. 30.

40. Sur ces thèmes, voir Bentmann et Müller 1975 (1970), p. 87-103; Cosgrove 1993, p. 109-113; Courtright 2003, p. 163-167; Aksamija 2008; Ribouillault 2011c.

l'église de Santa Maria in Organo à Vérone de Domenico Brusaporci, les nombreuses scènes religieuses dans des paysages à la villa Del Bene de Volargne (1551), ou encore les décors de l'évêché de Vérone (Salone).

À Rome, la peinture de paysage allait trouver un terreau fertile dans la décoration des églises. Les cycles post-tridentins avaient été précédés par un certain nombre de réalisations qui annonçaient le fleurissement du genre. Dès 1524, dans une des chapelles de l'église de San Silvestro al Quirinale, Polidoro da Caravaggio avait situé des scènes sacrées au sein de vastes paysages, faisant fusionner en une synthèse révolutionnaire la grandeur des monuments antiques et le miracle chrétien. Dans les mêmes années, 1524-1527, le commanditaire du cycle, Fra Mariano Fetti, avait commandé à Baldassare Peruzzi pour son jardin du Quirinal une fresque monochrome figurant saint Bernard de Clairvaux contemplant l'apparition de la Vierge⁴¹. La fresque recréait un « paysage cistercien », dans lequel se déroulaient les prières et le travail des moines, représentés à l'arrière-plan. Ce type précoce de paysages sacrés, encore rares au début du XVI^e siècle, dut grandement influencer la production à venir.

C'est essentiellement grâce à Girolamo Muziano, qui servit de lien effectif entre la culture vénitienne et la grande décoration romaine que le paysage sacré s'imposa à Rome : grâce à son *Saint François recevant les stigmates* peint pour la basilique des Santissimi Apostoli à Rome en 1557, connu par une gravure de Cornelis Cort, Muziano eut une influence déterminante sur le développement du « paysage sacré » dans l'art romain de la fin du XVI^e siècle⁴². Une description anonyme le considère comme le peintre chrétien par excellence et son rôle de premier plan dans les grands chantiers de Grégoire XIII le confirme amplement : « Girolamo Muziano mérite de devenir le point de mire de tout peintre chrétien, il convient de l'imiter avec le plus grand sérieux. Car ses peintures, outre l'habileté qu'elles renferment, sont dépourvues de toute lascivité ou vanité humaine, et transmettent modestie et gravité à ceux qui les prennent pour objet de dévotion⁴³. » Avec son *Saint François*, Muziano reprenait un thème déjà fort apprécié dans la peinture vénitienne qu'il transposait dans le cadre célèbre des gorges de l'Aniene devant la grande cascade de Tivoli. On citera aussi, parmi les cycles plus tardifs, les scènes de vie érémitique de Paul Bril dans l'église de Sainte-Cécile-du-Trastévère⁴⁴. Comme l'avait fait son frère à la tour des Vents,

41. Stollhans 1992, p. 513. La fresque est mentionnée par Vasari (Vasari 1880 [1550 et 1568], IV, p. 596) et Baglione qui signale sa restauration par Paul Bril (Baglione 1995 [1642], p. 296).

42. Hochmann 2004, p. 363-401.

43. Procacci 1954, p. 252.

44. Hendriks 2003, p. 176-179. Sur les ermites dans le paysage, voir Jones 1993, p. 131-134; Witte 2008.

Paul Bril avait utilisé des gravures nordiques, telles que la série *Solitudo, sive vitae patrum eremicolarum* (1588), gravée par Giles Sadeler d'après des dessins de Martin De Vos. Cette série était prisée pour la dévotion qu'elle inspirait, comme en témoigne, par exemple, Iacopo Cavacci dans *Illustrium anachoretum elogia sive religiosi viri musaeum* (1625)⁴⁵. Toujours dans les églises romaines, on pouvait admirer, autour de 1600, les paysages de Paul Bril dans la sacristie de la chapelle Sixtine à Sainte-Marie-Majeure, les lunettes du cloître de Sant'Onofrio sur le Janicule attribuées par Baglione à Vespasiano Strada, ou encore les scènes de martyres peintes à San Vitale par Tarquino Ligustri entre 1598 et 1599⁴⁶.

Comme on l'a vu à propos de Federico Borromeo, le genre du paysage sacré s'épanouit pleinement dans la première moitié du XVII^e siècle. La série de paysages religieux réalisée par Annibal Carrache pour le cardinal Pietro Aldobrandini, dont la célèbre *Fuite en Egypte* de la galerie Doria Pamphilj (avant 1603), signe en effet le départ d'une ère nouvelle pour la peinture de paysage, portée par une accélération radicale du collectionnisme chez les grandes figures du mécénat ecclésiastique, comme Federico Borromeo, ou les cardinaux Giustiniani et Del Monte. À la même époque, d'autres cardinaux de l'Église privilégièrent ce genre pour la décoration de leurs chapelles ou de leurs appartements privés. Le cardinal Odoardo Farnese, par exemple, fit décorer par Giovanni Lanfranco son *Camerino degli eremiti* de paysages avec des saints, d'une expressivité rarement atteinte jusque-là, qui marque la monumentalisation d'un genre jusqu'alors resté discret⁴⁷.

Dans la villa romaine, utiliser la peinture de paysage pour illustrer des scènes bibliques était également un phénomène nouveau. Aux paysages à l'antique qui décoraient les villas jusqu'à la fin des années 1560, se substituaient progressivement des paysages qui convenaient mieux aux nouvelles idées religieuses. Dans une lettre de 1601, le cardinal Silvio Antoniano recommande au cardinal Pietro Aldobrandini, neveu de Clément VIII, l'usage du paysage sacré pour la décoration du *piano nobile* de sa villa du Belvédère à Frascati : « Les peintures qui représentent Élie, Élisée, saint Jean-Baptiste, saint Paul ermite, saint Antoine, saint Romuald, permettent de représenter de beaux paysages, des bois et des montagnes, qui plairont à ceux qui les aiment, surtout dans le décor des villas. En effet, ces saints ont habité des lieux solitaires et boisés⁴⁸. » Un demi-siècle plus tôt, vers 1550, un décor de paysages sacrés avait été

45. Jones 1993, p. 169. Sur Cavacci, voir Hochmann 2004, p. 375-376, n. 57.

46. Sur San Vitale et Sant'Onofrio, voir Witte 2008, p. 102-112, 136-141.

47. Witte 2008.

48. Lettre du 6 octobre 1601, trad. fr. Hochmann 2004, p. 376.

peint par Daniele da Volterra pour Jules III sur la voûte de la salle de Cléopâtre dans la villa du Belvédère au Vatican. Il associe de beaux paysages dans des *tondi* à des scènes de l'Ancien et du Nouveau Testament ayant pour thèmes l'eau, le baptême et le Salut (*Moïse sauvé des eaux*, *La Traversée de la mer rouge*, *Le Baptême du Christ* et *Le Christ et la Samaritaine au puits*). Elles s'organisent autour d'un tableau central représentant à la fois *L'Incrédulité de Saint Pierre* et *La Navicella*, métaphore célèbre, depuis Giotto, de l'Église comme navire voguant avec sûreté sur les eaux rendues tumultueuses par les attaques des hérétiques⁴⁹. À la villa d'Este de Tivoli, on avait associé le paysage à des thèmes à la fois profanes et religieux. Les paysages du Salone et de la salle d'Hercule, ouvrant sur le vaste panorama, renvoient à des thématiques historiques, archéologiques et mythologiques tandis que les salles de Noé et de Moïse qui donnent sur le *giardino segreto*, adhèrent à un esprit plus proche de la Contre-Réforme⁵⁰. Des scènes bibliques ayant pour thème l'eau et le Salut, *Le Sacrifice de Noé* et *Moïse frappant le rocher* (métaphore du cardinal faisant miraculeusement parvenir l'eau à la villa) sont représentées aux plafonds des deux salles et associées à d'immenses paysages sur les parois. Les paysages de la salle de Noé anticipent, par leurs dimensions et leur vocabulaire, ceux de la salle des Vues topographiques à la tour des Vents. Lorsque Grégoire XIII visita la villa en 1572, il y trouva peut-être l'inspiration pour son nouvel appartement. C'est sans doute en préparation de cette visite que le cardinal d'Este avait décidé de donner à sa demeure un caractère plus religieux. En 1510 déjà, Paolo Cortesi avait recommandé les sujets bibliques pour la décoration des demeures cardinalices dans son *De cardinalatu*⁵¹. Mais avant que l'Église n'en vienne à contrôler plus strictement les images, la mythologie et l'histoire avaient presque toujours prévalu. Dans la plupart des palais, ces paysages religieux furent souvent consignés dans les pièces les plus privées, soulignant le caractère dévotionnel et intime qu'avait pris le genre après le concile de Trente : c'est le cas au palais Farnèse de Caprarola, dans les salles de la Solitude et de la Pénitence ou, plus tard, dans la salle homonyme du palais Boncompagni-Viscogliosi d'Isola Liri pour le cardinal Cesare Baronio⁵². Les cardinaux Farnèse et Baronio ne furent pas les seuls à rendre leurs villégiatures plus conformes à l'idéal chrétien. Autour de Bologne, plusieurs villas de

49. Ciardi 2004, p. 214-219.

50. Coffin 1960, p. 65.

51. D'Amico et Weill-Garris 1980, p. 60, 91-93.

52. Partridge 1995a; Witte 2008, p. 59-65 (Caprarola); Viscogliosi 1985 (Isola Liri).

l'entourage de Grégoire XIII possédaient des décors axés sur le paysage sacré, comme la villa Guastavillani de Barbiano, construite vers 1580 par Ottavio Mascherino pour le cardinal Filippo Guastavillani, neveu de Grégoire XIII⁵³.

La peinture de paysage fut également au cœur des grands cycles pontificaux de la Contre-Réforme : ainsi, les appartements de Pie V puis de Paul V au palais du Vatican sont composés, pour l'essentiel, de paysages, frises verdoyantes, charmantes et répétitives, où l'on voit saints ou ermites prier dans l'isolement de la nature. La spiritualité franciscaine promue sous le pontificat de Sixte Quint avait fait un usage tout aussi intensif du genre. Au palais du Latran, par exemple, il servit de lien entre les principaux thèmes traités dans les nombreuses salles peintes : « Le paysage accueille les scènes du vieux et du nouveau testament ; le paysage contient les saints pénitents et leurs précurseurs, les stigmates de saint François et la plus grande partie des "bonnes œuvres" de Sixte Quint ; le paysage "décore" la salle de Constantin aux angles des parois longues, contient les ruines païennes et les monuments chrétiens dans l'antichapelle, et revêt les loges de l'étage noble et le palier de l'escalier papal⁵⁴. » Enfin, à la Scala Santa, les paysages peints par Paul Bril sur l'escalier conduisant au sanctuaire, dessinaient, comme une sorte d'*ars memoriae*, le parcours du Christ jusqu'à la Crucifixion et la Résurrection à travers le paysage de la Rédemption⁵⁵.

L'urbanisme pastoral de Pie IV

Le Casino de Pie IV

Dans le domaine plus restreint du paysage topographique, un précédent pour les décors de la tour des Vents se trouvait non loin de là, dans les jardins du Vatican. À partir de 1560, le pape Pie IV avait fait poursuivre la construction d'une villa, ou Casino, commencée par Paul IV. L'iconographie complexe associait des décors extérieurs à sujets mythologiques élaborés par Pirro Ligorio et, à l'intérieur, des peintures plus didactiques illustrant des épisodes de la Bible. La décoration du Casino, conçue, comme la tour des Vents, comme une retraite à caractère privé,

53. Aksamija 2008.

54. Mandel 1993a, p. 102 et 1994.

55. Hendriks 2003, p. 184-191. Les chapelles attenantes à la Scala Santa, dédiées à saint Laurent et saint Sylvestre, furent également décorées de paysages (restaurés en 2007) attribués à Paul Bril.

est donc emblématique de cette période de transition entre la tradition artistique d'inspiration classique et païenne de la Renaissance et les nouveaux thèmes religieux promus par la Réforme catholique⁵⁶.

Pl. x, Fig. 25

Pl. x

Fig. 25

Sur la voûte de l'escalier principal, Santi di Tito peignit en 1563 quatre scènes représentant la *Parabole de la Vigne* (*Matt.*, 20, 1-16). Les scènes de l'Évangile furent intentionnellement situées, selon le principe de l'anachronisme topographique, dans les jardins ou *vigne* que possédait le pape à Rome⁵⁷. Dans la première scène, le propriétaire s'adresse aux laboureurs devant une splendide vue de la cour du Belvédère et son *nicchione* achevé par Pirro Ligorio tandis que, sur la gauche, une femme et ses enfants symbolisent la Charité. La seconde scène prend place dans les jardins du Vatican, près du portail nord-ouest du Casino. La troisième représente la via Flaminia près du site choisi pour la construction d'une Palazzina destinée au neveu du pape, le cardinal Carlo Borromeo et, bien en vue, la *mostra* de l'Acqua Vergine de Jules III. La dernière scène, où l'on voit le propriétaire payer ses employés à la onzième heure, se déroule dans la *vigna* que possédait le pape sur la colline du Quirinal, facilement identifiable par les gigantesques statues des Dioscures figurées à l'arrière-plan.

Selon les exégètes, le propriétaire de la vigne est une figure du Christ. Les laboureurs recrutés à la première, troisième, sixième, neuvième et onzième heures de la matinée symboliseraient, à l'échelle de l'humanité, la succession des patriarches, prophètes et apôtres ou, à l'échelle de la vie humaine, les divers appels du Christ durant la vie de l'homme. L'amour perpétuel du Christ et son éternelle vigilance sont indiqués par le fait que le propriétaire continue à employer de nouveaux laboureurs pour sa vigne. Il fait preuve de générosité parce que chaque laboureur reçoit le même paiement, qu'il ait été engagé à la première ou la onzième heure : « Les derniers seront les premiers et les premiers seront les derniers. » À cette lecture universelle, vient s'ajouter une exégèse plus directement ancrée dans les préoccupations politico-religieuses du pape : la vigne symbolise aussi le patrimoine du Christ sur terre et le propriétaire, son *Vicarius Christi*, envoyé par Dieu pour administrer son royaume⁵⁸. La figure du propriétaire, dans l'image, est donc avant tout une figure du pape. Pie IV s'inscrivait comme successeur de saint Pierre, comme *Procurator vineae Christi*⁵⁹. En localisant la parabole dans ses propriétés personnelles, il célébrait non seulement son activité de bâtisseur, mais

56. Friedländer 1912; Coffin 1979, p. 267-278.

57. Smith 1977, p. 87, 98-99.

58. « *Vinea id est Ecclesia* », rappelle saint Jérôme d'après Isaïe : saint Jérôme, *Expositio quatuor Evangeliorum*, P. L., XXX, col. 574.

59. Smith 1977, p. 99.



25. Santi di Tito, *Parabole de la Vigne et vue du jardin du Quirinal avec les Dioscures et Porta Pia*, 1563, fresque. Jardins du Vatican, Casino de Pie IV, voûte de l'escalier.

présentait surtout le pardon et la charité comme les valeurs essentielles de son pontificat. L'invitation à entrer dans le royaume du Christ sur terre, l'*Ecclesia*, par l'intermédiaire de son *Vicarius Christi*, résonnait comme un appel aux hérétiques et aux ennemis de l'Église, une invitation à la conversion accompagnée d'une promesse de pardon. La Rome de Pie IV était le lieu du Salut et le vin de sa vigne, le sang eucharistique.

Le traitement topographique de la parabole chrétienne renforçait aussi la teneur militante du cycle. L'iconographie des décors, centrée sur le concept de primauté pétrine et papale, devait se comprendre comme une réponse aux attaques des protestants qui en avaient contesté la légitimité lors de la première partie du concile de Trente, convoqué par Paul III, et qui risquaient bien de le faire à l'occasion de la nouvelle réunion organisée par Pie IV. Le cycle de la vie de Joseph et de Moïse et d'autres épisodes du Nouveau Testament comme la *Navicella* ou *Pasce oves meas* faisaient clairement allusion à la tradition monarchique de la papauté contestée par les protestants⁶⁰. La dimension topographique du décor intervient donc ici à des fins didactiques et propagandistes. Elle ancre les images bibliques et leur signification symbolique dans le temps

60. Smith 1977, p. 103-104.

et l'espace. Les jardins du pape à Rome sont dépeints comme les lieux saints de la pastorale chrétienne, où le travail de perfection de la nature corrompue par le péché est célébré comme entreprise de Rédemption⁶¹.

Pie IV, l'ange gardien

La représentation des réalisations architecturales de Pie IV dans les fresques du Casino correspondait à la passion bien connue du pape pour l'architecture. Dans les troisièmes loges dites de la Cosmographie au Vatican, dont il ordonna la décoration vers 1561, des inscriptions le célébraient comme restaurateur de la paix et de la justice, promoteur de la science, rénovateur de la discipline ecclésiastique et responsable de la construction d'innombrables monuments publics à Rome et sur le territoire de Saint-Pierre⁶². Selon les commentateurs, cette passion tournait presque à l'obsession. En juin 1563, l'ambassadeur vénitien notait : « Il possède une immense inclination à construire [...] si bien qu'il n'y a désormais aucun lieu en Rome qui ne porte son nom⁶³. » On disait qu'il avait dépensé un million et demi d'écus d'or pour ses réalisations architecturales durant les trois premières années de son pontificat et pas moins de treize médailles furent frappées pour commémorer un tel mécénat⁶⁴. Les documents le montrent comme un entrepreneur infatigable : « Et ensuite il chevaucha dans la vieille Rome et toute la matinée ne fit que dessiner des rues et des monuments de sorte que s'il continue à vivre encore quelques années, il la transformera tant qu'on ne la reconnaîtra plus⁶⁵. » Dans son oraison funèbre, le vocabulaire utilisé pour décrire ses *opere* renvoyait au *topos* de la Rome impériale et signalait à nouveau le modèle augustéen comme socle idéologique des grands projets architecturaux et urbains⁶⁶.

En observant plus attentivement les fresques de Santi di Tito dans l'escalier du Casino, on s'aperçoit d'ailleurs que seules deux des vues représentent des monuments : celle figurant le *nicchione* du Belvédère et la vue du Casino. Les deux autres vues représentent des grands axes urbains. La vue depuis la *vigna* de Montecavallo figure clairement la

Pl. x, Fig. 25

61. Pour une analyse approfondie de ce thème, voir Ribouillault 2011c.

62. Redig de Campos 1967, p. 161-162 ; Pastor 1958-1964, VII, p. 557.

63. Alberi 1857, p. 76-77 ; Redig De Campos 1967, p. 146-165 ; Pastor 1958-1964, VII, p. 554. Un grand nombre de monuments ou de lieux rappellent le nom du pape, Pius, ou son nom de baptême Giovan Angelo : Porta Pia, via Pia, borgo Pio, borgo Angelico, Porta Angelica, Acqua Pia et – indirectement – le château Saint-Ange, Sainte-Marie-des-Anges ou encore Saint-Jean-de-Latran.

64. *British Museum: papal medals*, Warburg Institute catalogue, V, P. 168 - P. 661.

65. Relation de Galeazzo Cusano, 17 juin 1564 (Pastor 1958-1964, VII, p. 585).

66. « *Marmoream me facit, eram cum terra, Caesar / Aurea sub Quarto sum modo facta Pio* » : Fagiolo et Madonna, 1972-1973, I, p. 384-385.

perspective de la via Pia qui, depuis le groupe monumental des Dioscures, conduisait à la Porta Pia nouvellement construite, visible à l'arrière-plan. De même, la vue de la via Flaminia montrant la Porta del Popolo montre la fontaine de Jules III adossée à la nouvelle Palazzina de Pie IV, mais ce, au prix d'une incontestable manipulation de l'image. Les vues ne figurent donc pas seulement les jardins du pontife mais représentent aussi certaines de ses plus importantes réalisations en matière d'urbanisme⁶⁷. Selon Marcello Fagiolo et Maria Luisa Madonna, en plus d'une référence à Pirro Ligorio, architecte responsable de la conception et de la réalisation de la plupart des monuments représentés, le décor devait mettre en évidence le nouveau plan urbain voulu par le pape, basé sur un système de « centres directionnels » : une répartition homogène de résidences papales disséminées dans la ville et reliées entre elles par de nouvelles rues magnifiées par des portes monumentales. Les documents rapportent que le pape se déplaçait très souvent entre ses diverses résidences, mobilité née d'un souci de contrôle direct de l'espace urbain⁶⁸. Ce rôle du pape comme gardien de la cité, comme ange gardien – parfaitement exprimée par l'identification de Pie IV au propriétaire bienveillant et omniscient de la parabole de la vigne –, exigeait un système polycentriste de résidences papales permettant une surveillance totale des quartiers de la ville contrôlés, dans la première moitié du siècle, par les factions des barons romains toujours prêts à l'insurrection⁶⁹. Le pape entreprit de resserrer le contrôle de points névralgiques de la ville en faisant construire, en restaurant, ou simplement en récupérant des zones stratégiques comme, par exemple, le palais Colonna ai Santissimi Apostoli, où s'étaient fomentés certains coups contre le pouvoir papal du temps de Pompeo Colonna, ou encore la Torre Paolina de Paul III sur le Capitole, du haut de laquelle on pouvait surveiller la ville tout entière.

Les vues représentées sur la voûte de l'escalier du Casino correspondent ainsi aux nouveaux et prestigieux chantiers participant de ce plan de « refondation de la ville », qui comportait la réutilisation de nombreux palais et jardins : le palais de Venise, la tour de Paul III sur le Capitole, la *vigna* du Quirinal, la villa Giulia, le Casino du Vatican et le château Saint-Ange comme résidences papales et, de même, le palais Colonna ai Santissimi Apostoli, les jardins du cardinal Jean du Bellay (Horti Bellaiani) et la Palazzina de la via Flaminia comme résidences du cardinal neveu, Carlo Borromeo⁷⁰. Les nouvelles voies tracées par le

67. Fagiolo et Madonna, 1972-1973, II, p. 191.

68. Fagiolo et Madonna, 1972-1973 (Avviso di Roma, 9 août 1561 : BAV, cod. Urb. Lat. 1039, f. 294r).

69. Fagiolo et Madonna, 1972-1973, II, p. 207, n. 19.

70. Flaminia Bardati m'a signalé une vue topographique des Horti Bellaiani dans le décor de la loggia du palais Della Rovere in Borgo, réalisé sous le cardinalat de Carlo Borromeo.

pape reliaient entre elles les différentes résidences et leur donnaient ainsi une prégnance particulièrement forte dans la topographie. La via Pia, par exemple, devait, à l'origine, relier la place de Venise avec le palais de Venise, la place des Santissimi Apostoli avec le palais Colonna, la place de Montecavallo avec la *vigna* du pape et, enfin, la place Termini qui longeait les Horti Bellaiani et la nouvelle église de Sainte-Marie-des-Anges où le pape faisait construire son mausolée. La Porta Pia terminait cette splendide succession en une majestueuse scénographie. La via Flaminia-Lata (via del Corso) quant à elle, reliait la tour de Paul III sur le Capitole, l'arc du Portugal (détruit en 1662), la Piazza del Popolo et la porte du même nom et la Palazzina de la via Flaminia. La ville entière était à l'image d'une vigne dont le pape était l'attentif et infatigable jardinier.

La salle des Pontifes au Vatican

Un autre décor topographique illustre les intérêts du pontificat de Pie IV en matière d'urbanisme et d'architecture et l'attention particulière portée à ses résidences romaines. Le décor, aujourd'hui presque totalement ruiné et caché par des tentures, se trouve dans les appartements que le pape fit restaurer dans le palais du Vatican pour son neveu Carlo Borromeo, plus précisément dans la salle dite des Pontifes en raison des portraits de papes martyrs représentés dans les lunettes à une époque antérieure. Les informations les plus précieuses sur ce décor se trouvent dans la description qu'en donna Agostino Taja à la fin du XVIII^e siècle :

« Parmi les autres ornements de cette salle sur les parois tout autour, sont représentées en terre jaune et en grisaille en forme de termes, ou de pilastres soutenant la frise, et la corniche, quelques caryatides, lesquelles furent peintes [...] par Livio Agresti de Forlì, comme on le trouve écrit et comme on peut le voir d'après le style. À la base des murs se dresse une plinthe ou une base de marbre feint au-dessus de laquelle, dans l'espace disponible d'un compartiment à l'autre, se déploient de grandes vues de paysages, à propos desquelles on ne peut nier qu'elles furent peintes de manière plus moderne par quelque bon paysagiste, dont je ne retrouve pas le nom, et dont je ne puis reconnaître le style, ceux-ci étant si endommagés par les écorchures, les graffitis et les nouveaux enduits à la chaux, que pour l'harmonie de cette belle salle, et pour s'accorder avec tant d'autres beaux ornements, je serais d'avis de les restaurer rapidement. Toutefois, on doit noter dans ces paysages la représentation du temple du Vatican vu de

l'extérieur et orné selon le dessin de Michel-Ange, sans son ordre attique, car il est évident que cet attique fut rajouté, et n'est pas une invention du grand homme. On y reconnaît aussi le château Saint-Ange, et le palais de Saint-Marc, comme ils étaient dans le temps. Ces peintures ont été faites du temps de Pie IV parce qu'on y trouve la Porta Nomentana [Porta Pia], comme elle apparaît aujourd'hui, ornée par ce pape⁷¹. »

Les informations données par Taja sont assez précises pour nous permettre de reconstituer l'aspect général de la salle dont il loue l'harmonie, malgré le degré de détérioration déjà avancé des paysages. Des caryatides de couleur jaune, en forme de termes, peintes en clair-obscur, devaient soutenir la corniche et la frise peinte de la salle ouvrant ainsi fictivement les parois sur de vastes paysages. Une balustrade ou un petit muret avaient également été peints entre les caryatides pour renforcer l'illusion d'une salle ouverte sur l'extérieur. L'utilisation de termes-caryatides de couleur jaune associées à des paysages topographiques fait immédiatement penser à la loggia de la Palazzina Gambarà à la villa Lante de Bagnaia, à la salle des paysages topographiques de la tour des Vents, mais surtout à la salle de Moïse de la villa d'Este de Tivoli où Livio Agresti, que Taja donne comme auteur des caryatides dorées de la salle des Pontifes, est bien documenté⁷².

En entrant dans la salle, les visiteurs pouvaient, comme du haut d'une loggia-belvédère, contempler un large panorama et y reconnaître certains des projets et des résidences les plus prestigieux du pape : le palais de Venise, le château Saint-Ange, la Porta Pia et la basilique Saint-Pierre selon le projet de Michel-Ange. Le palais de Venise, dont la tour constituait le centre idéal de la Rome de Pie IV et le point de départ originel de la via Pia, avait été choisi par le pape comme résidence privilégiée dès son accession au trône pontifical et il y avait fait réaliser de nombreux travaux et décorations⁷³. Il avait fait restaurer la tour, y ajoutant un étage en créant une galerie-belvédère du haut de laquelle il pouvait dominer toute la ville⁷⁴. L'omniscience visuelle du pape sur la ville depuis cette tour était pour ainsi dire transférée virtuellement en peinture dans la salle des Pontifes au Vatican. Durant les premiers mois de son pontificat, le pape avait résidé au château Saint-Ange et suivi l'achèvement des travaux de la forteresse pentagonale construite autour du monument,

71. Taja 1750, p. 83, 87-88; Stevenson et Ehrle 1897, p. 59-61.

72. Coffin 1960, p. 41 et suiv., p. 43, n. 6.

73. Fagiolo et Madonna 1972-1973, II, fig. 7, p. 196.

74. Fagiolo et Madonna, 1972-1973, II, p. 190, 208.

s'appliquant à rationaliser et à moderniser le lien entre la forteresse et le palais du Vatican à travers le projet de fortification et de construction de la zone du Borgo Pio, la célèbre *Civitas Pia*⁷⁵. Les deux autres monuments représentés dans les fresques correspondaient, selon Taja, aux deux projets les plus importants de Michel-Ange avant sa mort en 1564, à savoir la Porta Pia et l'achèvement de la basilique Saint-Pierre⁷⁶. Le projet de Michel-Ange pour l'élévation de la basilique nous est parvenu, sans doute partiellement réélabéré, à travers un certain nombre de dessins et de gravures. D'après Taja, l'attique qui couronne aujourd'hui l'élévation de la basilique n'apparaissait pas sur le projet mentionné dans les fresques. On peut donc rapprocher cet état d'un nombre restreint de documents qui figurent le dessin de l'élévation sans l'attique qui le couronnera plus tard et tel qu'on peut le voir aujourd'hui. Ces dessins et gravures ont tous été datés de 1564, ce qui nous permet de suggérer une date d'exécution similaire pour les fresques de la salle des Pontifes, ce que confirment aussi les documents d'archives signalés par David Coffin. Le document le plus intéressant à cet égard est une gravure de Vincenzo Luchino de 1564, dédiée à Pie IV et figurant ses armes ostensiblement⁷⁷.

Roma Sancta Renovata : le mythe de Sixte Quint

La figuration des projets d'architecture et des travaux d'urbanisme était donc déjà solidement établie sous le pontificat de Pie IV. Mais on associe principalement le genre avec le pontificat de Sixte Quint qui fut, de fait, l'âge d'or de l'urbanisme et du décor topographique. La littérature sur l'urbanisme de Sixte Quint est vaste. Aussi est-il surprenant de constater que les images topographiques qui le documentent ont été relativement peu étudiées au-delà de leur contenu informatif, alors qu'elles jouèrent un rôle considérable dans la diffusion du mythe urbanistique de Sixte Quint. Elles permettaient au pape de fixer l'image de la ville, de soumettre l'espace urbain à un ordre idéal grâce à la représentation. Les vues de la Rome sixtine n'étaient pas des illustrations, mais les projections réalisées virtuellement d'un désir de pouvoir sur l'espace réel.

Afin de reconsidérer le débat historique autour du plan urbain de Sixte Quint, nous nous pencherons sur deux cycles, apparemment semblables dans leurs contenus, qui reflètent pourtant des objectifs

75. D'Onofrio 1978, p. 289-297.

76. Argan et Contardi 1990, p. 322-335, 350-353, 354-358.

77. Argan et Contardi 1990, p. 333; Millon et Smyth 1969, p. 492, n. 19; Coffin 2004, p. 45 pour les documents d'archives.

profondément différents. L'un, le décor du palais des Thermes (Palazzo delle Terme) de la villa Montalto, est essentiellement lié à la « personne privée » du pape et au statut de sa famille au sein de la noblesse romaine; l'autre, le cycle des lunettes du Salone Sistino de la Bibliothèque vaticane, se rapporte à sa « personne publique » et à la « colonisation liturgique » de la ville. En outre, l'analyse du cycle du palais des Thermes conjointement à celle du parc de la villa Montalto, résidence familiale, nous permettra d'observer un changement important dans les modalités de représentation du paysage et de l'espace par rapport aux pontificats précédents, un changement marqué par une redéfinition sensible de l'idée de noblesse à la fin du XVI^e siècle. Enfin, nous nous pencherons sur l'une des particularités du cycle de la Bibliothèque vaticane qui a été peu soulignée jusqu'à présent, à savoir l'importance, au sein du cycle, des images de processions.

Sixte Quint et l'inflation de l'image

Sous le pontificat de Sixte Quint, pas moins de sept décors furent réalisés dans lesquels la topographie occupe une place fondamentale : ceux de la Bibliothèque vaticane, du palais du Latran, du palais du Quirinal, du palais des Thermes, de la villa Montalto, de la salle de Constantin et de l'escalier de la chapelle Sixtine au Vatican. Même si chaque cycle possède une signification spécifique liée à la nature du lieu qu'il occupe, les vues représentent, avant tout, les actions marquantes du pape et les monuments édifiés durant son pontificat. Elles illustrent le programme d'embellissement et de modernisation de la ville exposé dans la bulle *Supremi cura regiminis* du 19 février 1590 dans laquelle le pape expliquait aux cardinaux la finalité et les critères adoptés pour la réalisation de ses projets urbains : « Rome comme siège du christianisme et centre de la religion chrétienne, patrie commune de tous les croyants et rive sûre pour toutes les nationalités doit ressentir de la joie non seulement pour les bienfaits spirituels mais aussi pour les bienfaits terrestres. Pour cela au début de son règne, celui-ci [le pape] s'est préoccupé du bien-être des habitants en améliorant la cité à travers des restaurations et la construction de nouveaux monuments, pour la gloire de Dieu et du Saint-Siège⁷⁸. »

En analysant la littérature très fournie sur l'urbanisme de Sixte Quint, on constate que la prolifération des vues urbaines dans les cycles picturaux, et leur diffusion à travers textes et gravures, a eu une

78. Böck 1993, p. 78.

influence considérable sur les analyses des historiens. Le rôle important accordé aux images durant le pontificat était d'ailleurs pleinement assumé, comme l'atteste la dédicace du célèbre texte de l'architecte du pape, Domenico Fontana, le *Della trasportatione dell'Obelisco vaticano et delle fabbriche di Nostro Signore* publié en 1590⁷⁹. En ce sens, l'«extraordinaire inflation de l'image» qui caractérise le pontificat de Sixte Quint doit se comprendre comme une véritable politique des images, un désir de justification, «une volonté haletante de convaincre, étayée fébrilement⁸⁰». La première fonction des images topographiques n'était pas tant de documenter l'œuvre que d'affirmer le rôle historique du pape : celui d'avoir mené à bien la transformation urbanistique de Rome, d'avoir identifié la ville dans son assiette et son tissu urbain au gouvernement idéal de l'Église, d'avoir présenté en une synthèse complexe mais compacte, organique, inscrite comme vérité, comme évidence visuelle aisément compréhensible, la diversité pourtant hétérogène de ses entreprises. En effet, on est frappé, aujourd'hui encore, par la persistance du mythe urbanistique de Sixte Quint. S'il s'agit d'un mythe, c'est parce que la plupart des nouveautés, des inventions, de la modernité que l'on a associées à son pontificat en matière d'urbanisme, n'ont pas de fondement historique véritable, parce que Sixte Quint fut héritier d'une tradition déjà forte de plus d'un siècle d'expérience et termina de nombreux projets inachevés de ses prédécesseurs. En revanche, ce qui le distingue de ces derniers, c'est l'extraordinaire efficacité administrative avec laquelle ses chantiers furent conduits, la rapidité, l'accélération des processus d'élaboration et de réalisation aboutissant à une inflation quantitative des monuments et des œuvres, peut-être au prix d'une nette dévalorisation qualitative. Le rôle des images, et des vues topographiques en particulier, apparaît tout à fait central dans la construction de ce mythe.

Preuve directe de l'efficacité de cette politique des images, le pontificat de Sixte Quint a reçu une attention beaucoup plus marquée de la part des historiens que les pontificats de ses prédécesseurs Pie IV et Grégoire XIII. Traditionnellement identifié comme le premier pape à mettre en œuvre un urbanisme moderne, on l'a crédité d'une transformation radicale de la topographie romaine reflétant les préoccupations des théoriciens du Quattrocento ayant écrit sur la ville idéale. À la fin du XIX^e siècle, Alexandre Hübner avait le premier lancé l'idée romantique selon laquelle le cardinal Montalto avait rêvé une Rome idéale avant

79. Fontana 1987 (1590), dédicace, p. 2.

80. Labrot 1970, p. 40.

d'accéder au trône pontifical, «concevant mille dessins⁸¹». Pourtant, les interprétations de ce plan urbain varient considérablement. Pour Cesare D'Onofrio, ces projets étaient motivés par un désir «essentiellement médiéval» d'établir une résidence dynastique, la villa Montalto, comme le nouveau cœur de la cité⁸². D'autres, comme Helge Gamrath, voient en Sixte Quint un urbaniste novateur et défendent l'hypothèse d'un plan conforme aux orientations de la Réforme catholique, c'est-à-dire destiné à faciliter la circulation entre les grands centres de dévotion de la ville⁸³. On pourrait multiplier les exemples.

Les sources iconographiques les plus régulièrement invoquées pour l'interprétation de ce «plan urbain» sont, sans aucun doute, la gravure de Giovanni Bordino insérée dans le *De rebus praeclare gestis a Sixto V Pont. Max.* (1588) et la *Vue de Rome* de la Bibliothèque vaticane représentant le nouveau système viaire surmontée de l'inscription «*Dum rectas ad templa vias sanctissima pandit / ipse sixtus pandit ad astram viam* [Tandis qu'il ouvre des rues droites vers les temples saints, Sixte ouvre pour lui-même une rue vers les étoiles]». L'engouement des historiens pour ces images est d'ailleurs paradoxal puisque le premier document était très rare et le second relativement difficile d'accès – preuve supplémentaire, s'il en faut, de l'incroyable efficacité rhétorique des images topographiques. Les deux vues interprètent les rues qui relient les principaux centres de culte romains comme un système stellaire, *in syderis formam*, centré sur Sainte-Marie-Majeure : une interprétation de la topographie à lire comme symbole marial (la Vierge Marie comme *stella matutina* ou *stella maris*) mais aussi héraldique (l'étoile figurant dans les armes du pape⁸⁴). Elles sont, toutes deux, profondément programmatiques. Ainsi, dans la vue de Rome du Salone Sistino, les monuments et les rues construits ou restaurés par le pape sont figurés à une échelle totalement disproportionnée par rapport au reste de la ville. Le peintre y a figuré des éléments projetés mais non réalisés comme la section nord de la via Felice, qui devait prolonger la rue de la Trinité-des-Monts jusqu'à la Piazza del Popolo⁸⁵. Il faut noter également les axes qui encadrent la villa Montalto, située, avec Sainte-Marie-Majeure, au centre de la composition : la via del Viminale, au nord, et l'allée interne à la villa papale, à hauteur de l'église de Sant'Antonio Abate, ont été prolongées jusqu'à une porte ouverte dans les murs auréliens (proche de

Pl. xi

81. Pastor 1958-1964, X, p. 436-446; Delumeau 1957-1959, I, p. 310-327. Cette vision romantique est discutée dans D'Onofrio 1992, p. 191-194.

82. D'Onofrio 1992, p. 187-231. Sur la villa Montalto, voir Massimo 1836; Quast 1991.

83. Gamrath 1987.

84. Fagiolo 1976, p. 30-31.

85. D'Onofrio 1992, p. 206.

l'ancien *Castrum Praetorium*). Or, à ma connaissance, aucun document connu ne fait mention de telles rues, ni de cette porte (située entre la Porta Pia et la Porta San Lorenzo). L'importance accordée dans la vue à ces axes imaginaires pourrait donc avoir été dictée par la nécessité purement formelle de souligner la forme stellaire du plan urbain, *ad astram viam*, comme l'indique l'inscription.

Pour la plupart des historiens, la gravure de Bordino et la *Vue de Rome* présentent le plan urbanistique de Sixte Quint comme un tout unitaire qui devait permettre, à partir de Sainte-Marie-Majeure, de se rendre rapidement dans les autres grandes basiliques romaines, Saint-Jean-de-Latran, Saint-Laurent, Sainte-Croix-de-Jérusalem et Sainte-Marie-du-Peuple; un programme grandiose et cohérent maintes fois célébré pour sa rationalité et sa modernité⁸⁶. La fameuse bulle de février 1586 est souvent invoquée pour commenter ces images. Le pape y ordonnait la reprise de la tradition médiévale des cérémonies ou Stations aux sept basiliques et proposait, développant là une idée de Grégoire XIII, de relier par de nouvelles rues les différents lieux de pèlerinages. Cesare D'Onofrio a baptisé ce projet, avec une pointe d'ironie, le « périphérique liturgique⁸⁷ ». Mais ce plan initial, qui prévoyait un circuit périurbain pour les pèlerins, diffère considérablement du système centrifuge *in syderis formam* que figurent à la fois la gravure de Bordino et la fresque du Salone Sistino.

Selon D'Onofrio, l'origine liturgique du plan urbain présenté dans ces documents masquait un projet personnel du pape consistant à donner à sa famille une solide implantation dans la topographie romaine. La plupart des rues ouvertes par le pape l'auraient été pour circonscrire le terrain de la villa Montalto, dont une campagne d'acquisition commencée dès son accession au trône pontifical avait agrandi les dimensions de manière considérable⁸⁸. Certaines rues, comme la via di Porta San Lorenzo (actuelle via Marsala), n'avaient aucune autre utilité que celle de délimiter la propriété familiale du pape. La fresque du Salone Sistino et la gravure de Bordino se présenteraient donc comme des interprétations religieuses, liturgiques et héraldiques, des transformations de la ville, stimulées en grande partie par la réalisation de projets hautement personnels. Cette interprétation a été vivement critiquée. Pour Helge Gamrath, D'Onofrio exagère et « son interprétation est aussi excessive qu'insoutenable⁸⁹. » Selon lui, le développement des chapelles papales

86. Pastor 1958-1964, X, p. 436.

87. Pastor 1958-1964, p. 435-436; D'Onofrio 1992, p. 208-211.

88. D'Onofrio 1992, p. 212-224.

89. Gamrath 1987, p. 72.

tenues par Sixte Quint dans les diverses basiliques et églises de Rome, en particulier dans les Monti autour de Sainte-Marie-Majeure et de la villa Montalto, peut expliquer la réalisation des grands axes⁹⁰. En réalité, ces raisons possèdent toutes une certaine validité historique et ne s'excluent pas nécessairement⁹¹. En d'autres termes, les réalisations ayant pour but de favoriser l'établissement de la famille dans la topographie de Rome pouvaient simultanément faciliter le développement des nouvelles pratiques liturgiques. Elles avaient été pensées à la fois pour le confort du pape et de sa famille et pour le confort et la dévotion populaire, selon le programme exposé dans la bulle de 1586. Les fresques du Casino de Pie IV montrent bien qu'un pape pouvait, en célébrant ses propres jardins, promouvoir un modèle de charité, de renouveau et de Salut pour la ville tout entière. C'est d'ailleurs précisément le sens de l'inscription citée plus haut, qui surmonte la vue de Rome à la Bibliothèque vaticane.

L'ascension des Peretti

En accédant au trône pontifical, Sixte Quint, d'origine extrêmement modeste, eut l'opportunité d'élever sa famille dans la hiérarchie nobiliaire. La famille connut, durant son pontificat (1585-1590), une ascension extraordinaire. Camilla Peretti, la sœur du pape, reçut une pension de mille écus par an et la villa Montalto. De 1586 à 1590, elle acquit un grand nombre de biens immobiliers, des palais de ville mais aussi de grands domaines de campagne comme celui de la Torre in Preda, auparavant propriété des Massimi⁹². Les petits neveux du pape reçurent les charges les plus prestigieuses. Alessandro fut fait cardinal à quinze ans, dès le 13 mai 1585, et devint chancelier apostolique à la mort du cardinal Farnèse, cumulant les revenus de très nombreuses abbayes, soit une rente annuelle de plus de cent mille écus. Au jeune Michele, âgé de huit ans, le pape confia la charge de capitaine général de l'Église. À onze ans, il le maria à Donna Marguerite Cavasio della Somaglia, une des plus riches héritières d'Europe. Aux familles de noblesse antique furent achetés les marquisats d'Incisa et le comté de Calusio, situés dans les terres du duc de Mantoue, ou encore les villes de Venafro et Piscina et le comté de Colmo, propriétés des Orsini dans le royaume de Naples. Au jeune Michele, ne manquait plus que le titre de prince qu'il obtint de Philippe II comme prince de Venafro⁹³. Parallèlement

90. Gamrath 1987, p. 123 et suiv.

91. Simoncini 1990, p. 13-27, 23.

92. Delumeau 1957-1959, p. 459.

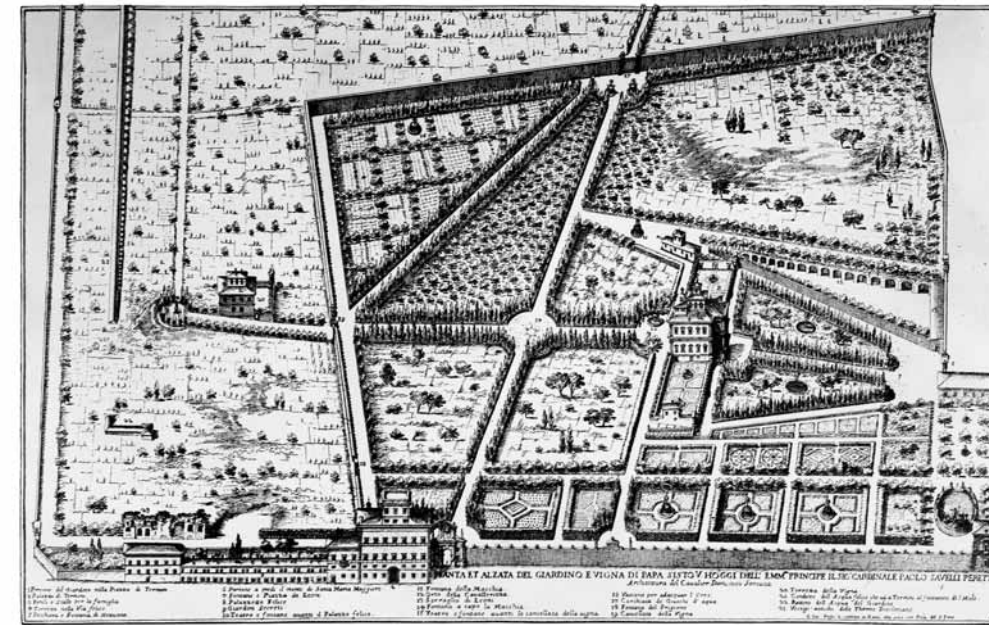
93. Delumeau 1957-1959, p. 460.

à ces investissements fonciers, extrêmement lucratifs, Felice Peretti fit en sorte d'associer sa famille aux plus prestigieuses familles de l'aristocratie romaine. Il chercha d'abord à marier une de ses petites nièces à Ranuccio Farnese, prince héréditaire de Parme. La négociation ayant échoué, Flavia épousa Don Virginio Orsini, duc de Bracciano et Orsina, Don Marcantonio Colonna, neveu du vainqueur de Lépante. Par ces mariages, les Peretti étaient liés aux plus grandes familles de la noblesse romaine.

La constitution d'un gigantesque parc à l'intérieur des murs antiques de la ville, autour de la villa Montalto, peut être considérée comme un symptôme supplémentaire de ce désir d'établissement de la famille dans la noblesse romaine. En premier lieu, elle constituait un investissement foncier sûr et, à terme, extrêmement lucratif, dès lors que le pape avait décidé de développer toute l'économie de la zone. Mais le parc pouvait véhiculer des valeurs autres que purement économiques et foncières. En effet, la campagne d'acquisition des différentes parcelles entre 1576 et 1588, la construction d'un mur d'enceinte et l'aménagement du gigantesque domaine, anticipent, sous de nombreux aspects, la constitution des grands parcs baroques du XVII^e siècle, comme celui de la villa Pamphili ou de la villa Borghèse. Comme l'a montré Mirka Beneš, ces immenses parcs recréaient artificiellement, à l'intérieur de la ville, un paysage d'apparence rurale, *res in urbe*. De très grandes dimensions, ils possédaient une résidence principale pourvue d'un jardin formel, de nombreuses dépendances disséminées sur un domaine au relief vallonné, planté d'arbres de diverses espèces, pourvu de potagers et de vergers, et surtout de vastes zones à destination purement agricole (*vigne*), où pouvaient paître des animaux sauvages ou domestiques⁹⁴. Ils comprenaient même des fermes et des terrains aménagés pour la chasse. En ce sens, ils n'étaient pas sans rappeler les parcs impériaux de l'Antiquité, comme celui de Néron. L'élaboration de ces parcs urbains « paysagers » trouve, selon Beneš, une explication dans la forte connotation baronniale qu'ils recouvraient. Ils évoquaient le paysage de la campagne romaine, aux mains des barons romains depuis le Moyen Âge : « un paysage rural recréé artificiellement qui imitait les paysages ruraux véritables situés dans d'autres zones territoriales⁹⁵ ». Cette idée qu'un jardin urbain puisse imiter un coin de campagne est déjà bien attestée dans l'Italie du XVI^e siècle. Dès 1544, Alberto Lollio écrivait : « Pourquoi croyez-vous que les *horti* et les *giardini* de la cité furent et sont tant considérés, sinon parce qu'ils représentent la figure et

94. Beneš 1997, p. 4-5.

95. Beneš 1997, p. 2-3, 8 ; Beneš 1996, p. 200.



26. Villa Montalto, gravure dans G. B. Falda, *Li Giardini di Roma*, Rome, 1691.

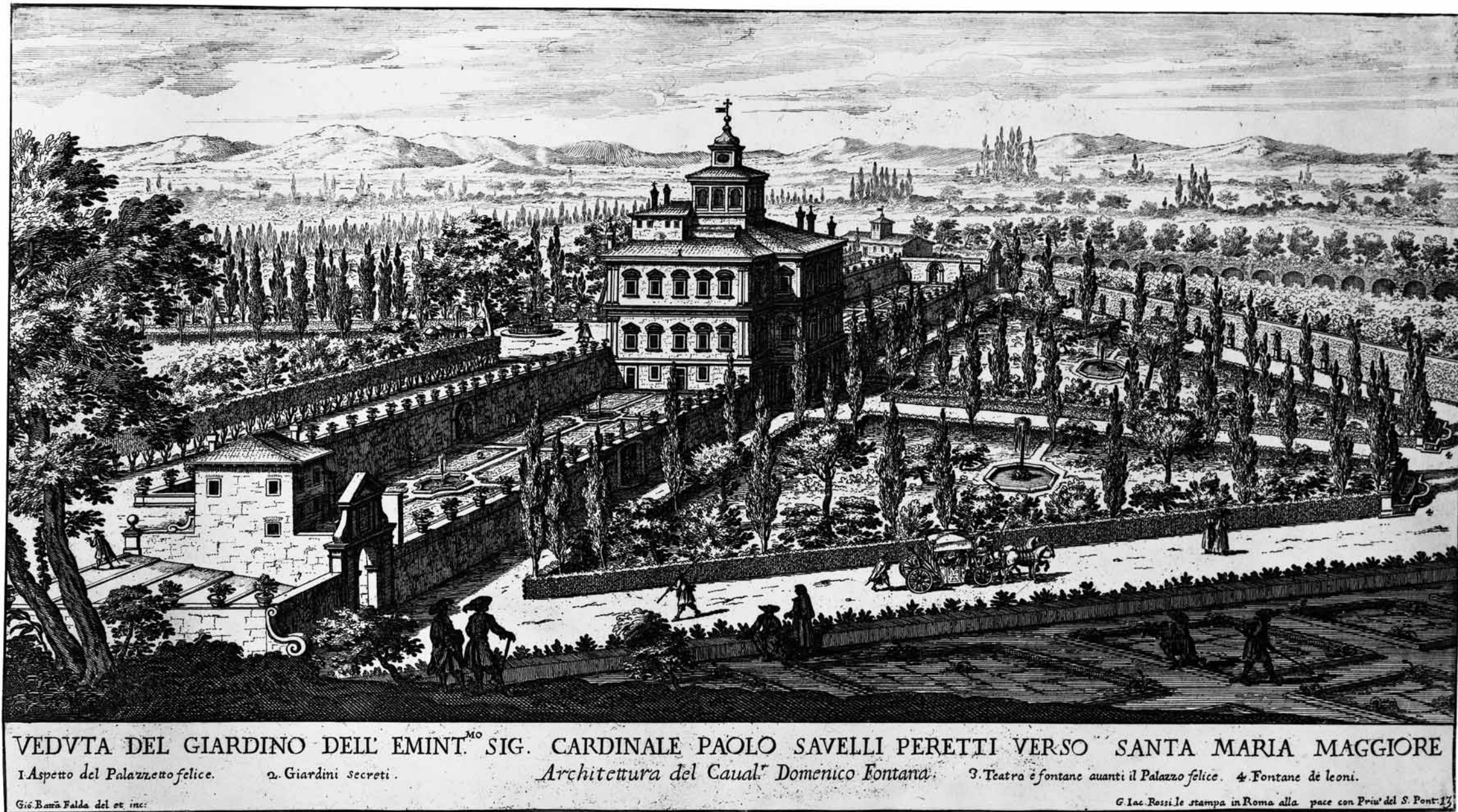
l'image de la villa et de l'agriculture ?⁹⁶ ». Pour les nouvelles familles de papes, l'achat de territoires prestigieux était essentiel pour élever socialement leurs familles puisque, nous l'avons vu, c'était sur la possession de fiefs antiques et l'antiquité de la famille qu'était centré le discours sur la noblesse au XVI^e et au XVII^e siècle. Pietro De' Crescenzi le rappelle encore dans *Il nobile romano* (Bologne, 1693) « la Noblesse nous vient des antiques richesses et des antiques fiefs que nous ont légués nos ancêtres⁹⁷ ». L'aspect rural des parcs urbains témoignait donc symboliquement du nouveau statut des familles en tant que propriétaires terriens et rendait par conséquent légitime leur nouveau pouvoir sur la ville. Cette récupération des valeurs baroniales associées au paysage rural s'accompagnait presque toujours d'une revalorisation de l'histoire antique des fiefs nouvellement acquis, comme ce fut le cas, par exemple, des terres de la famille Borghèse dans les environs de Frascati, près de l'ancien Tusculum⁹⁸.

Cette lecture sociale des grands parcs paysagers de la Rome baroque convient à la villa Montalto pour plusieurs raisons. Mirka Beneš a justement noté l'appartenance de la villa Montalto à ce nouveau type de

96. A. Lollio, *Lettera, nella quale [...] egli celebra la villa, et lauda molto l'agricultura*, Venise, 1544, f. B VIIIr (Brunon 1996-1997, p. 69).

97. De' Crescenzi 1693, p. 35-36.

98. Ehrlich 2002.



27. Vue du Casino de la villa Montalto, gravure dans G. B. Falda, *Li Giardini di Roma*, Rome, 1691.

villas, même si elle opère une distinction entre les types de paysage qui y furent créés⁹⁹. L'aqueduc de l'Acqua Felice, le relief accidenté du terrain et les ruines des thermes de Dioclétien préservées à l'intérieur même de l'enceinte du parc faisait sans doute correspondre le paysage de la villa Montalto à l'image d'un domaine de la campagne romaine. Les différents bâtiments de la villa Montalto, élaborés comme des blocs, sans cours intérieures et surmontés de belvédères, dérivait directement de l'architecture des fermes rurales¹⁰⁰. Le domaine comptait un grand nombre d'arbres fruitiers, de très vastes zones consacrées à l'exploitation des vignes, et des potagers, en tout plus de soixante-cinq hectares, décrits notamment par Aurelio Orso dans un long poème sur la villa, *Perettina* (1588), un domaine agricole dont l'exploitation dégagait un revenu non négligeable pour la famille du pape¹⁰¹. L'appréciation esthétique de cette partie informelle et rurale du domaine, qui composait plus des trois quarts de l'ensemble, est fermement attestée. Domenico Fontana, l'architecte de Sixte Quint, rapporte qu'une grande somme d'argent fut dépensée pour l'aménagement du parc car le site était plein de collines et de vallées, qui durent être aplanies et remplies, même si « à certains endroits furent gardées intactes de nombreuses pentes douces et les vallées les plus plaisantes pour une plus grande beauté¹⁰² ».

Topographie antique et espace symbolique à la villa Montalto

La villa Montalto, dont la construction débuta en 1576, fut édifiée pour le cardinal Felice Peretti avant qu'il n'accède au trône pontifical. À cette période déjà, elle entretenait une relation étroite avec la topographie antique. À partir de 1587, une partie de l'immense structure des thermes de Dioclétien servira à la construction, place Termini, du palais des Thermes, d'un grenier et d'ateliers destinés au travail de la soie¹⁰³. Au sein de la propriété, surgissaient les vestiges de l'*ager servianus* : un promontoire monumental formé sur les ruines des murs de la Rome royale de Servius Tullius. Il servait de belvédère d'où l'on pouvait admirer Rome d'un côté et la campagne de l'autre¹⁰⁴. L'importance de cette ancienne muraille dans les jardins est attestée par le nom donné aux grands portails percés dans le mur d'enceinte de la propriété : Porta

Pl. v, Fig. 26
et 27

99. Beneš 1997, p. 12, n. 16.

100. Lazzaro 1985, p. 355.

101. Aurelio Orso, *Perettina sive Syxti V. Pont. Max. Horti Exquilini*, Rome, 1588 (Massimo 1836, p. 231-238); Coffin 1991, p. 144.

102. Fontana 1987 (1590), f. 31v; Coffin 1991, p. 144.

103. Massimo 1836, p. 16-18, Tav. III et IV; Quast 1991, p. 71-83; Simoncini 1990, p. 52.

104. Brock 1985, p. 344-348.

Quirinalis, Porta Esquilinis et Porta Viminalis; tous rappelaient le nom des portes de la Rome servienne et les régions de la ville, mais évoquaient aussi les trois *monti* ou *trimonzio* des armoiries du pape¹⁰⁵. L'*ager servianus* se concluait au nord par une colline-belvédère baptisée *altissimus Romae locus* : le lieu le plus élevé de Rome. Les antiquaires l'identifiaient alors aux ruines de la fameuse tour des jardins de Mécène d'où Néron avait contemplé l'incendie de la ville¹⁰⁶. Selon Domenico Fontana, Sixte Quint avait prévu d'y faire construire un « magnifique palais » du haut duquel « on pouvait découvrir la cité tout entière et la campagne alentour [...] »¹⁰⁷. Ce mont constituait, qui plus est, l'aboutissement de l'axe principal du jardin et revêtait donc une grande importance au sein du parc. Outre ses origines antiques présumées, il rappelait aussi le nom du pape, Montalto, nom au potentiel exégétique d'une immense richesse qui devait permettre à une multitude d'auteurs d'associer le pape aux montagnes sacrées de la Bible et de la mythologie¹⁰⁸. De plus, le nom traditionnel de la colline, Monte della Giustizia, où avaient lieu les exécutions durant l'Antiquité et au Moyen Âge, renvoyait à l'un des aspects les plus fondamentaux de la politique papale : la justice¹⁰⁹.

L'iconographie du jardin se rapportant au pape et à sa politique se superposait donc habilement à la topographie antique du lieu, l'espace historique et symbolique à l'espace topographique et toponymique. On observe aussi cette richesse sémantique à propos du viale della Sanità, littéralement « chemin de santé », longue et magnifique allée qui tirait son nom du temple de Salus, temple dédié à la santé publique et la prospérité de Rome et qui s'élevait non loin de là à l'époque antique¹¹⁰. Au-delà de la référence historico-topographique, la *salus* se rapportait à la Renaissance tant à la santé du corps, que l'air pur de la villa et son environnement agreste pouvait offrir, qu'au Salut divin. Dans ce cas précis, les références topographiques et historiques du jardin coïncidaient avec la volonté du pape de rendre Rome plus salubre et prospère à travers un vaste programme de modernisation des infrastructures urbaines et territoriales, mais surtout d'en faire une ville sainte où des milliers de pèlerins viendraient chercher le salut de leur âme¹¹¹.

105. Fagiolo 1976, p. 33, fig. 9.

106. Brock 1985, p. 344-348; Massimo 1836, p. 6-9; Quast 1991, p. 58-59.

107. Fontana 1987 (1590), f. 32r.

108. Par exemple, Torquato Tasso, *Rime*, n. 1392; Aurelio Orso, *Perettina sive Syxti V. Pont. Max. Horti Exquilini*, Rome, 1588, (Massimo 1836, p. 231-238).

109. Sur le Monte della Giustizia, voir Massimo 1836, p. 7, 141-142. Sur la justice sixtine, voir Polverini Fosi 1993.

110. Liv., 10, 1, 9; Massimo 1836, p. 12, 110, 137; Simoncini 1990, p. 33.

111. Spezzaferro 1983, p. 372-383; Cerutti Fusco 1988.

Nulle autre époque ne fut plus déterminante pour la signification de la villa que celle de l'empereur Auguste, à qui Sixte Quint fut fréquemment associé¹¹². En effet, le poète Horace raconte dans une célèbre *Satire* (I, 8-22) comment Auguste ordonna à son ami Mécène de transformer les collines situées au nord de la ville, une zone auparavant utilisée pour y enterrer les cadavres des indigents et des criminels, en un vaste et superbe jardin. Cette anecdote, rapportée également par Suétone, fut reprise par tous les antiquaires de la Renaissance et dut renforcer la signification du jardin papal comme le lieu du renouveau, de la fertilité et en même temps du salut spirituel que Sixte Quint désirait étendre à l'ensemble du territoire¹¹³. Si la récupération de la mémoire du lieu représentait donc un enjeu important, la définition de la noblesse à la villa Montalto ne se rattachait pas seulement au concept de l'antiquité du territoire. Sixte Quint, nouveau Mécène, ne s'inventa pas pour autant de généalogie illustre, à l'image de la plupart de ses contemporains. À côté du concept de transmission héréditaire de la noblesse, apparaît, en effet, à la fin du XVI^e siècle, celui de l'acquisition de la noblesse grâce à la vertu. Au mythe de la villa antique, qui qualifie surtout la période du cardinalat, vient s'ajouter, à la suite de l'élection de Felice Peretti au trône de Saint-Pierre, celui de la villa agricole et économique, la villa chrétienne idéale où même les souverains travaillent de leurs mains à réparer la nature corrompue par la Chute. Revenons un instant à la peinture afin d'examiner ce changement.

Le cycle du palais des Thermes

Pour enrichir le débat entre une origine aristocratique ou religieuse du plan urbain de Sixte Quint, il est intéressant de comparer deux des plus importants décors topographiques de son règne : les fresques du Salone Sistino à la Bibliothèque vaticane et le cycle de la Sala Grande du palais des Thermes de la villa Montalto. Les deux cycles présentent, à première vue, de grandes ressemblances et on a généralement écrit que « tant pour le style que pour le sujet, les [fresques du palais des Thermes] sont identiques à celles de la Bibliothèque vaticane¹¹⁴ ». Pourtant, chacun des cycles illustre une vision bien spécifique de la *Roma Felix*.

Le palais des Thermes fut construit par Domenico Fontana entre 1586 et 1589, lorsque le Casino Peretti, la villa cardinalice, était devenu trop exigu et trop modeste pour la famille du nouveau pape. La majeure partie des décors du palais fut détruite au XIX^e siècle, lorsque fut décidée

112. Par exemple, Fontana 1987 (1590), p. 4v.

113. Massimo 1836, p. 4-5; Ribouillault 2011b.

114. Pastor 1958-1964, X, p. 428.



28. Atelier de Giovanni Guerra, *Les Lavoirs de la place Termini*, 1589, fresque. Rome, palais des Thermes de la villa Montalto (conservée aujourd'hui à Rome, Istituto Massimo).

la construction de la nouvelle gare ferroviaire. Les reconstitutions effectuées par les historiens de l'art s'appuient donc sur les fragments conservés aujourd'hui principalement à l'Istituto Massimo à l'EUR, sur les descriptions du prince Massimo dans son ouvrage de 1836, ainsi que sur le *Misura e stima delle pitture fatte nel Palazzotto che risponde nella piazza di Termini*, rédigé par Girolamo Muziano et Giacomo Rocchetti en juillet 1589. La décoration la plus importante du palais, celle du Salone, a été conservée presque intégralement : quatorze *quadri riportati* figurant les « bonnes œuvres » de Sixte Quint. Les *vedute*

Fig. 28

alternaient dans la frise avec des personnifications de vertus dont seulement quinze fragments ont été conservés ou retrouvés sur les vingt figures originales¹¹⁵. Si l'identité des peintres qui exécutèrent le cycle est encore imprécise, la présence de Giovanni Guerra comme directeur de chantier est relativement sûre. Plusieurs gravures contenues dans les *Varii emblemata hieroglyphica usata nell'Abbigliamento delle Pitture fatte in diversi luochi nelle fabbriche del sommo Signore Nostro Papa Sisto V P. O. M.* de Giovanni Guerra (1589), dérivent des fresques du Salone¹¹⁶. Le cycle fut exécuté entre mars et juillet 1589 : les inscriptions situées en dessous des armes de Michele et Alessandro Peretti, neveux du pape, rappellent leurs titres et charges respectives de marquis d'Incisa et comte de Calusio, fief acquis le 20 janvier 1589, et de vice-chancelier, charge assumée par Alessandro après la mort du cardinal Farnèse en mars 1589¹¹⁷. La présence prééminente, au centre des parois latérales, des blasons Peretti est un premier indice pour l'interprétation du cycle. À l'inverse d'autres décors situés dans des édifices publics, églises ou palais, dans lesquels l'exaltation de la geste du pontife est indissociable d'une célébration du pouvoir de l'Église, le décor du palais des Thermes est centré sur la geste familiale, présentée comme justification de la position prééminente occupée par les Peretti depuis l'accession de Sixte Quint au trône de Saint-Pierre. La villa devait, selon les propos du prince Massimo, « [servir] de décor à la nouvelle famille qu'il entendait établir à Rome en la personne de ses petits-neveux¹¹⁸ ». Cette fonction de promotion familiale que remplissait le palais trouvait une première application visuelle dans la décoration de l'escalier orné, selon Massimo, des emblèmes héraldiques des Peretti, mais aussi des Colonna et des Orsini, les deux grandes familles romaines auxquelles le pape s'était allié grâce aux mariages de ses petites nièces¹¹⁹. De l'escalier, les visiteurs passaient par la chapelle dans laquelle les armes du pape, au centre de la voûte, et celles de ses neveux alternaient aux personnifications de quatre vertus : la Religion, la Dignité, la Noblesse et la Magnanimité. Comme l'a justement noté Mario Bevilacqua, il est évident que l'omniprésence des blasons des neveux dans le décor du palais était destinée à souligner l'importance de leur rôle dans l'organisation sociale de la vie civile et religieuse¹²⁰. Alessandro, cardinal neveu, était chargé d'assister le pape dans la conduite des affaires ecclésiastiques tandis que la responsabilité

115. Madonna 1993 (dir.), Tav. XVII-XXIII.

116. Madonna 1993 (dir.), p. 17-29.

117. Delumeau 1957-1959, I, p. 460.

118. Massimo 1836, p. 76.

119. Pastor 1958-1964, X, p. 53-54; Bevilacqua 1993, p. 157.

120. Bevilacqua 1993, p. 158.

de diriger les affaires familiales et d'assurer une descendance incombait à l'aîné Michele. Dans la chapelle, l'association des blasons familiaux aux figures allégoriques de la *Dignitas* et de la *Nobilitas* témoignait de l'importance pour la famille de leur rang aristocratique.

Pour une famille de basse extraction comme les Peretti, la démonstration de la noblesse familiale était problématique puisque, comme on l'a vu à propos des Farnèse ou des Colonna, elle passait généralement par l'exposition et l'exaltation d'une généalogie antique de la famille, de ses possessions et de ses hauts faits. Parallèlement à la mise en valeur du paysage rural et antique du parc, et tout en travaillant à l'ascension nobiliaire et à l'enrichissement de sa famille, le pape entendait justifier et célébrer sa position grâce à la notion de vertu morale et surtout, par l'exposition visuelle de l'extraordinaire efficacité de sa politique en matière d'urbanisme, d'architecture et de sécurité. La représentation des *Fatti di N. S.* ou « bonnes œuvres » comme élément central du décor du Salone se présente, dans ce contexte, comme une nouvelle expression de la noblesse qui n'est plus forcément liée à l'antiquité du lignage et du territoire. Avec la révocation de ce modèle historique, le principe de l'anachronisme topographique est d'ailleurs également révoqué. Le style à l'antique qui caractérisait la plupart des vues topographiques de la première moitié du XVI^e siècle est abandonné au profit d'un style minutieux traduisant l'idée d'une description strictement objective de l'espace. Elles n'évoquent plus un passé lointain et glorieux mais documentent l'actualité.

Les figures allégoriques qui alternent avec les vues dans la frise, comme *Gratitudo*, *Mansuetudo*, *Fidelitas*, *Modestia* et *Innocentia*, font référence à la vertu morale du pape et de sa famille. *Intrepiditas*, *Ricognitio Virtutis* et *Tentatio* font allusion à la mise en œuvre de sa vertu (*virtù operativa*). Ces qualités, à elles seules, devaient aider à justifier l'élévation de sa famille aux plus hautes fonctions de l'état et au titre princier que recevra Michele. Les personnifications de la *Gratia*, de la *Iustificatio* et de la *Voluntas Dei* rappelaient l'origine divine de cette élévation. Enfin, *Subsidium*, *Corroboratio*, *Distintio*, *Iustitia*, *Concordia* et *Felicitas* sont présentées comme les qualités du règne du pape Felice Peretti, vu comme un nouvel âge d'or¹²¹.

Ces préoccupations trouvaient bien des échos dans la littérature contemporaine consacrée à la question de la noblesse. Mario Bevilacqua mentionne, à ce propos, les relations que les Peretti entretenaient avec le poète Torquato Tasso, auteur d'un traité sur la noblesse paru quelques

121. Sur l'âge d'or sous le pontificat de Sixte Quint, voir Mandel 1988.

années plus tôt, en 1581¹²². Dans *Il Forno ovvero della Nobiltà*, les protagonistes du dialogue débattaient justement de la préséance d'une noblesse acquise par vertu et non par naissance¹²³. Le prestige du lignage comme condition de la noblesse y fait l'objet d'un discrédit passager et les « fables » généalogiques, à l'origine de nombreuses revendications de la part des familles princières, sont également critiquées :

« Il me paraît que certains pourraient croire que l'Antiquité n'apporte rien de précieux à la noblesse : d'abord, parce que la noblesse doit être évidente et les choses trop anciennes sont obscures et ignorées, et les auteurs antiques sont bien semblables à des auteurs de fables, comme on peut l'apprendre non seulement en lisant Hérodote et Justinien, lesquels décrivent l'origine de nombreuses nations de telle manière qu'ils semblent affabuler, mais aussi Tite-Live lui-même qui, traitant de l'origine si évidente et si illustre de la race romaine, semble avoir conscience de ses mensonges ; je ne parle point de Giovanni Villani parce que celui-ci dit avec certitude des choses sur l'origine de Florence qui ne sont pas certaines [...] Et si l'antiquité est incertaine pour l'origine des peuples et des cités, n'est-il pas encore plus hautement probable qu'elle le soit pour l'origine des familles¹²⁴ ? »

Selon le Tasse, cette vertu indispensable à la noblesse pouvait être acquise autant que transmise à la descendance. L'auteur fait également de la puissance et de la richesse des conditions indispensables de la pratique d'une vertu opérante, faisant écho aux préoccupations exprimées dans le cycle du palais des Thermes :

« [...] c'est pourquoi la noblesse requiert nécessairement de l'honneur, et l'honneur ne dérive pas du bien mais de l'œuvre de bien, c'est pourquoi le bien qui n'opère point n'est ni connu, ni honoré. De même, on ne peut opérer sans instruments, et la puissance et la richesse sont instruments du bien : c'est pourquoi l'homme libéral ne peut donner, s'il est privé des biens de la fortune, et l'homme magnifique ne peut édifier des temples et des palais et fortifier des cités et des châteaux et recevoir royalement les étrangers ou célébrer des noces avec pompe, s'il n'est pas abondamment pourvu de ces mêmes biens. En outre, la richesse

122. Bevilacqua 1993, p. 158.

123. Tasso 1999 (1582), p. 5-19.

124. Tasso 1999 (1582), p. 121, 2493-2503.

et la puissance ne sont pas seulement instruments de la vertu mais elles en sont l'ornement, où qu'elles soient, elles apportent réputation et estime¹²⁵. »

En revanche, la position des princes et aristocrates ayant « acheté » leur noblesse était aussi implicitement désavouée. Cette prise de position n'était pas isolée : Annibale Romei écrit, lui aussi, dans ses *Discorsi*, « que l'on fait commerce des grands titres avec de l'argent plus qu'avec de la vertu¹²⁶ ». L'élévation à une éminente position sociale pour une famille de basse extraction apparaissait donc désormais justifiée. Dans un autre traité sur les *imprese*, le Tasse évoque la création d'armoiries et d'*imprese* pour ces nouvelles familles – un appareil emblématique et héraldique que Sixte Quint utilisera abondamment pour donner forme à son imagerie politique : « Toutefois la noblesse tient plus de la vertu, et de l'âme, que de la fortune, ou de la naissance, si bien que ceux qui ont reçu comme don du ciel la grandeur d'âme, bien qu'ils soient nés de parents obscurs, peuvent créer les armes de la famille à laquelle ils ont donné naissance, et pareillement l'emblème et la devise [*l'insegna, e l'imprese*]¹²⁷. »

Il n'est pas à exclure que le Tasse ait été à l'origine du programme du palais des Thermes. Début 1590, il fut payé 25 écus, vraisemblablement pour sa participation à l'élaboration du décor¹²⁸. Quoi qu'il en soit, les idées qu'il développe à la même époque servaient parfaitement les intérêts de Felice Peretti, désireux de souligner sa vertu, ses actions, sa magnificence, sa richesse et sa puissance, plus que son effort, moins idéal et plus pragmatique, consistant à élever, à grands renforts d'écus et de mariages princiers, la position de sa famille dans la société aristocratique.

La Città Felice

Il existe un autre lien intéressant entre la décoration picturale et la fonction du palais au sein du programme urbain de Sixte Quint : son projet de création d'une Città Felice dans le quartier de Termini, le Rione Monti, au centre duquel se dressait la villa Montalto. C'est autour de sa résidence principale que furent en effet construites certaines de ses réalisations les plus importantes, comme l'Acqua Felice. La fontaine de Moïse et les nouveaux lavoirs de la place Termini, monuments représentés dans la frise, se trouvaient également à deux pas du palais. Dans ce

125. Tasso 1999 (1582), p. 126, 2659-2672.

126. Annibale Romei, *Discorsi*, Venise, 1585, p. 185 (Tasso 1999 [1582], p. 17, n. 43).

127. Torquato Tasso, *Il Conte, ovvero delle Imprese*, Naples, s.d., p. 17-18, 26-30.

128. Granata 2003, p. 38.

quartier et autour de la nouvelle place Termini, le pape entendait créer un centre économique et agricole autour duquel se seraient développées les nouvelles zones d'urbanisation.

Fig. 28

La littérature encomiastique du règne de Sixte Quint a insisté sur la position élevée du quartier, position idéale pour la création d'un nouveau cœur névralgique de la ville qui s'opposerait aux zones basses et obscures du centre historique¹²⁹. Au centre de cette cité haute, la nouvelle Città Felice, la villa Montalto et son palais annexe occupaient, comme on l'a vu, le point culminant de la topographie. On assiste donc à la reprise d'une expression ancienne du pouvoir, codifiée par Leon Battista Alberti ou Léonard de Vinci, selon laquelle la demeure du prince doit être placée en hauteur par rapport à la ville, ancrant pratiquement et visuellement les relations sociales dans la topographie, selon un rapport de classes¹³⁰. Mais l'urbanisation des Monti, voulue par Sixte Quint, se présentait, à l'inverse de la colonisation aristocratique des collines engagée sous Pie IV, comme une révolution de ce principe d'exclusion sociale. La zone avait été conçue comme un territoire expérimental de renouveau économique et social, centré autour de la villa papale, et de renouveau liturgique, centré autour de Sainte-Marie-Majeure.

Pl. xi

Jean Delumeau rappelle, à ce propos, que « des avantages considérables furent accordés aux nouveaux habitants des rues Pia et Felice et des rues adjacentes. La place des Thermes, élargie par ordre du pape, accueillit chaque année la foire de septembre qui se tenait jusque-là sur le territoire de l'abbaye de Farfa. On y transporta également le marché hebdomadaire des bestiaux, retiré au Campo de' Fiori, et on y institua un second marché hebdomadaire ouvert aux étrangers [...] En vue de ces différentes manifestations économiques, des boutiques furent construites pour que des artisans pussent s'y installer. D'autres boutiques furent aménagées, au bord même de la villa Montalto, pour recevoir des ouvriers travaillant la soie. [...] C'est enfin dans cette même région de la ville haute qu'aurait débouché, si le pontife avait vécu plus longtemps, le grand canal qui, dérivant les eaux de l'Aniene, aurait joint directement Tivoli au Quirinal. Par cette voie seraient arrivés avec grande commodité le travertin, la chaux, le bois et les vivres¹³¹ ». Ajoutons que des greniers, qui devaient servir à stocker le grain arrivant des régions récemment bonifiées de la Sabine, avaient aussi été aménagés dans ces mêmes bâtiments immédiatement contigus au palais des Thermes¹³².

129. Bevilacqua 1993, p. 159.

130. Alberti 2004 (1485), 5, 4, 351, p. 230; Léonard de Vinci, *Manuscrit B de l'Institut de France*, Grenoble, 1960, p. 47 (Labrot 1970, p. 19).

131. Delumeau 1957-1959, I, p. 332-333; Simoncini 1990, p. 49-55.

132. Massimo 1836, Tav. IV.

La villa Montalto, avec plus de soixante-cinq hectares de vignes et de terres, n'était donc pas seulement une résidence d'agrément mais aussi, nous l'avons vu, une entreprise agricole et économique d'une certaine ampleur, inhabituelle par sa taille et sa proximité avec la ville. Avec le palais des Thermes tourné vers le nouveau centre économique de la place Termini, la villa Montalto répondait à des besoins et à une conception véritablement modernes de l'aristocratie. En effet, Jean Delumeau a montré comment, au XVI^e siècle, la plupart des nobles romains se désintéressaient de l'industrie et de l'agriculture, phénomène qui s'accéléra encore au XVII^e siècle. Les grands seigneurs ecclésiastiques et laïcs de Rome tiraient leurs revenus, avant tout, des rentes de la terre : celles que leur rapportaient leurs domaines familiaux, ou ceux d'abbayes ou d'évêchés¹³³. Mais l'immense majorité était sous-louée et une grande partie restait inculte et abandonnée à la pâture¹³⁴. La spéculation financière et l'emprunt apparaissaient comme des moyens plus appropriés pour la haute aristocratie de pallier les importants et fréquents besoins de liquidités qu'entraînaient leurs trains de vie fastueux. L'endettement de la vieille aristocratie baronniale fut une des causes essentielles du vaste transfert de pouvoir que l'on vit s'opérer tout au long du XVI^e et du XVII^e siècle, au profit des nouvelles *famiglie di papi* comme les Peretti : « à cause de leurs dettes, des vieilles familles romaines telles que les Colonna, les Orsini, les Savelli, les Gaetani furent quasiment réduites à l'impuissance politique¹³⁵ ».

Agriculture et noblesse

Associer le palais et la villa d'une grande famille de l'aristocratie, qui plus est celle du pape, à des bâtiments à destination industrielle et agricole, était donc, à Rome, complètement nouveau. Pour expliquer ce phénomène, les historiens, comme David Coffin, ont jusqu'à présent fait coïncider le caractère informel et rural du parc avec les origines rustiques de Felice Peretti. Ce dernier ne cachait en effet à personne et racontait sans honte ses basses extractions et son « infirmité » : être né dans une grotte, et avoir passé son enfance à garder les porcs, tailler les vignes, couper le bois, bêcher le jardin, balayer les églises et sonner les cloches¹³⁶. Ses parents sont décrits comme des « gens innocents et droits, mais humbles et pauvres, qui gagnaient leur pitance quotidienne par le

133. Delumeau 1957-1959, I, p. 464-469.

134. Delumeau 1957-1959, II, p. 566-578.

135. Delumeau 1957-1959, I, p. 469-485.

136. BAV, Ms Urb. Lat. 1053, f. 195v et 202r, 27 avril 1585.

travail et la culture d'un petit champ qui ne leur appartenait pas¹³⁷ ». *L'avviso* décrivant la cérémonie du *possesso* qui marque la prise de pouvoir sur la ville par le pape à la suite de son intronisation, raconte que le pape dérogeant à la tradition, fit une halte à sa villa pour se promener dans le parc, « qu'il avait lui-même planté et cultivé de nombreuses fois de sa propre main¹³⁸ ». Mais cette image d'un pape paysan, véhiculée jusqu'à nos jours par toutes les biographies n'a rien d'anecdotique. Elle est, au contraire, éminemment symbolique. Il est clair que le pape cherchait à diffuser et non pas à masquer cette image humble et « rustique » de lui-même¹³⁹. Il faut donc reconsidérer la portée symbolique de ces témoignages et les interpréter à la lumière de nos réflexions sur la Contre-Réforme et son impact sur le rôle de l'imaginaire du paysage.

La villa Montalto recréait, en fait, une sorte d'Arcadie religieuse dans laquelle l'agriculture se voyait réévaluée comme activité sacrée. Sixte Quint qui, très consciemment, le jour du *possesso*, se comporte en propriétaire de la vigne attentif à ses plantations, reprenait à son compte l'archétype du jardinier chrétien comme souverain idéal : Adam au travail après la Chute, le Christ jardinier du *Noli me tangere* après la Résurrection ou encore le pape comme *Vicarius Christi* qu'avait peint Santi di Tito au plafond de l'escalier du Casino de Pie IV. Il marchait ainsi dans les pas de personnages qu'Agostino Gallo et d'autres théoriciens de la villa tenaient en grande estime pour leur amour du travail et de l'agriculture. La biographie du pape écrite par Pietro Galesini, proto-notaire apostolique, s'inspire très clairement de cette tradition :

« Lorsqu'il était à la campagne, si, après la prière, la contemplation et l'étude, il lui restait un peu de loisir, pour ne pas laisser de place à la paresse – suivant un précepte et un usage reconnus depuis fort longtemps par les pères les plus saints –, il travaillait de ses propres mains : il entretenait les jardins, plantait des arbres, ou bien, comme le font les cultivateurs les plus compétents et les plus consciencieux, il en réunissait deux ensemble en réalisant une greffe de la meilleure qualité. Il les élaguait également et, à la manière du roi de Perse Cyrus, il les disposait en quinconce. Enfin, on le voyait parfois, pendant qu'il se promenait dans les

137. BAV, Vat. Lat. 12141, II, 1r. (Polverini Fosi 1993, p. 83).
138. BAV, Ms Urb. Lat. 1053, f. 220r, 8 mai 1585 (Coffin 1979, p. 368).
139. Sur cet aspect du pontificat de Sixte Quint, voir Ribouillault 2011b.

jardins, montrer à ceux qui venaient le trouver les arbres âgés comme ceux récemment plantés, les arbres qu'il avait semés à la main et ceux qui résultaient d'une greffe¹⁴⁰. »

Or, dans les traités sur la villa, la figure du bon jardinier était synonyme de noblesse. Dans *Il nobile romano*, Pietro de' Crescenzi rappelle que « De l'agriculture vint la Noblesse¹⁴¹. » À l'exemple des Pères de la Bible et des grands souverains de l'histoire qui l'avait pratiquée, Sixte Quint rejoignait Cyrus, mais aussi Noé et Abraham dans la Bible, Caton, Dioclétien ou Cincinnatus dans l'histoire romaine, ainsi que plusieurs personnages incarnant le bon gouvernement comme Cosme l'Ancien taillant ses vignes à Careggi en lisant saint Grégoire¹⁴². Pour François de Belleforest, traducteur d'Agostino Gallo, l'auteur des *Dieci giornate della vera agricultura e piaceri della villa* (1564) : « jamais les républiques ne furent mieux gouvernées que quand le prince se retirait aux champs [...] du soc, charrue et pasturage Dieu a iadis tirez les plus illustres d'entre eux qui sont renommés en l'écriture pour leur vertu et excellence¹⁴³ ». La magnificence des jardins de la villa Montalto devait ainsi témoigner du bon gouvernement du pape et prouver au visiteur ses pouvoirs d'origine divine, sa capacité à soumettre et à transformer le sauvage et le dangereux en un univers d'ordre, de culture et de sécurité, à restaurer la nature corrompue par le péché d'Adam; en bref, à préparer l'arrivée d'un nouvel âge d'or, d'un nouveau paradis. Domenico Fontana, l'architecte du pape, rend explicite cette comparaison avec le paradis dans le *Della trasportatione dell'Obelisco Vaticano*, lorsqu'il parle d'une nouvelle Rome et d'un « printemps quasi éternel [*quasi perpetua primavera*] » créé par les « bonnes œuvres » du pape dans la zone des Monti¹⁴⁴. Plus tard, Giovan Battista Ferrari célébra la villa Montalto en comparant Sixte Quint, le pape paysan, à un lion qui, « d'habitant de la forêt est devenu gardien de fleurs »; allusion double à la transformation du domaine de forêt sauvage en jardin, du sauvage au domestique, et à l'élévation du pape aux origines si humbles à une noblesse acquise par la vertu et le labeur¹⁴⁵.

140. Pietro Galesini, *Commentarij della Vita di Sisto V*, Ms. Cod. Vatic. 6438, f. 51 (Massimo 1836, p. 58, n. 1). Sur le *topos* du souverain jardinier, voir Ribouillault 2011b, 2011c.

141. De' Crescenzi 1693, p. 211-215; Ehrlich 2002, p. 244.

142. Sur la noblesse de l'agriculture au XVI^e siècle, voir notamment Brunon 1996-1997, p. 65; Ribouillault 2011b, 2011c.

143. Agostino Gallo, *Secrets de la vraye Agriculture*, trad. fr. F. de Belleforest, Paris, 1572, dédicace.

144. Fontana 1987 (1590), I, p. 43v.

145. Ferrari 2001 (1638), p. 88.

Anatomie des vues topographiques sixtines

Le caractère militant des cycles topographiques exigeait que les monuments de la Rome sixtine apparaissent splendides et magnifiés. Certains, comme la basilique Saint-Pierre, ne sont encore que des projets mais sont figurés comme s'ils étaient achevés. Ces décalages sont récurrents, mais rarement repérés. On a vu, par exemple, combien les dimensions des monuments érigés sous Sixte Quint avaient été exagérées dans la fresque de la Rome sixtine à la Bibliothèque vaticane¹⁴⁶. Certaines vues ont fait l'objet de manipulations encore plus importantes. Celle qui représente la fontaine de Moïse dans le salon des Papes au palais du Latran juxtapose arbitrairement la basilique de Sainte-Marie-des-Anges et Sainte-Marie-Majeure. La vue de la Piazza Traiana à la Bibliothèque vaticane est une vue idéale de la place telle qu'elle aurait dû apparaître une fois les travaux terminés¹⁴⁷. Dans le même cycle, on peint la Piazza del Popolo et son célèbre obélisque avant même que ce dernier n'ait été érigé¹⁴⁸. Les *avvisi* rappellent, à ce propos, l'indécision du pape quant au choix de l'endroit où ériger le gigantesque monument : le Capitole, la basilique de Saint-Paul-hors-les-Murs ou celle de Sainte-Croix-de-Jérusalem... Il avait finalement opté pour la Piazza del Popolo à cause de l'élévation au rang de *chiesa stazionale* de l'église Sainte-Marie-du-Peuple¹⁴⁹. Une gravure de Bordino, datée des années 1585-1586, représente pourtant l'obélisque érigé devant la basilique de Sainte-Croix-de-Jérusalem : un des projets de localisation de l'obélisque qui ne fut jamais réalisé¹⁵⁰. Ce même projet réapparaît dans une des fresques de la salle des Obélisques au palais du Latran¹⁵¹. Ces exemples, que l'on pourrait multiplier, attestent de l'importance accordée aux images par Sixte Quint dans la diffusion et l'exaltation de ses interventions architecturales et urbanistiques.

En dépit de ce travestissement fréquent de la réalité, les vues ont été réalisées avec une précision de miniaturiste. Les sites sont toujours représentés selon une perspective cavalière qui permet de révéler une large portion du paysage urbain et d'encadrer les hauts monuments placés au premier plan, en particulier les colonnes et les obélisques. Ces derniers divisent verticalement la composition, impliquant un

Pl. XII

Pl. XII et XIII

146. Delumeau 1957-1959, I, p. 314.

147. Simoncini 1990, p. 48.

148. Morello 1997, p. 78-79.

149. Selon une antique tradition romaine, les églises des stations ou stations du carême désignaient les lieux où devaient se rendre quotidiennement les pèlerins et fidèles, selon un ordre et un itinéraire précis, pour assister à la messe entre le mercredi des Cendres et le deuxième dimanche après Pâques.

150. Gigli 1955.

151. Fagiolo et Madonna 1985, p. 202, A.X.2 (d).

découpage symétrique de l'image. À la Bibliothèque vaticane, ce parti pris de la composition a été accentué par l'utilisation de cadres peints au contour irrégulier : un décrochement dans la partie supérieure permettait de représenter les obélisques, colonnes et fontaines figurés au premier plan sans les tronquer ou modifier l'angle de vue. Ce n'est pas la vue qui s'adapte au cadre, mais le cadre qui, en quelque sorte, « cède » au monument. Quant à l'espace urbain environnant, il apparaît par conséquent totalement subordonné.

Représentés comme de minuscules figures disproportionnées par rapport à l'architecture, les personnages jouent un rôle d'accessoires qui n'en est pas moins important d'un point de vue rhétorique. Ils sont les témoins de l'effet grandiose produit par les obélisques, colonnes et édifices, sur les passants et les visiteurs. Par leurs gestes ostentatoires de démonstration, d'étonnement et d'admiration, ils deviennent la métaphore de l'émerveillement populaire face aux œuvres de Sixte Quint. La précision observée dans le rendu des vues et l'insertion de nombreux personnages concourent à créer ce que Roland Barthes a appelé l'« effet de réel » en littérature, à savoir l'inclusion de détails au caractère apparemment gratuit mais qui contribuent à rendre l'espace pictural crédible¹⁵². Les passants, visiteurs, marchands, le bétail dans les rues, les carrosses et les charrettes, en bref toute cette vie romaine qui fit le plaisir des premiers historiens de la Rome sixtine et, à n'en pas douter, des visiteurs de l'époque, ancrèrent les images et les monuments dans la réalité mondaine.

Le cycle de la Bibliothèque vaticane

Les vues topographiques de la Bibliothèque vaticane, réalisées entre 1588 et 1589, font partie d'un ensemble bien différent de celui du palais des Thermes de la villa Montalto. La fonction du lieu joua un rôle important dans la définition du contenu iconographique du cycle, contenu dogmatique et d'une grande érudition théologique. Il faisait allusion à la culture livresque partagée entre sagesse chrétienne et sagesse antique dont la bibliothèque se voulait le nouveau temple. Même s'il existait des commentaires didactiques pour les visiteurs, comme ceux de Mutio Pansa ou d'Angelo Rocca, le programme s'adressait, avant tout, à des hommes cultivés versés dans l'exégèse religieuse et au

152. Barthes 1968.

courant des pratiques liturgiques les plus récentes¹⁵³. Le programme est divisé en quatre grands cycles : les grandes bibliothèques de l'Antiquité, les conciles œcuméniques, les inventeurs de l'alphabet et les œuvres de Sixte Quint, traitées le plus souvent sous forme de vues topographiques. Dans les salles adjacentes, des cycles complémentaires portaient sur les conciles occidentaux et les chapelles papales de Rome. Enfin, dans la bibliothèque secrète, on trouvait figurés les Pères de l'Église et d'autres œuvres de Sixte Quint¹⁵⁴. L'ensemble du cycle insiste sur la question de « la primauté de l'Église romaine dans le domaine du savoir, des langues, des sciences, de l'alphabet et des arts, qui ont leur origine en Dieu et trouvent leur accomplissement dans le Christ et le pape, son vicaire¹⁵⁵ ». Tout comme les images topographiques reflètent une vision idéale de la réalité, le caractère militant du cycle présente une vision sensiblement déformée de l'histoire au service d'un message destiné à convaincre. À propos du cycle des conciles, Angela Böck remarque que « les images ne consistent pas dans la représentation d'une histoire basée sur des faits historiques, mais servent à réaffirmer des postulats alors mis en danger comme l'unité de l'Église, la primauté papale ou l'obéissance des monarques¹⁵⁶ ». Dans un climat de lutte contre l'hérésie protestante, les fresques représentaient une exhortation du pape aux souverains chrétiens à accepter ses directives, à le suivre avec obéissance et fidélité.

Le cycle de la Bibliothèque vaticane est inspiré des fresques qui ornent les parois de la grande salle de l'hôpital de Santo Spirito, réalisées un siècle plus tôt vers 1473-1483. Elles célèbrent la vie et les œuvres du pape Sixte IV et constituent un exemple extrêmement précoce à Rome d'utilisation du paysage topographique pour célébrer l'activité de bâtisseur d'un pontife¹⁵⁷. Felice Peretti avait choisi le nom de Sixte, « afin de faire renaître [*rinovar*] le nom de Sixte IV de la même religion des Frères Mineurs du couvent de Saint-François ». On parlait de lui comme « d'un autre Sixte IV¹⁵⁸ ». Domenico Fontana indique clairement cette filiation dans le *Della Trasportatione* : « Si Sixte IV, de sainte mémoire, obtint le nom de Romulus pour avoir amélioré et agrandi par de nombreux édifices cette cité, notre Seigneur Sixte Quint ayant promu tant d'œuvres d'architecture, apporté tant de paix et de tranquillité à l'État de l'Église, ayant amassé de tels trésors publics, et avec la justice avec laquelle il

153. M. Pansa, *Della Libreria Vaticana ragionamenti di Mutio Pansa di Civita di Penne*, Rome, 1590; Angelo Rocca, *Bibliotheca Apostolica Vaticana a Sisto V Pont. Max. In splendidiorem commodioremque locum traslata*, Rome, 1591.

154. Böck 1993.

155. Böck 1993, p. 79.

156. Böck 1993, p. 81.

157. Zuccari 2000.

158. Zuccari 2000 ; Mandel 1993b, p. 9-12.

administre, mérite non seulement le titre d'Auguste mais il est évident qu'il mérite aussi d'être appelé Père de la Patrie¹⁵⁹. » La bibliothèque de Sixte IV et la nouvelle bibliothèque de Sixte Quint sont comparables, du point de vue de l'organisation de l'espace général et des sujets qui y furent peints, comme les philosophes antiques, les Pères et Docteurs de l'Église, mais surtout du point de vue de leurs programmes respectifs centrés sur les rapports entre culture antique et foi catholique¹⁶⁰. Parmi les scènes peintes à l'hôpital de Santo Spirito, ce sont essentiellement les vingt-six scènes décrivant la vie de Sixte IV après son élection qui inspirèrent les artistes. À chaque scène était associée une inscription exaltant l'utilité publique de ses œuvres et leur magnificence, « pour en perpétuer la mémoire et en promouvoir la célébrité¹⁶¹ ». Déjà du temps de Sixte IV, la volonté de rénover la ville était manifeste et une des fresques de Santo Spirito, malheureusement endommagée, le rappelait : l'inscription qui l'accompagnait parle des nouvelles formes données aux *vicos inflexos et sinuosos* et aux *platea inaequales et indistinctas*¹⁶². Elle anticipait, à un siècle de distance, la vue de la Rome sixtine qui met en valeur le nouveau tracé des rues. On perçoit cette hérédité dans une majorité de scènes (*l'Inauguration du Ponte Sisto* se retrouve dans *l'Hospice des mendiants* au Salone Sistino; la *Construction de Sainte-Marie-du-Peuple* dans *l'Érection de l'obélisque sur la Piazza del Popolo*, etc.)¹⁶³.

Pl. xi

Pl. xii

La différence essentielle entre les deux cycles réside dans la réduction de la place jouée par les personnages au profit des monuments et des lieux. Le cadrage serré des scènes à Santo Spirito limite la représentation de larges espaces et les personnages apparaissent beaucoup trop grands par rapport aux monuments. La miniaturisation de ces derniers par rapport aux figures et leur isolement, loin de les reléguer à un rôle secondaire, tend paradoxalement à souligner leur rôle de protagonistes dans la *storia*. En comparaison, la *storia* s'est effacée dans les vues de Sixte Quint au profit d'une double opération apparemment contradictoire : l'accentuation de l'« effet de réel » des scènes, mais aussi l'« allégorisation » des monuments.

Il faut, en effet, considérer les vues de Sixte Quint comme l'on considère les nombreuses allégories qui célèbrent son bon gouvernement¹⁶⁴. Dans l'allégorie de la *Défense des vierges et la condamnation de l'adultère*

159. Fontana 1987 (1590), p. 4.

160. Zuccari 2000, p. 102.

161. Zuccari 2000, p. 105.

162. « *Aediles viarumque magistros/qui urbis vicos/ut erant inflexos et sinuosos/plateas item inaequales et indistinctas/in praestantiorem formam redigerent/publicas denique struciones/in augustorium speciem revocarent/instituit* ».

163. Zuccari 2000, p. 104-113.

164. Mandel 1988.

du Salone Sistino, par exemple, l'emblème héraldique proprement dit, c'est-à-dire les trois monts des armes du pape avec les trois couronnes protégeant les jeunes vierges, est figuré au centre d'un paysage encadré par des monuments selon une disposition étroitement comparable à celle adoptée pour les vues topographiques. À l'inverse, la forme de la chapelle Sixtine à Sainte-Marie-Majeure, représentée en coupe devant le jardin de la villa Montalto, reprend explicitement celle du *trimonzio* papal. Dans ces images, langage topographique et langage allégorique sont fusionnés. Obélisques, colonnes, ou fontaines occupent une place identique à celle donnée aux *imprese*, dans la composition des images, d'une part, et au sein de la frise, d'autre part. Ils sont placés sur un même plan plastique et sémantique. Dans les vues peintes, les monuments ne sont donc pas seulement l'image supposée fidèle des réalisations de Sixte Quint, mais aussi l'incarnation d'un concept ou d'un message dont la clef est donnée dans les inscriptions sous-jacentes, et dont la teneur varie selon les cycles. La forme stellaire de la vue de Rome, examinée au début de ce chapitre, est un exemple caractéristique de la nature à la fois mimétique et symbolique des images topographiques. Paradoxalement, on peut donc parler d'une fonction allégorique pour les monuments figurés dans les vues topographiques et ce, malgré le réalisme qui les caractérise. Leur signification est indissociable des figures allégoriques et des emblèmes héraldiques qui les accompagnent systématiquement dans les différents cycles, comme d'ailleurs dans l'espace de la ville. Cela explique pourquoi les images ou les monuments ne sont jamais isolés sous le pontificat de Sixte Quint. Ils fonctionnent comme un tout organique dont la lecture est avant tout non-séquentielle. Les scènes narratives, les vues topographiques, les inscriptions, les emblèmes et les allégories peuvent être mis en relation sans qu'il soit nécessairement possible de saisir immédiatement le sens de ces connexions. Ce programme, de type encyclopédique, caractéristique du Cinquecento tardif, requiert une lecture à plusieurs niveaux favorisant la pluralité du sens.

Pl. XIII

Pl. XI

Espace urbain et rituels processionnels

Les processions de la Bibliothèque vaticane

Un certain nombre de scènes processionnelles confère au cycle de la Bibliothèque vaticane une orientation unique parmi les cycles de la Rome sixtine. L'importance de ces scènes dans l'économie symbolique du décor accrédite l'hypothèse d'une lecture religieuse du plan urbain

de Sixte Quint, qui contrasterait avec la dimension familiale et aristocratique du décor du palais des Thermes. *La Translation du corps de Pie V à Sainte-Marie-Majeure*, par exemple, est un épisode qu'on ne retrouve dans aucun autre cycle. Il fut vraisemblablement choisi pour renforcer les affinités historiques et idéologiques qui liaient les papes Sixte Quint et Pie V et qui avaient valu à ce dernier d'être enterré dans la nouvelle chapelle Sixtine¹⁶⁵. La vue commémore un événement bien particulier, une procession à travers l'espace urbain dont la portée symbolique et la finalité politique étaient le contrôle de la ville¹⁶⁶. À l'occasion de telles processions, l'espace urbain était subordonné aux monuments dressés par le pape pour magnifier ses nouveaux axes et en ponctuer le parcours. Aux décors éphémères généralement installés le temps d'un festival ou d'une procession, Sixte Quint avait, durant son pontificat, substitué des constructions permanentes de pierre et de marbre. La transfiguration sacrée de la ville lors des cérémonies et rituels qui ponctuaient le calendrier liturgique était, dès lors, définitive, la ville soumise à un ordre nouveau. Les obélisques, colonnes et églises définissaient désormais la lecture de l'espace urbain de manière irrémédiable et imposaient le sceau papal sur l'ensemble de la ville. Les vues des « bonnes œuvres », systématiquement incluses dans les décors pontificaux et relayées par la diffusion de textes et de gravures, étaient significatives, elles aussi, d'une fixation de cette nouvelle image de la ville.

Comme l'explique Martine Boiteux, l'image de la ville construite par Sixte Quint coïncidait avec le parcours de la procession aux Sept églises de Rome. L'« exorcisme de la croix », qui qualifie le nouvel urbanisme de Sixte Quint – les obélisques étaient surmontés de la croix, symbole du triomphe du christianisme sur le paganisme – devait faire de ce pèlerinage et des processions au sein de la ville, l'image du chemin de croix¹⁶⁷. Si, pour les décideurs politiques, les transformations urbanistiques répondaient à des besoins à la fois pratiques et idéologiques, elles permettaient aussi de fournir des images symboliques à qui parcourait les étapes mystiques recommandées au sein de la ville. L'urbanisme de Sixte Quint était avant tout un « urbanisme liturgique » au service d'une stratégie politique¹⁶⁸.

Il est indubitable que cette idée ait été introduite dans le cycle du Salone Sistino. En plus de la *Translation du corps de Pie V*, une fresque représente la *Procession du jubilé de Sainte-Marie-Majeure*, autre

Fig. 29

165. Mandel 1993b, p. 8, 12-13; Pastor 1958-1964, X, p. 484-486.

166. Boiteux 1997.

167. Boiteux 1997, p. 52-69; Fagiolo 1976.

168. Labrot 1987, p. 360.



29. Atelier de Giovanni Guerra et Cesare Nebbia, *La Translation du corps de Pie V à Sainte-Marie-Majeure*, vers 1588-1589, fresque. Palais du Vatican, Bibliothèque vaticane, Salone Sistino, lunette.

événement marquant du pontificat qui achève de centrer l'iconographie du cycle des lunettes sur Sainte-Marie-Majeure, la basilique autour de laquelle l'ensemble du plan urbain est organisé. La dévotion de Sixte Quint envers la Vierge Marie, génératrice de l'ordre nouveau, urbain et chrétien, était ainsi soulignée¹⁶⁹. La représentation du jubilé marque aussi une conception nouvelle de la ville. À l'issue de son élection en 1585, Sixte Quint savait qu'il aurait peu de chances de présider à un tel événement, le prochain étant prévu en 1600. Il créa donc un jubilé extraordinaire et universel pour fêter sa propre élection, usage qui deviendra, par la suite, partie intégrante des rituels pontificaux. Dans les fresques, la représentation de ce jubilé renvoie donc à la célébration de la Vierge à laquelle le pape consacre la ville tout autant qu'à lui-même¹⁷⁰. Elle marque sa volonté de rendre permanente la sanctification éphémère de la ville propre aux années jubilaires.

L'iconographie des deux premières fresques du cycle des lunettes, le *Couronnement papal* et le *Possesso du Latran*, le 8 mai 1585, qui lui fait logiquement suite, induit une lecture chronologique de l'ensemble du

169. Boiteux 1997, p. 67. Sur les dix-huit fresques du cycle des lunettes, la moitié est dédiée d'une manière ou d'une autre au thème de la Vierge.
170. Boiteux 1992, p. 363.

cycle : les deux scènes correspondent au tout début du pontificat et à la prise de possession symbolique de la ville, précédant sa transformation¹⁷¹. Les scènes processionnelles du *Jubilé de Sainte-Marie-Majeure* et de la *Translation de Pie V* (le 8 juin 1588) sont, elles aussi, placées chronologiquement selon ce sens de lecture. La figuration des processions fondatrices du pontificat au sein du cycle des bonnes œuvres fixe ainsi le rituel dans le temps. Le cérémonial éphémère se répète indéfiniment grâce aux regards des visiteurs dont le point de vue théorique est celui de la foule qui participe à l'ordre créé. Les visiteurs qui déambulaient dans l'immense Salone Sistino, effectuant comme un pèlerinage virtuel dans la ville peinte de Sixte Quint, étaient invités à se joindre au cortège sinueux des pèlerins marchant vers les sanctuaires à l'intérieur des scènes peintes. La fixation en image des processions majeures du pontificat participait d'une stratégie de pérennisation et de contrôle d'une prise de pouvoir symbolique limitée dans le temps et les esprits. Comme le notent Randolph Starn et Loren Partridge, « le triomphe éphémère ne dure que dans ses représentations, et c'est seulement à travers les mots et les images que la procession est sûre de se dérouler comme prévu. Dans la représentation, le triomphe ne cesse jamais, n'échoue jamais dans son contrôle de l'opposition et dans sa célébration de victoires, réelles ou imaginaires¹⁷² ».

Fig. 29

La translation des reliques de saint Grégoire de Naziance

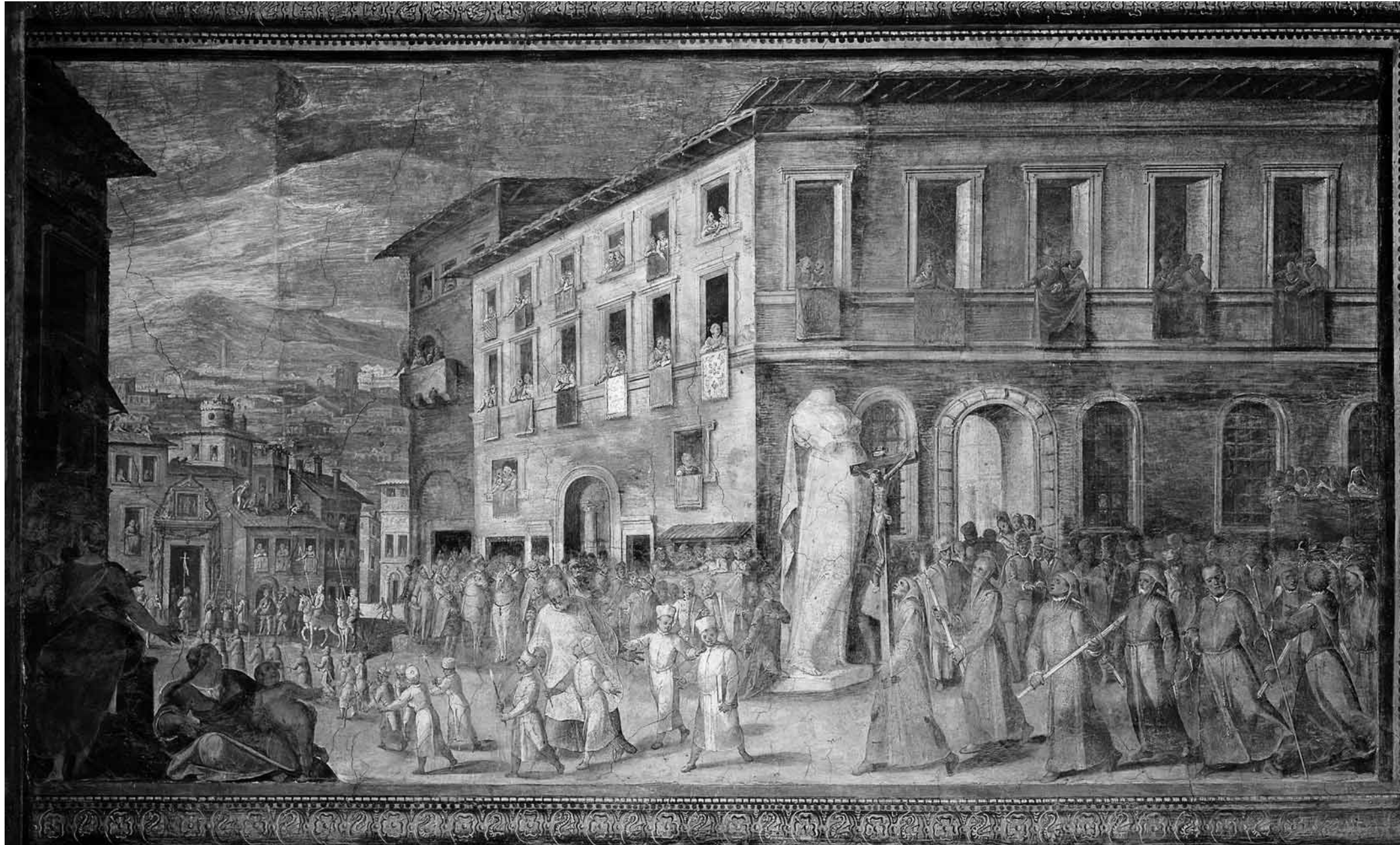
Au Vatican, la prise de pouvoir de l'espace urbain par les papes grâce aux rituels processionnels avait donné lieu, quelques années auparavant, à l'élaboration d'un autre cycle ambitieux de peintures. Il s'agit d'une série de dix fresques peintes sous le pontificat de Grégoire XIII, représentant la translation des reliques de saint Grégoire de Naziance de l'église de Santa Maria in Campo Marzio à la basilique Saint-Pierre, le 11 juin 1580. Le cycle, situé au troisième étage des loges du Vatican, se déroule en frise au-dessus des grandes cartes géographiques qui ornent les parois. Le décor du bras ouest avait été réalisé sous Pie IV, dans les années 1560, et Grégoire XIII avait décidé d'en reprendre l'articulation générale pour la décoration du bras nord¹⁷³. Le peintre et mathématicien Egnazio Danti, à qui l'on avait confié la réalisation du décor, choisit deux collaborateurs : pour la représentation du paysage urbain, le spécialiste flamand

Pl. xiv, xv
et fig. 30

171. Sur ces cérémonies, voir Boiteux 1992, p. 359-363; Boiteux 1997, p. 33-45.

172. Starn et Partridge 1992, p. 163.

173. Taja 1750, p. 231 et suiv.; Redig de Campos 1967, p. 171 et suiv.; Pietrangeli 1979; Meadows-Rogers 1998, p. 280-347; Hendriks 2003, p. 118-121; Fiorani 2005b.



30. Matthijs Bril, Antonio Tempesta, *Procession à Santa Maria in Campo Marzio*, cycle du transport des reliques de saint Grégoire de Naziance, 1580, fresque. Palais du Vatican, loges de Grégoire XIII (troisième loge).

du paysage et de la topographie Matthijs Bril et, pour les figures, le florentin Antonio Tempesta. Pour les vouîtes de la loggia nord, deux autres artistes avaient été appelés : Niccolò Circignani, chargé de représenter les saints et martyrs en gloire et, pour les grotesques, Marco Marchetti da Faenza¹⁷⁴.

Les tableaux de la galerie reprenaient le principe des célèbres toiles vénitienes de la fin du Quattrocento, celles de Gentile Bellini par exemple : leur format horizontal guidait le spectateur d'une scène à l'autre à travers les étapes de la procession. Dans les loges vaticanes, les épisodes choisis sont intéressants car ils ne mettent pas en valeur les éléments les plus impressionnants de la procession, décrits par ailleurs avec force détails par plusieurs commentateurs, comme Fortunio Lelio¹⁷⁵. Il n'y a nulle part trace des fleurs, des plates-formes, des tentes qui protégeaient les spectateurs pieux du soleil et de la poussière¹⁷⁶. En effaçant les signes ostentatoires de luxe et de prestige, les peintres avaient refusé de donner à la procession le climat d'excitation, d'émerveillement et d'emphase propre aux relations écrites. Le parti pris de la couleur participe à cette sobriété esthétique en privilégiant les teintes sombres, ocre et grises, qui uniformisent l'ensemble. L'accent est mis en revanche sur la description minutieuse des rues, des palais et des maisons, ornés pour l'occasion de magnifiques tapis et de précieuses peintures. On y voit les divers magasins ouverts sur les rues avec leurs enseignes, les costumes variés des confréries participant à la procession, les spectateurs de toutes nations et catégories sociales.

La composition incite à maintenir le regard au premier plan où se déroule la procession, mais des trouées en perspective ponctuent la monotonie de la frise et engagent le regard vers l'arrière-plan d'une rue ou d'une place. Si les vues apparaissent incroyablement fidèles, on notera cependant la dilatation de l'espace propre à une prise de vue en grand-angle. L'effet est singulier puisqu'il accentue l'impression de déroulement de l'espace urbain. En d'autres termes, on voit, en un seul coup d'œil et dans une même image, la synthèse de plusieurs vues. Il est probable que cet effet soit dû à la juxtaposition de croquis réalisés séparément par Matthijs Bril en préparation de ses fresques. Le résultat final renforce la nature processionnelle de l'expérience visuelle. Comme dans la célèbre toile de Gentile Bellini, *La Procession de la Sainte Croix sur la*

174. Sur les loges de Grégoire XIII, voir Hess 1935-1936.

175. Lelio 1585 (extraits dans Gori 1868) ; Francesco Mucantius, « *Translatio ad sacellum Gregorianum ex Campo Martio in Basilicam Vaticanam* », dans Mucantius 1866 (1580) ; Ciappi 1596, § 36, p. 157-159 ; Pastor 1958-1964, IX, p. 803-805.

176. Gori 1868, p. 43. Pour une comparaison entre les vues peintes et les descriptions, voir Meadows-Rogers 1998, p. 326-332.

place Saint-Marc, les vues de Bril et de Tempesta réduisent le sujet principal, les reliques de saint Grégoire, à un détail presque invisible dans la dernière scène figurant l'arrivée place Saint-Pierre. Au-delà de ces similitudes en termes de composition, les processions peintes, vénitienes et romaines, reflétaient aussi des climats sociaux et culturels comparables. En effet, bien que pour des raisons différentes, les membres des confréries vénitienes et le clergé bolonais de la cour grégorienne, demandaient une adhérence stricte aux faits. On sait, par exemple, que le pape s'était personnellement plaint de l'inexactitude d'une des inscriptions dans la loge¹⁷⁷. De même, la coupole de Saint-Pierre est plus haute dans la fresque que dans le dessin préparatoire de Matthijs Bril, conservé au Louvre, une différence qui correspond sans doute à l'avancement des travaux entre la période de réalisation du dessin et celle de la fresque. Ces remarques illustrent l'exigence de précision qu'avait imposée le pape à ses artistes. Cette incidence de la structure du pouvoir politique et de l'organisation du tissu social sur la représentation de l'espace territorial et urbain explique pourquoi ces peintures privilégient les lieux publics et non-aristocratiques, adoptent des points de vue rabaissés, « à hauteur du peuple », refusent l'idéalisation de la topographie urbaine et semblent engagées dans une accumulation journalistique de faits¹⁷⁸. C'est sans doute là que réside le principe des différences observées entre les vues grégoriennes et les vues topographiques sixtines qui adoptent un point de vue élevée. Au lieu de magnifier les sites et les monuments célèbres, les vues des troisièmes loges privilégient l'intimité des interstices urbains. Les *vedute* de la Bibliothèque vaticane peuvent difficilement s'expliquer sans leurs précédents grégoriens, comme le prouve la reprise, presque à l'identique, de la vue des troisièmes loges figurant l'arrivée des reliques place Saint-Pierre dans la fresque du *Couronnement de Sixte Quint* du Salone Sistino. Pourtant, le traitement de la topographie dans les deux cycles reflète des idéologies bien différentes : à la *veduta* aristocratique sixtine, fait contrepoint l'humilité de la *veduta* grégorienne.

Curieusement, au lieu de représenter la procession dans sa direction correcte, c'est-à-dire depuis Santa Maria in Campo Marzio, où se trouvaient les reliques de saint Grégoire, jusqu'à Saint-Pierre, les artistes ont choisi de la représenter dans la direction inverse, à l'exception du dernier tableau qui représente bien l'arrivée des reliques à Saint-Pierre. Il est évident qu'au sein d'un cycle de cette importance et de cette qualité, une telle particularité n'est pas fortuite. On sait, en outre, qu'une fois la cérémonie achevée à Saint-Pierre, la procession ne retourna pas à l'église

177. Meadows-Rogers 1998, p. 506.

178. Fortini Brown 1988, p. 126, 128 (analyse livrée à propos de Venise).

du Campo Marzio et qu'il aurait fait nuit si un tel retour spontané avait été décidé. Mucantius note qu'à la fin de la cérémonie, tous rentrèrent « accablés et fatigués par la très grande chaleur¹⁷⁹ ». En inversant le sens du parcours, avait-on voulu rejouer sans cesse le rituel dans le temps ? Le rituel du *possesso* papal, par exemple, depuis Saint-Pierre jusqu'à Saint-Jean-de-Latran, reprenait symboliquement le modèle du triomphe antique, mais en inversant son sens, recréant ainsi le temps mythique¹⁸⁰. De même, la plupart des processions rituelles, comme le voyage aux Sept églises, impliquaient, dans la Rome de la Contre-Réforme, un circuit parcouru dans le sens inverse des aiguilles d'une montre « car le temps cérémoniel s'inverse par rapport au temps quotidien¹⁸¹ ». S'agit-il d'une inversion symbolique ou d'un dispositif plastique permettant aux visiteurs de « revivre » le chemin sacré parcouru ?

Le parcours du spectateur dans la loggia devient, en effet, « processionnel » à travers son expérience visuelle de la représentation peinte déroulée en frise. La première fresque, pour un visiteur arrivant de l'escalier ou du bras ouest des loges, représente la place Santa Maria in Campo Marzio, la première étape de la procession. Il voit la croix du Christ, au centre de la composition, superposée à une statue antique, sans tête et sans bras, symbole du triomphe de la foi chrétienne sur le paganisme antique¹⁸². La dernière étape, l'arrivée des reliques place Saint-Pierre, est représentée, contrairement aux autres, selon le sens correct de la procession. Le spectateur, déambulant dans la galerie, pouvait donc virtuellement accomplir le voyage dans le sens et l'ordre véritable des étapes du rituel. À l'extrémité de la galerie, dans la vue de la place Saint-Pierre qui conclut le cycle, il pouvait voir représentées, comme en écho à sa propre situation, les loges du palais papal, dans lesquelles on aperçoit la grande mappemonde qui sert de charnière entre les deux galeries. En se retournant, il pouvait enfin admirer en réalité la place Saint-Pierre et le splendide panorama de Rome, comme l'invitaient à le faire les personnages figurés dans l'image. En représentant la procession peinte à contre-courant de la procession physique du spectateur, celui-ci devenait donc à la fois acteur et spectateur : acteur en reparcourant les lieux du chemin processionnel de Santa Maria in Campo Marzio à Saint-Pierre, spectateur car, en marchant le long des tableaux, il pouvait voir défiler devant lui la procession à contre-courant, à l'exemple

Fig. 30

Pl. xv

Pl. xv

179. Mucantius 1866 (1580), p. 456.

180. Boiteux 1997, p. 36-52, 37.

181. Boiteux 1997, p. 54.

182. Pietrangeli 1979, p. 466-467.

des figures placées dans les angles, observant le passage ordonné des pèlerins. La frise fonctionnerait ainsi comme un diorama, un tableau panoramique qui donne l'illusion du réel en mouvement.

À cette hypothèse, qui prend en compte les mouvements du spectateur, s'en ajoute une seconde, suggérée par Robert Meadows-Rogers. La frise représenterait la procession telle que le pape lui-même avait pu la voir depuis les loges. Après avoir assisté aux mâtines dans la chapelle des Apôtres, il se rendit peut-être dans les loges elles-mêmes où il avait l'habitude de déjeuner et, de cette position élevée, suivit le déroulement de la procession vers Santa Maria in Campo Marzio où la véritable translation des reliques vers Saint-Pierre ne devait commencer que vers quatre heures de l'après-midi. Les neuf premiers tableaux représenteraient donc la procession s'éloignant depuis Saint-Pierre vers Santa Maria in Campo Marzio au début de l'après-midi. Le pape descendit plus tard à la basilique, et peut-être à la loggia de la Bénédiction où il devait attendre l'arrivée de la procession et accueillir personnellement les reliques de son saint homonyme, scène figurée dans le dixième tableau. Plus que l'évocation d'un événement liturgique, la frise des troisièmes loges restituerait, selon cette lecture, la manière dont le pape en avait fait l'expérience¹⁸³.

Francesca Fiorani a suggéré d'autres possibilités intéressantes pour l'inversion gauche/droite apparente dans les fresques : d'abord, que Tempesta ait utilisé pour peindre les scènes du cycle des dessins qu'il avait préparés en vue d'être gravés, peut-être pour un recueil qui aurait documenté la procession. Plus convaincante est l'idée que cette inversion ait été pensée pour souligner les similarités – à la fois topographiques et symboliques – entre la procession grégorienne et la procession du *possesso* en tant que prise de possession symbolique de la ville. En effet, plusieurs sites dans la frise figuraient à la fois dans la route du *possesso* et dans celle de la translation des reliques du saint, comme la Piazza Pasquino représentée depuis la via Papale, mais surtout le Forum Pontis et le pont Saint-Ange¹⁸⁴.

L'iconographie des vues de la frise était étroitement liée à celle des scènes de la voûte. Le programme général du nouveau bras nord prolongeait strictement celui commencé sous le pontificat de Pie IV dans le bras ouest¹⁸⁵. Dans chaque travée, outre les armoiries papales, deux panneaux portent des inscriptions célébrant les actions bénéfiques des pontifes, et les deux autres – de la main de Niccolò Circignani dans la

Fig. 30

Pl. xv

Pl. xiv

183. Meadows-Rogers 1998, p. 308-309.

184. Fiorani 2005b.

185. Taja 1750, p. 231 et suiv. ; Fiorani 2005a, p. 273-278.

galerie grégorienne – figurent des scènes dont l’iconographie éclaire profondément celle de la procession des reliques dans la frise. Dans le bras ouest de Pie IV, les scènes de la voûte commencent par la Trinité et une série de personnifications, le Temps, le Soleil, la Lune, les Saisons, la Vie, l’Enfance, la Jeunesse, la Maturité et enfin, la Mort¹⁸⁶. Le cycle du bras nord figure quant à lui la fin des temps et le Paradis. Les scènes des trois premières voûtes, décorées sous le pontificat de Pie IV, se rapportent en effet directement à la prophétie d’Ézéchiel annonçant la résurrection des morts (Ézéchiel, 37, 1-14). L’accent est mis, dans les scènes et les inscriptions, sur la réunification des ossements, la croissance des chairs et l’ouverture des sépulcres avant le Jugement dernier. L’ensemble constituait donc un préambule approprié au thème des reliques figuré dans la frise. À la procession des reliques de saint Grégoire correspondait ensuite, sur la voûte, la représentation du Paradis et de la cour céleste qui suivent logiquement le Jugement dernier et la Résurrection des morts. Il s’agissait donc de mettre en parallèle l’Église militante de la Rome grégorienne et l’Église triomphante du royaume céleste : aux structures socio-politiques et religieuses de la curie et de la ville que donne à voir la procession avec sa succession hiérarchisée d’ordres religieux, de confréries, de nobles, de dignitaires, fait écho la hiérarchie divine du Paradis, enfants, époux, veufs et veuves, vierges, confesseurs, moines, ermites, évêques, docteurs de l’Église, papes, patriarches, martyrs, prophètes, saints, apôtres et enfin la Vierge, Dieu le Père et la Sainte Trinité.

La représentation de la Trinité, au niveau de la dernière arcade, correspond à la scène de l’arrivée des reliques à Saint-Pierre et constitue une allusion calculée à la vie de saint Grégoire de Naziance (330 - v. 390), patriarche de Constantinople célèbre pour sa défense éloquente de la doctrine de la Trinité contre les hérésies ariennes alors vivaces qui en contestaient l’orthodoxie¹⁸⁷. À cet égard, le transfert des reliques du saint, immortalisé dans le décor, s’inscrit sans doute dans la vive actualité des débats réformateurs autour du dogme trinitaire dont le saint fut l’un des premiers théologiens. On notera, par ailleurs, que la Trinité est représentée deux fois dans le cycle, au tout début, dans les loges de Pie IV, et à la fin. Dieu est représenté comme principe de l’univers, des saisons et du temps, et juge suprême du royaume céleste le jour du Jugement dernier. Il est le début et la fin. Les voûtes représentent les forces de la création et le royaume céleste dont le séjour sur terre n’est qu’une préparation.

186. Bragaglia Venuti 1999.

187. *Enciclopedia Cattolica*, ad vocem, p. 1088-1096.

Les cartes géographiques figurent l’étendue de la création divine sous sa forme matérielle et signent, du même coup, le programme évangélique du pape, qui doit préparer le monde à l’avènement d’un temps Chrétien.

Les vues de la frise font de Rome, de ses rues propres et entretenues, une ville où règne la paix, l’ordre et l’harmonie. La ville est dépeinte comme un modèle de discipline et de dévotion tridentine, de simplicité et de charité, un esprit que l’on retrouve dans bien des descriptions contemporaines de la ville insistant sur le caractère pastoral de l’espace urbain au détriment de l’apologie de la magnificence chrétienne, comme dans le *Roma Sancta* de Gregory Martin, publié en 1581. Cependant, comme bien souvent, la figuration d’une utopie révèle un programme politique. Certes, le choix de déposer les reliques de saint Grégoire de Naziance dans la nouvelle chapelle de Saint-Pierre, la chapelle Grégorienne, correspondait à la volonté du pape de souligner les liens entre son pontificat et celui des grands théologiens des débuts de la chrétienté ainsi que son désir de rapprochement entre l’Église grecque et l’Église catholique¹⁸⁸. Durant son pontificat, Grégoire XIII fut non seulement comparé à saint Grégoire le Grand¹⁸⁹, mais aussi à saint Grégoire de Naziance. L’iconostase peinte par Francesco Tribaldese en 1584 pour Sant’Atanasio, église du collège grec, contenait, par exemple, un portrait du saint sous les traits de Grégoire XIII. Mais, au-delà des motivations proprement dévotionnelles et doctrinales qui présidèrent au choix du saint, il se peut que se soit profilée une volonté plus politique concernant le contrôle du territoire urbain, hypothèse renforcée par l’évocation dans la frise des sites traditionnellement associés au *possesso*. Robert Meadows-Rogers a justement souligné que l’église de Santa Maria in Campo Marzio se trouvait au cœur d’un quartier historiquement contrôlé par la puissante famille Colonna et que la procession pouvait avoir été pensée comme une stratégie opportune d’aliénation symbolique et physique de ce territoire de la part du pape¹⁹⁰. Les familles baronniales entretenaient, en effet, des relations extrêmement tendues avec le pape bolonais, dont la politique agressive consistait à confisquer systématiquement les fiefs de ces derniers, invoquant souvent un manque de solvabilité financière, ou des positions politiques menaçant l’intégrité du Saint-Siège¹⁹¹. Grâce aux conseils de son trésorier Rodolfo Bonfigli, le pape avait mis en place une série de mesures fiscales et entreprit d’examiner avec attention les titres de propriété des fiefs de

188. Ciappi 1596, p. 29 et suiv.; Pastor 1958-1964, IX, p. 179 et suiv.

189. Ciappi 1596, p. 76; Madonna 1985, p. 178.

190. Meadows-Rogers 1998, p. 298-301.

191. Pastor 1958-1964, IX, p. 765-768.

toute la noblesse romaine. On découvrit alors que bien des propriétaires n'avaient pas payé leurs impôts à l'Église ou s'étaient approprié un fief par des moyens illégaux. Le pape imposa donc, documents à l'appui, la restitution ou le rachat de ces biens à l'Église. Les familles qui refusèrent de se soumettre furent jugées et condamnées. Les barons – Orsini, Colonna, Cesarini, Sforza, Savelli – et la noblesse de l'état pontifical furent particulièrement touchés. Même les institutions pieuses, comme le riche hôpital de Santo Spirito à Rome, furent contraintes, sous peine de confiscation, de justifier de l'étendue de leurs propriétés¹⁹². Une telle attitude devait permettre à Grégoire XIII de renflouer les caisses pontificales qui avaient souffert de grosses pertes depuis le début du schisme protestant et de financer ses ambitieux projets en matière d'évangélisme et de diplomatie internationale¹⁹³. La dispute autour du fief Colonna de Palestrina, choisi par le pape comme la source de l'approvisionnement en eau de sa résidence du Quirinal, est révélatrice à cet égard. Malgré les requêtes éplorées de Giulio Colonna qui se jeta aux pieds du pape, demandant compassion pour sa famille, le fief fut finalement confisqué en juillet 1581¹⁹⁴.

Dans le cas de Santa Maria in Campo Marzio, la forte présence des Colonna devait faire du couvent une cible de choix pour le pape, soucieux, comme ses prédécesseurs, de marquer la domination papale sur le tissu urbain à travers l'embellissement de segments stratégiques de la ville. En 1527, la famille Colonna avait consolidé ses intérêts dans le quartier du Champ-de-Mars grâce à l'élection, comme abbesse du couvent, de Chiara Colonna, la sœur d'Alessandro et de Stefano Colonna, seigneurs de Palestrina. À l'époque où elle accéda à la direction du couvent, ce dernier jouissait d'un prestige grandissant lié à la redécouverte, en 1505, des restes de saint Grégoire de Naziance dans une urne située sous l'autel de la chapelle éponyme. La précédente abbesse, Marzia Palosci (1504-1521), avait engagé d'importants travaux, reconstruisant le cloître ainsi que les oratoires médiévaux de la Vierge et de saint Grégoire¹⁹⁵. Durant les quarante-trois années de l'abbatit de Chiara Colonna (1527-1570), le couvent s'enrichit d'une église publique commencée en 1563, financée par la princesse elle-même. Bien qu'elle fût consacrée l'année suivante, il faudra attendre 1580 pour que l'ensemble soit véritablement achevé, soit dix ans après la mort de Chiara Colonna et l'année même du transport des

192. Pastor 1958-1964, p. 764-771 ; Delumeau 1957-1959, II, p. 543-544.

193. Cette politique eut pour conséquence une instabilité grandissante du territoire, marquée par la recrudescence du brigandage parfois encouragé par les barons spoliés de leurs biens. Voir Pastor 1958-1964, IX, p. 771-784 ; Gamrath 1987, p. 56 et suiv.

194. Pastor 1958-1964, IX, p. 766-767.

195. Borsi 1987.

reliques à Saint-Pierre. Après la mort de Chiara en 1570, Grégoire XIII tenta, de diverses manières, de ramener le couvent sous son contrôle. En 1573, il le plaça sous la juridiction de l'abbé de Saint-Paul-hors-les-Murs, annulant les privilèges spéciaux accordés jusque-là à la communauté¹⁹⁶. L'année suivante, en 1574, Grégoire autorisa la dérivation d'une partie de l'Acqua Vergine récemment restaurée pour alimenter le couvent et, pour marquer cet acte de générosité, fit construire une fontaine monumentale par Giacomo della Porta qui se trouve toujours devant l'oratoire de saint Grégoire de Naziance¹⁹⁷. Le choix du transport des reliques, depuis la simple église de Santa Maria jusqu'à la splendide chapelle papale, achevait de diminuer le prestige du couvent au profit du pouvoir papal. Non content d'avoir confisqué le fief de Palestrina pour alimenter les fontaines de sa résidence d'été, il détournait à présent, pour son bénéfice propre, les précieuses reliques et marquait ainsi sa prise de possession symbolique du quartier. La procession peut, en ce sens, être considérée comme un véritable *possesso*, pris au nom du pape, par le corps très saint de son homonyme Grégoire de Naziance.

La localisation des vues de Bril et de Tempesta au troisième étage des loges, un lieu du haut duquel on pouvait admirer Rome tout entière, joue un rôle important dans la lecture du cycle. Les vues de la frise, minutieuses descriptions de l'espace urbain, et les cartes géographiques qu'elles surmontent, sont une métaphore du regard omnipotent du pape sur la ville et le monde. Le nom choisi par le pape, Grégoire, qui signifie « vigilant », et le fait que l'on considérait son animal héraldique, le dragon, comme étant doté d'une vue perçante, éclairent l'importance des décors topographiques sous son pontificat¹⁹⁸. À plus d'un titre, la figuration de l'espace et les modalités de sa perception dans les troisièmes loges rappellent celles de la grande galerie des Cartes géographiques qui lui est presque contemporaine, et dont la conception avait été placée, là aussi, sous la direction d'Egnazio Danti. Dans une description de la galerie intitulée *Anonima ambulatio gregoriana*, l'espace cartographique est précisément décrit comme figurant l'« œil du maître », un regard proprement divin :

«[...] Grégoire ne donne pas aux yeux [...], une nourriture d'images vides : parcourant la salle [...], il a devant lui l'Italie tout entière, et il peut considérer de quelle manière il convient

196. Borsi 1987, p. 279.

197. Borsi 1987, p. 55, 246 et suiv.

198. Pirro Ligorio, *Libro del significato del dracone*, Archivio storico di Torino, Ms. Ja.II.11 (vol. 24), fol. 2r.

de l'administrer et de la gouverner, comment régler les discordes civiles et maintenir ses peuples sous une paix durable. Grégoire consacre son attention à tous les détails des cartes, même les plus obscurs; et ne lui échappent ni les châteaux juchés sur les cimes enneigées des Alpes, ni les villages sans noms les plus isolés. Il fut ainsi une époque [...] durant laquelle les Anciens croyaient [...], que Jupiter, depuis la voûte céleste [...], interrompait les destinées humaines : dirigeant les yeux vers le sol, il saisissait en un seul regard, une par une, toutes les choses que générait la terre, que soutenait le ciel, et les humeurs que le sol produisait¹⁹⁹. »

L'identité conceptuelle entre les troisièmes loges et la galerie des Cartes s'enrichit de la correspondance, dans les deux cycles, entre les scènes de la voûte et les vues ou cartes géographiques. Dans la galerie des Cartes, les scènes du plafond figurent des récits hagiographiques correspondant aux territoires représentés dans les cartes sous-jacentes. En marchant le long de la galerie, le visiteur effectuait, dès lors, un véritable pèlerinage imaginaire dans les lieux sacrés de la péninsule italienne. La galerie avait été, à cet effet, conçue comme une image de l'Italie. Elle matérialisait, dans sa longueur, la chaîne montagneuse des Apennins de part et d'autre de laquelle s'étendaient les diverses provinces figurées par les cartes. Cette idée de pèlerinage, associée à un espace cartographique, n'était pas exceptionnelle à l'époque. Dans le *Parergon* d'Abraham Ortelius, par exemple, un ensemble de cartes historiques qui figura dans le *Theatrum orbis terrarum* à partir de 1579, le lecteur était invité à s'embarquer dans un pèlerinage imaginaire sur les traces de figures saintes, d'Abraham à saint Paul²⁰⁰. Les cartes, comparables à des objets de dévotion et de méditation étaient présentées comme substituts d'une réalité impossible à atteindre dans l'espace ou le temps et permettaient, à ceux qui ne pouvaient se déplacer, de visualiser les lieux sacrés. Dans *Chaleb*, l'espagnol Benito Arias Montano écrit de manière explicite que sa carte d'Israël devait fonctionner comme substitut d'un pèlerinage véritable, afin que l'on puisse profiter de la mémoire des lieux saints²⁰¹.

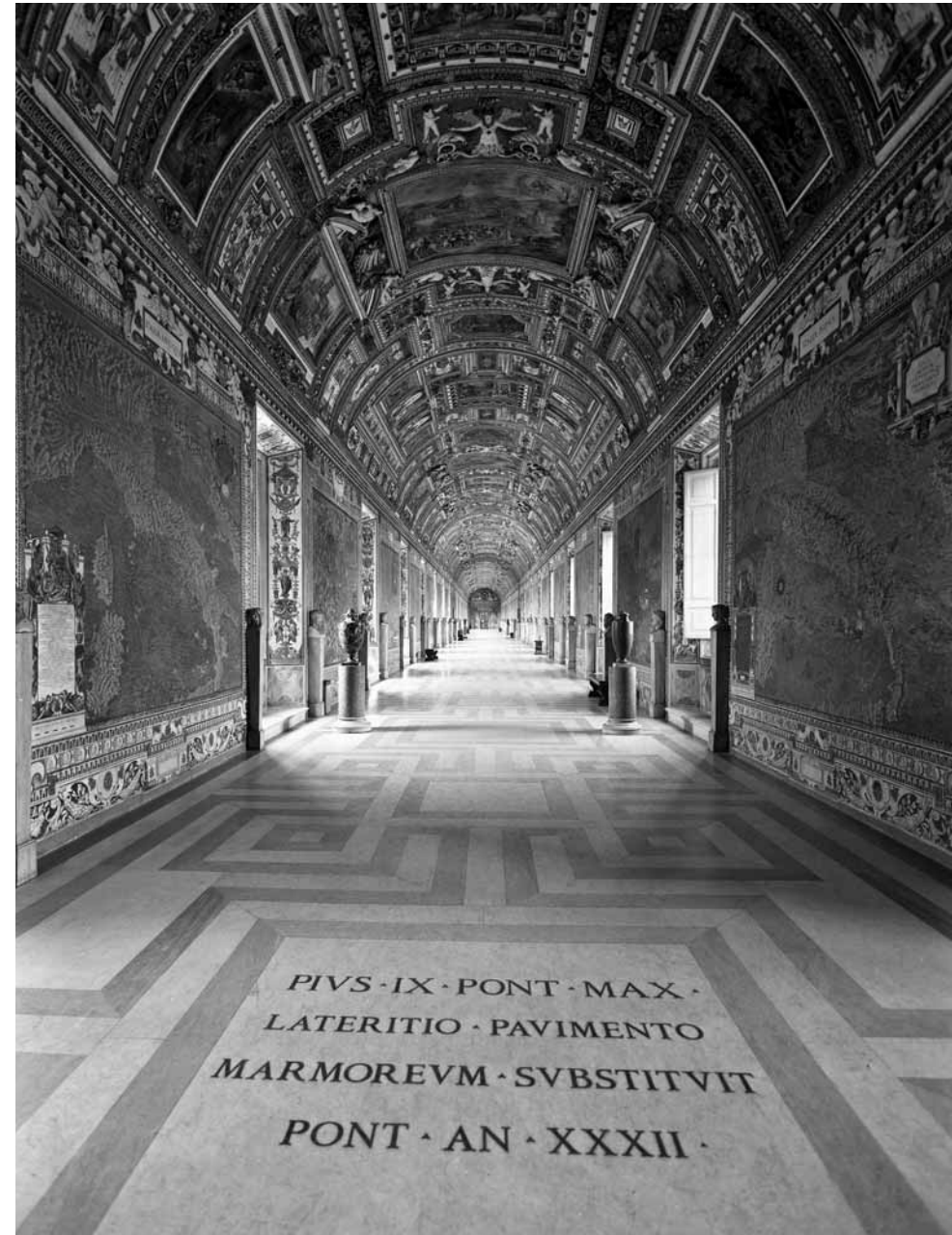
Depuis les troisièmes loges, le panorama immense qui s'ouvre vers Rome figure la vision transcendante de « l'assemblée divine » peinte sur la voûte, comme l'indiquent certaines inscriptions qui ponctuaient la procession :

199. Ferri 1994, p. 78-79.

200. Melion 1999.

201. Shalev 2005, p. 69.

Fig. 31



31. Vue de la galerie des Cartes géographiques réalisée sous la direction d'Egnazio Danti, vers 1580-1581.

« Mais tandis que toi, Ô Rome, tu dresses des autels aux saints à qui tu as donné refuge [comme Grégoire de Naziance], tu te joins au ciel [et] étends tes honneurs sur la terre et la mer, et ainsi tu procures tout à la fois un nouvel empire et de nouveaux pouvoirs. Je ne me trompe sûrement pas [en pensant] que l'assemblée divine t'envie de tels honneurs ? Si la jalousie devait surgir parmi les saints, pourtant, la gloire mutuelle triomphe dans les esprits célestes, et ce festival religieux réjouit les cieux tout entiers. Ô toi [cité] bénie, qui, tandis que tu dresses des autels, attires les cieux unis vers tes prières²⁰². »

Pl. XIV et XV

Le regard de Grégoire XIII est « mis en scène » dans les troisièmes loges, conçues comme le « théâtre » du monde et de la ville. Le regard perçant du maître de Rome n'est pas seulement celui du propriétaire et du seigneur, mais celui du pasteur et du guide dont l'attention se porte sur le riche et le puissant comme sur l'humble et l'insignifiant. Pour Grégoire, les reliques de son illustre prédécesseur sont un instrument nouveau dans la lutte contre les ennemis du Christ et les hérésies. Saint Grégoire de Naziance, gardien de l'ordre et de la vertu, peut désormais surveiller la ville depuis « la plus haute citadelle », la basilique Saint-Pierre, comme le fait Grégoire depuis les loges de son palais : « Le roi vigilant, entouré d'ennemis, à cause du danger, place des gardiens sur la plus haute citadelle de la cité. Grégoire [XIII] conduit ainsi le vigilant Grégoire [de Naziance] vers la citadelle de la plus grande cité, qui est [saint] Pierre et lui-même est vigilant²⁰³. »

La vigilance du pape ne s'exerça pas seulement depuis les hauteurs des loges du Vatican ou de la tour des Vents. Pour consolider la main mise sur le territoire urbain que visait sa politique autoritaire en matière d'urbanisme²⁰⁴, Grégoire s'appliqua à établir un axe privilégié entre le Vatican et la colline du Quirinal sur laquelle se dresse Sainte-Marie-Majeure. Comme en écho au palais du Vatican de l'autre côté de la ville, Grégoire avait fait agrandir et décorer, à partir de 1583, par son architecte Ottavio Mascherino, l'ancienne *vigna* d'Hippolyte d'Este du Quirinal

202. « At tu dum profugis ornas altaria Divis, / Roma, tibi adiungis foedere coelicolas / Sic terra, Pelagoq; tuos extendis honores, / Sicq; nouum Imperium, sic nova scepra / Paras. / Fallor an aethereus tibi tantos caetus honores / Invidet? In Divos si cadit invidia : / Mutua sed superas devincit gloria mentes / Totum haec pompa iuuat religiosa polum. / O te felicem, qui uni dum altaria ponis / Omnes coelicolas in tua vota trahis. » L'inscription se trouvait près du collège allemand, place Sant'Agostino. Voir Lelio 1585, p. 18v.

203. « Rex vigil infesto, qui circumingitur hoste, / Suprema vigils urbis in arce locat / GREGOR. sic GREGORIUS summae urbis ad arcem / Quae Petrus est, vigilem ducit, & ipse / vigil ». Lelio 1585, p. 18v-19r.

204. Sur l'urbanisme à Rome sous Grégoire XIII, voir Madonna 1985, p. 178-196; Pastor 1958-1964, IX; Meadows-Rogers 1998, p. 212-221.

pour l'utiliser comme résidence d'été²⁰⁵. Un *avviso* du 30 mai 1584 documente sa décision d'ériger une haute tour des Vents qui relierait visuellement et symboliquement le Vatican, le palais du Quirinal et Sainte-Marie-Majeure. De la tour du Quirinal, véritable pendant de la tour des Vents du Vatican, le pape dominait la ville entière, les sept collines, et tous les territoires jusqu'à la mer : « Aujourd'hui pour magnifier le palais de Montecavallo [...], il pense y faire ériger en son milieu une grande tour, laquelle dominera non seulement les sept collines de Rome, mais tous les alentours jusqu'à la mer, et une telle entreprise de Sa Béatitude plaît beaucoup au cardinal [Filippo] Guastavillano, mais S. Sisto [cardinal Filippo Boncompagni] y est opposé, parce qu'à l'un *humilia respicit*, et à l'autre *longe alta cognoscit*²⁰⁶. » À l'heure de la mort du pape en 1585, le dragon ailé des Boncompagni trônait au sommet de la tour, symbole d'une domination aristocratique de la ville : *alta cognoscit* s'opposait ici au regard humble et rabaisé adopté pour la procession des loges, *humilia respicit*²⁰⁷.

Topographie et cartographie au service de la Contre-Réforme

La salle de Bologne de Grégoire XIII au Vatican

Dans un *avviso* du 30 juillet 1580, on rapporte que Grégoire XIII aimait prendre ses repas dans la « loge dite de Bologne », située à l'extrémité est des troisièmes loges²⁰⁸. Cette salle tire son nom des cartes de Bologne et de son territoire qui occupent respectivement les murs sud et ouest. Bien que les cartes constituent la part la plus remarquable de la décoration, l'équipe d'artistes sous la direction du Bolognais Lorenzo Sabatini, compléta le programme par des scènes historiées qui encadrent le plan de Bologne. D'un côté, Grégoire IX (1227-1241), sous les traits de Grégoire XIII, remet les décrétales aux docteurs de la faculté (1234), une étape décisive dans la codification du droit canon et, probablement, une référence à la nouvelle édition du droit canonique *Corpus Juris canonici* que Grégoire XIII préparait et publiera en 1582²⁰⁹. De l'autre côté, Boniface VIII (1294-1303) réaffirme les privilèges des docteurs de

Pl. XVI

205. Coffin 1979, p. 187-190, 202-213.

206. BAV Urb. 1052, p. 207 (Pastor 1958-1964, IX, p. 842, 889). Il s'agit des neveux de Grégoire XIII.

207. *Psaume* 138, 6.

208. Sur la salle de Bologne, voir notamment Crescenzi 1992, p. 154-155; Meadows-Rogers 1998, p. 233-257; Fiorani 2005a, p. 141-170; Aksamija et Ceccarelli 2011.

209. Sur la bulle *Corpus iuris canonici*, voir Pastor 1958-1964, IX, p. 201.

l'université de Bologne. Ce pape qui avait, à travers la fameuse bulle *Unam sanctam* (1302), affirmé la suprématie temporelle et spirituelle de l'Église romaine sur tous les souverains, et institué, en l'an 1300, les années jubilaires, était un modèle approprié pour Grégoire XIII, à la veille du jubilé de 1575. Au plafond, Ottavio Mascherino, un autre Bolognais, peignit une loggia en perspective vue *da sotto in su* qui ouvre la salle sur l'extérieur. La partie centrale de la voûte est cependant obstruée par une tapisserie feinte sur laquelle Giovanni Antonio Vanosino da Varese a peint une carte du ciel très proche de celle qu'il avait réalisée, quelques années plus tôt, dans la salle de la Mappemonde au palais Farnèse de Caprarola pour le cardinal Alessandro Farnese²¹⁰.

La salle jouait le rôle d'un véritable belvédère. Située au dernier étage, elle ouvrait, au nord, par deux baies encore existantes, sur la cour du Belvédère et la campagne romaine. Le mur est, obstrué plus tard par la construction du palais de Sixte Quint, était pourvu de trois larges baies offrant des vues splendides sur la ville et la place Saint-Pierre. Un dessin de Martino Longhi l'Ancien, conservé à l'Académie de Saint-Luc, spécifiant la nature des vues depuis les côtés nord « vers la campagne » (*verso prato*) et est « vers Rome » (*verso Roma*), montre que ce rapport au paysage rural et urbain était essentiel dans le programme architectural du nouveau palais et de la salle²¹¹. Les deux vues peintes de Bologne et du *contado* bolognais devaient, par conséquent, comme dans les troisièmes loges ou la galerie des Cartes, faire écho aux vues réelles sur le paysage romain. Bologne, cité du droit et du savoir, administrée avec sagesse par les dignes ancêtres de Grégoire XIII formés à l'école bolognaise, était présentée, avec ses monuments dorés, ses rues impeccablement tracées, ses murailles inexpugnables, comme une ville modèle, une cité idéale. En la faisant peindre sur les murs de sa nouvelle salle, c'est ce modèle que Grégoire XIII déclarait avoir choisi pour transformer Rome, visible depuis la salle elle-même, en un « théâtre de vertu », une nouvelle Jérusalem²¹².

La glorification des origines n'avait rien d'exceptionnel dans l'iconographie papale, mais elle pourrait avoir revêtu un caractère urgent pour Grégoire XIII dans les premières années du pontificat. Ses origines humbles et l'accession très récente de sa maison à l'aristocratie bolognaise lui imposaient de célébrer ostensiblement son accession à la dignité de pontife pour consolider la position de sa famille à Bologne. Cristoforo Boncompagni, riche marchand et père du futur pape, avait

210. Partridge 1995b.

211. Redig de Campos 1967, fig. 95.

212. Courtright 2003, p. 21.

acquis sa noblesse, quelques décennies plus tôt, grâce à son mariage avec Angela Marescalchi. La position des Boncompagni demeurait pourtant précaire et Cristoforo avait été, par exemple, vivement critiqué pour avoir fait bâtir un splendide palais près de la cathédrale²¹³. La salle de Bologne, dédiée à une représentation ostensible de la ville, s'explique donc en partie par ce désir du pape de se déclarer maître de Bologne. La prise de pouvoir symbolique de la ville à travers sa représentation peinte compensait peut-être des prétentions difficilement défendables aux yeux de la société aristocratique. Mais cet esprit de clocher, s'il ne disparaît pas complètement, est propre aux premières années de pouvoir. Grégoire XIII se placera rapidement au centre de plus vastes espaces : l'Italie dans la galerie des Cartes et le monde entier dans les troisièmes loges.

La comparaison de la salle de Bologne avec la salle de la Mappemonde au palais de Caprarola est révélatrice. Grégoire XIII, en choisissant d'utiliser un décor déjà existant dans la demeure d'un des plus puissants aristocrates de l'Église, le cardinal Alessandro Farnese, proposait un véritable commentaire sur l'idée de légitimation du pouvoir. La carte du ciel à Caprarola et les cartes des continents sur les parois trahissaient en effet les ambitions ecclésiastiques et politiques du cardinal. Certains détails, comme Jupiter, la couronne près de Phaéton ou encore la fleur de lys, étaient des références explicites à la famille Farnèse et à Alessandro comme nouvel Auguste. Ils proclamaient ses gloires passées et à venir comme des faits du destin²¹⁴. Cependant, le décor astrologique de Caprarola, qui exposait, aux yeux de tous, son ascension, ses ambitions non cachées comme futur pape et sa renommée dans le monde entier, fut curieusement réalisé après qu'il eut perdu les dernières élections du concile de 1572 qui virent Grégoire XIII accéder à la dignité pontificale²¹⁵. La représentation d'une ambition désormais inaccessible, le refus symbolique de la défaite que renferme ce décor, nous rappellent les motivations présumées d'Hippolyte d'Este pour la construction de la Rometta de Pirro Ligorio dans le jardin de la villa d'Este à Tivoli. À Caprarola, le cardinal s'était aligné sur un genre de décoration associé aux princes (Cosme de Médicis et le cycle de la Guardaroba du Palazzo Vecchio à Florence) et aux papes (Pie IV et le cycle cartographique des troisièmes loges), exprimant un dépit taché d'orgueil de n'être devenu ni l'un ni l'autre.

213. Fiorani 2005a, p. 145; Pastor 1958-1964, IX, p. 14-16.

214. Lippincott 1990, p. 206-207.

215. Fiorani 2005a, p. 146; Pastor 1958-1964, IX, p. 11-14.

Dans la salle de Bologne, les allusions glorifiantes au cardinal Farnèse ont été gommées mais n'ont été remplacées par aucun signe exaltant le pape lui-même. La voûte de la salle de Bologne est une simple carte du ciel, reflétant l'usage de la science mathématique plus que de l'astrologie, allusion et hommage sans doute à la science astronomique utilisée pour le calcul du nouveau calendrier grégorien. Dans la salle de Bologne, ce sont les sciences juridiques et les sciences intermédiaires (*scientiae mediae*), la cartographie (plans de Bologne et de son *contado*), la perspective (la voûte en trompe-l'œil de Mascherino), et l'astronomie (la carte céleste et la représentation des anciens astronomes) qui reflètent un nouvel idéal de gouvernement, les nouvelles vertus choisies par l'Église. De telles valeurs, qui prônaient la rationalité et les sciences, reflétaient les préoccupations de l'élite intellectuelle bolonaise à laquelle appartenait Grégoire XIII. À Bologne, à travers la personnalité de scientifiques comme Ulisse Aldrovandi ou d'ecclésiastiques comme le cardinal Gabriele Paleotti, l'archevêque de la ville, à travers le développement des académies scientifiques, artistiques et théologiques, se dessinait une nouvelle manière d'appréhender le monde, fondée sur la description scientifique et les sciences naturelles²¹⁶. Cette nouvelle vision s'incarna, de manière particulièrement marquée, dans certains des décors réalisés au Vatican pour Grégoire XIII.

Entre 1566, époque où il quitta l'équipe de Giorgio Vasari au Palazzo Vecchio, et 1573, quand il fut appelé au Vatican pour peindre la salle Royale, Lorenzo Sabatini avait travaillé dans sa ville natale de Bologne à divers retables et fresques pour des églises et des palais. C'est durant cette période qu'il fréquenta Ulisse Aldrovandi, alors professeur de botanique, de zoologie et de philosophie naturelle à l'université. La renommée de sa collection d'histoire naturelle et son effort de catalogage rationnel et exhaustif des phénomènes naturels, devaient faire de lui une personnalité influente dans le panorama intellectuel de son temps. Aldrovandi avait employé, pour les volumes d'illustrations qu'il désirait publier, tout un atelier de peintres, dessinateurs et graveurs. Il avait élaboré, à partir de sa propre expérience de scientifique, un certain nombre de réflexions esthétiques sur le rôle de l'artiste et de l'art, conçu essentiellement comme outil didactique. L'artiste, insistait Aldrovandi, devait laisser de côté toute licence artistique et obéir aux injonctions du scientifique qui guidait sa recherche vers une représentation stricte de la nature²¹⁷. Aldrovandi raconte que Sabatini venait régulièrement le

216. Olmi 1976; Olmi et Prodi 1986; Prodi 1959-1967.

217. Ulisse Aldrovandi, *Ornithologiae hoc est de avibus historiae libri XII*, Bologne, 1599 (Olmi 1976, p. 112).

consulter, de même que d'autres artistes et lettrés, comme Bartolomeo Passerotti, Prospero et Lavinia Fontana, Carlo Sigonio ou Pirro Ligorio, « lorsqu'il avait à peindre une plante ou un animal dans une peinture²¹⁸ ». Il est dès lors probable que cette qualité « scientifique » chez Sabatini, cette vertu consistant à confronter l'art à la science et aux faits, ait été appréciée par Grégoire XIII. Le même Sabatini suggéra peut-être au cardinal Guastavillani, le neveu du pape, de s'appuyer sur l'expertise de l'ingénieur militaire, Scipione Dattili et de l'architecte Domenico Tibaldi, pour la réalisation des vues de Bologne²¹⁹.

Domenico Tibaldi et Ulisse Aldrovandi furent, à leur tour, étroitement associés à l'une des figures les plus importantes de la Contre-Réforme, ami fidèle du pape, le cardinal Gabriele Paleotti. Lorsqu'il décida de rédiger un traité sur la peinture à l'usage des artistes et des mécènes de son diocèse, vers la fin des années 1570, le *Discorso intorno alle Imagini Sacre e Profane*, il consulta notamment Aldrovandi avec lequel il partageait la conviction que l'art devait fidèlement refléter la nature²²⁰. Dans son ouvrage, Paleotti considère les images comme un instrument utile à l'éducation et au développement de la piété du fidèle. Les peintres, « prédicateurs silencieux », doivent peindre pour acquérir la grâce divine, pour « enchanter, instruire et émouvoir » le fidèle. Ces trois fonctions, trois recommandations, doivent devenir pour l'artiste le *credo* d'une création conçue comme expérience religieuse. L'adhésion aux faits que représentent les images scientifiques d'Aldrovandi devait refléter la perfection de la création divine²²¹. Dans le chapitre sur la peinture profane, les théories esthétiques de Paleotti doivent, semble-t-il, beaucoup à la définition d'Aldrovandi, qui conçoit l'art comme illustration scientifique :

« Le troisième [genre de peintures] est celui qui représente les choses ou naturelles ou artificielles, qui en elles-mêmes n'apportent pas de vertu, mais peuvent se rapporter à son exercice et au service de la vie humaine, comme les peintures de paysages, d'édifices, d'animaux, de batailles et de triomphes, etc. [...] Des peintures du troisième ordre, on ne peut nier que presque toutes

218. Ulisse Aldrovandi, *Modo di esprimere per la pittura tutte le cose dell'universo mondo*, dans Barocchi 1971-1977, I, p. 924-925; Olmi 1976, p. 160; Olmi et Prodi 1986, p. 224, 226.

219. Les documents sont publiés dans Crescenzi 1992, p. 154-155.

220. Ulisse Aldrovandi, *Avvertimenti del Dottore Aldrovandi sopra le pitture mostruose et prodigiose : All'ill.mo et Rev.mo Mons. Il Cardinal Paleotti, Sig.r et Patron suo Colendissimo*, BUB, *Ms Aldrovandi*, 6, II, cc. 129-139 (Olmi 1976, p. 177-178). Sur les rapports entre Aldrovandi et Paleotti, voir Prodi 1959-1967, I, p. 62-64, 130; II, p. 117, 538-543; Olmi 1976, p. 160-164; Olmi et Prodi 1986, p. 224-231.

221. Prodi 1984, p. 25-55.

les choses, naturelles et artificielles, dépeintes de manière appropriée peuvent être utiles à la vie, comme à la spéculation, aux actions civiles, aux opérations mécaniques et à d'autres choses nécessaires au commerce humain, lesquelles choses exprimées en peintures et pouvant ainsi mieux se conserver dans la mémoire, peuvent s'avérer très fructueuses, comme le sont les cartes de géographie, les cartes nautiques des Indes, les descriptions du ciel et des étoiles, les vues urbaines et les paysages, les prises de forteresses, les grandes victoires contre les infidèles, les représentations d'animaux, de plantes, de pierres, d'architecture, d'édifices, de dessins de fortifications, d'assèchement de vallées et de fleuves, et en somme toutes ces choses qui sont permises et que dans les académies publiques on lit et on enseigne aux autres et que Saint Augustin voulait qu'à un docteur ecclésiastique elles soient non seulement permises mais aussi nécessaires²²². Lesquelles, outre leur utilité propre, peuvent encore servir à d'autres choses de la vie, comme à propos de géographie, on lit que Socrate, voulant réprimer la fierté d'Alcibiade gonflé par les richesses et l'abondance des possessions dont il jouissait, lui demanda, en regardant une carte où était représenté tout le circuit de la terre, qu'il lui montre où se trouvaient ses champs; lesquels, n'étant dessinés sur aucun lieu de la carte, Socrate ajouta : Donc tu t'enorgueillis sans raison de quelque chose qui n'est nulle part et qui n'apparaît même pas sur la terre²²³. »

Le texte de Paleotti est fondamental pour comprendre la naissance d'une esthétique « naturaliste » dans les décors italiens des années 1560-1580. Il décrit avec justesse le contenu et la qualité de nombreux cycles décoratifs à Rome et dans le Latium qui combinent images topographiques et naturalistes, comme à la villa d'Este à Tivoli, la villa Lante et le palais de la Loggia à Bagnaia ou encore la villa Médicis à Rome. Le texte du théologien est pourtant rempli de mises en garde. L'anecdote d'Alcibiade et de Socrate est caractéristique du ton général du *Discorso* qui, en bon discours épideictique, fait usage du blâme autant que de l'éloge. Alcibiade, orgueilleux et fier de l'étendue de ses possessions, est à l'image du prélat ou du prince qui, comme Alessandro Farnese ou Cosme de Médicis, utilise cartographie et topographie à des fins d'exaltation personnelle, pour admirer l'ampleur de ses terres, jouir de

222. Saint Augustin *De Doctrina Christiana*, II, 3r.

223. Paleotti 1960-1962 (1582), p. 354-356.

la possibilité de les embrasser d'un coup d'œil, voir le monde et s'en proclamer le maître. Paleotti renverse l'argument. Selon lui, la connaissance dérivée de l'étude et de l'observation des illustrations scientifiques est utile et nécessaire au chrétien. Les cartes, source d'enseignement moral comme l'attestent les Anciens, montrent la nature éphémère des choses matérielles plutôt que la grandeur de l'homme²²⁴. L'orgueil du prince, fier d'exhiber ses possessions, à l'origine de la plupart des cycles topographiques et cartographiques princiers contemporains, est ici implicitement raillé.

En adressant une telle critique, Paleotti pensait sans doute à des décors précis. Un passage de son texte associe, par exemple, les décors cartographiques aux peintures astrologiques et pourrait constituer une allusion directe à la décoration de la salle de la Mappemonde du palais Farnèse de Caprarola : « Quant à ces dernières [les représentations astrologiques], rappelons que l'on ne doit pas inclure de dessins ou de figures qui puissent se rapporter à des constellations de naissance, ou des signes célestes, ou des planètes, ou d'autres choses semblables qui induiraient une détermination des actions humaines ou qui puissent probablement le faire croire aux simples et aux ignorants²²⁵. »

Le décor de la salle s'alignait sur une mode déjà ancienne qui consistait à décorer les salles d'audiences officielles des palais avec des cartes territoriales. En 1573, une carte du territoire de Vicence fut installée dans la Chambre des députés du Palais communal et, la même année, une carte de la région de Sienne fut exposée au Palais public de la ville²²⁶. En 1577, Egnazio Danti peignit une carte du territoire de Pérouse pour la salle d'audience du Palais communal et une autre pour le gouverneur Giovanni Pietro Ghislieri qui fut placée dans la salle des Dix du même palais²²⁷. En 1578, l'État vénitien commanda une carte du territoire à Cristoforo Sorte pour orner la chambre du Sénat²²⁸. Plus tard, en 1588-1589, Domenico Buti peignit les cartes des territoires de Florence et de Sienne qu'avait conçues Domenico Bonsignori dans la chambre des Mathématiques aux Offices pour le duc Ferdinand de Médicis²²⁹. On mentionne plus rarement que l'évêque de Bologne, le cardinal Paleotti, avait commandé avant 1573 au frère Cherubino Ghirardacci, deux cartes du diocèse (une pour les montagnes et une pour la plaine)

224. Sur Paleotti et la cartographie comme art sacré dans la salle de Bologne, voir aussi Fiorani 2005a, p. 150-154.

225. Paleotti 1960-1962 (1582), p. 354-356.

226. Schulz 1987, p. 121, n. 56.

227. Dubourg Glatigny 2002, p. 581.

228. Schulz 1987, p. 121-122.

229. Schulz 1987, p. 121.

et un plan de la ville : « Il réalisa [...] en dessin une imitation fidèle de la ville de Bologne [*Fece [...] in disegno verare la città di Bologna*] avec ses bourgs, ses églises, ses rues, ses hôpitaux ». Ces grandes vues du diocèse et de la ville étaient également exposées dans la salle d'audience du Palais épiscopal²³⁰. Le décor de la salle de Bologne ne faisait donc que développer une idée semble-t-il déjà élaborée quelques années plus tôt à Bologne. Il reflétait l'exigence de contrôle de l'espace et des fidèles que s'étaient imposée le pape et son ami Paleotti à la suite du concile de Trente. L'adhérence à la « vérité » (*verare la città*) est tout aussi manifeste dans le plan de Bologne d'Augustin Carrache de 1581, dédié au cardinal Paleotti. L'artiste, profondément attaché à la réforme de l'iconographie religieuse que préconisait l'évêque de Bologne dans son *Discorso*, déclare, à propos de la ville, dans la dédicace de la carte : « en m'efforçant d'imiter son désir et le vrai [*il vero*], je me suis mis à la dessiner²³¹ ».

Paysage, chorographie et géographie

Il n'y a pas deux, mais trois représentations de Bologne dans la salle de Bologne : Bologne dans ses murs, Bologne et son territoire, enfin sur la paroi nord, au-dessus des fenêtres qui donnent sur le Belvédère, une troisième fresque, datée elle aussi de 1575, représente Bologne vue de profil²³². Sous cette fresque, a été récemment découverte une allégorie de la ville en tant qu'*Alma mater studiorum*²³³. L'allégorie et la vue de profil complètent ainsi la vue de Bologne et celle du *contado* bolognaise, construites à partir d'une combinaison entre représentation planimétrique et représentation scénographique, pour offrir au visiteur une image multiple et exhaustive de la cité et de son espace. L'utilisation de différents types de points de vue est une donnée essentielle, mais complexe, de la cartographie à la Renaissance. Elle trouve son origine historique dans la distinction établie par Ptolémée dans la *Géographie* entre chorographie et géographie, deux moyens étroitement complémentaires de représentation et de description de l'espace :

« La géographie est une imitation graphique de la partie connue de la terre, considérée globalement, dans ses traits les plus généraux. Contrairement à la chorographie qui découpe la

230. Prodi 1959-1967, II, p. 40; Ricci 1998, p. 70.

231. Ricci 1998, p. 70.

232. Fiorani 2005a, p. 144, fig. 6.4; Aksamija et Ceccarelli 2011, p. 134-135.

233. Aksamija et Ceccarelli 2011, p. 132-133.

terre en régions et les présente séparément, chacune pour elle-même, en portant sur le dessin une foule de détails mineurs, tels que ports, villages, bourgs, affluents des grands fleuves, etc. [...] Tandis que la chorographie a pour objectif l'étude des réalités partielles (comme un peintre qui dessinerait seulement une oreille ou un œil), la géographie, elle, vise à donner une vue d'ensemble (comme lorsqu'on dessine la tête entière). [...] Aussi, tandis que l'une a besoin de la topographie (on ne saurait dresser une carte régionale sans être dessinateur), l'autre n'en a pas [besoin], car elle use simplement de tracés linéaires, assortis d'annotations marginales, pour indiquer les positions et les contours d'ensemble²³⁴. »

Au XVI^e siècle, bien des auteurs, comme Tommaso Garzoni, Giovanni Ruscelli ou Georg Braun, reprendront cette distinction ptoléméenne dans leurs commentaires sur la géographie, en défendant ou critiquant tour à tour la chorographie, qui nécessite les qualités d'un artiste, par rapport à la géographie, plus noble, basée sur le calcul mathématique. Pour Garzoni, c'est la qualité, au détriment de la quantité, qui distingue la chorographie de la géographie : « Les chorographes font plus attention à la qualité des lieux, en représentant les vraies figures de manière ressemblante, et les géographes, à l'inverse, s'attachent plus à la quantité, décrivant les mesures, les sites et les proportions des distances²³⁵ ». Dans une perspective essentiellement négative, Ruscelli dénonce, quant à lui, la licence que prennent les peintres dans leurs chorographies : c'est la *vaghezza* plus que l'*utilità* qui l'emporte²³⁶. Il ne s'agit pas, par conséquent, de réduire la relation entre géographie et chorographie à une question d'échelle. La chorographie demandait de la part du spectateur une réponse d'ordre esthétique qui transcende le langage rationnel et mathématique de la géographie. La première avait pour tâche de restituer une vision; la seconde devait décrire un état de fait²³⁷. C'est précisément à cause de l'existence de ces qualités propres et complémentaires – quoi qu'en dise Ruscelli – qu'on trouve la chorographie et la géographie étroitement associées dans les décors monumentaux ou les ouvrages imprimés. Les *Civitates orbis terrarum* de Braun et Hogenberg, par

234. Ptol., I, A, 1, 1-5 (trad. G. Aujac).

235. Garzoni 1587, p. 311-312.

236. Giovanni Ruscelli, *La geografia di C.T. Tolomeo Alessandrino*, Venise, 1561, p. 9.

237. Sur la distinction entre chorographie et géographie, voir notamment Nuti 2000; Casey 2002, p. 166-170; Besse 2003a, p. 116 et suiv.

exemple, ont été clairement conçues comme le complément chorographique de l'œuvre géographique d'Abraham Ortelius, le *Theatrum orbis terrarum*²³⁸.

Au-delà de cette relation entre géographie et chorographie, on peut observer, dans la production topographique à la Renaissance, une grande variété de combinaisons entre les différents points de vue : la vue de profil, la vue en perspective, la vue à vol d'oiseau et la vue planimétrique ou plane²³⁹. De telles combinaisons existaient déjà dans les cartes anciennes qualifiées généralement de « préscientifiques », étant désormais établi qu'une grande part de la cartographie ancienne a une origine picturale. D'après le témoignage de Bartolomeo Facio, on attribue par exemple à Jan Van Eyck, célèbre pour ses minutieux paysages, la réalisation d'un globe terrestre, « l'œuvre la plus parfaite de notre époque, sur laquelle on peut distinguer non seulement les lieux et continents mais aussi les distances qui les séparent²⁴⁰ ». Si l'art du paysage et la cartographie ont suivi des routes étroitement parallèles, il importe cependant de noter qu'à la fin du XVI^e siècle ce type de combinaison était clairement intentionnel et s'apparentait aux traits rhétoriques d'un discours. C'est le cas dans la galerie des Cartes au Vatican, où la représentation de type planimétrique de l'espace est associée à d'autres types de perspective, la vue à vol d'oiseau, la vue cavalière ou la vue de profil. Les villes, comme Bologne par exemple, sont, non seulement représentées dans l'espace de la carte, mais aussi de manière beaucoup plus détaillée dans des vues rapprochées figurées sur des feuilles peintes en trompe-l'œil punaisées sur la carte

238. Braun et Hogenberg 1966 (1572-1618), II, 3, p. i-ii.

239. On distingue généralement quatre types de points de vue. 1. *Vue en perspective* : prise depuis un point de vue existant surélevé par rapport au site représenté. L'angle de vue varie de 60° à 90°. 2. *Vue de profil* : l'observateur est placé au niveau du sol. L'image est frontale et présente un véritable horizon de la ville pour les représentations de type urbain. Dans ce cas, l'image est aplatie. Le dessinateur écrase sur le plan horizontal tous les éléments tridimensionnels. Le point de vue est à l'infini. 3. *Vue à vol d'oiseau* : réalisée depuis un point de vue imaginaire situé haut dans le ciel, de manière à rendre compte de la morphologie de la ville et du paysage. Le travail consistait à effectuer d'abord une projection planimétrique pour fixer les données spatiales, la forme générale du paysage, les rapports entre les pleins et les vides et les rapports de proportion de chaque partie au tout. On superposait ensuite le dessin de l'élévation, afin de compléter l'ensemble et de donner un caractère pictural à la ville ou au paysage géométrique. À partir du plan, les éléments tridimensionnels étaient représentés en pseudo perspective selon une perspective axonométrique orthogonale (isométrique, dimétrique, trimétrique) ou selon une perspective axonométrique oblique (vue militaire ou vue cavalière), c'est-à-dire selon un point de vue beaucoup plus bas qui permettait néanmoins de rendre les rues et les façades, les pleins et les vides avec une évidence égale. Les édifices religieux et civils monumentaux sont souvent représentés hors échelle. L'angle de vue varie de 40° à 60°. La vue à vol d'oiseau est généralement désignée à la Renaissance comme *descriptio*, *prospectus* ou *icnografia*. 4. *Vue planimétrique* : restitution en plan de tous les édifices et éléments du paysage, utilisant une projection orthogonale (orthographique) ou zénithale (ichnographique). Tous les objets sont représentés selon leur exacte mesure en respectant une échelle donnée. La perception visuelle est sacrifiée au profit d'une lecture « objective » de l'espace (D'après De Seta 1996, p. 17).

240. Buisseret 2003, p. 29-48.

elle-même. Comme dans la salle de Bologne, la même ville est parfois représentée selon plusieurs points de vue. Sur la carte de Bologne, deux dessins en trompe-l'œil figurent la ville en plan perspectif et de profil. Fait exceptionnel, la ville de Pérouse a été représentée deux fois dans la même image : de profil, sur la crête de la colline et en plan semi-perspectif, juste en dessous, sur son flanc. Elle anticipe de près de trente ans la fameuse *Vue de Tolède* d'El Greco (1610) qui combine avec virtuosité paysage et histoire, allégorie et cartographie, inscription et portrait.

Cette volonté de révéler ce qui est caché à la vue est une constante dans l'histoire de la représentation du paysage à la Renaissance. Elle dérive, avant tout, d'une nécessité militaire, pour le capitaine et le stratège, de rendre visibles les zones cachées du paysage²⁴¹. Le recours à la géométrie et aux instruments de mesure pour réaliser une image qui dépasse les possibilités de la vision naturelle, est donc souvent nécessaire²⁴². Pour rendre crédible cet espace artificiellement créé, les peintres ont souvent recours à des personnages placés dans un angle de la carte, souvent un dessinateur au travail, comme dans la vue de Florence « à la chaîne²⁴³ ».

Dans la galerie des Cartes, la combinaison entre représentation planimétrique et vue à vol d'oiseau (ou représentation scénographique), entre carte et paysage, intervient aussi dans la construction d'une même image, non plus sous la forme d'une juxtaposition de registres séparés, comme pour la vue de Pérouse, mais grâce à un procédé de glissement perspectif. Dans les cartes de la Ligurie, de la Campanie, du duché de Ferrare, ou du territoire de Bologne, le premier plan se compose de véritables paysages figurés comme des vues cavalières ou de profil, composés d'arbres, de bosquets, de chemins, animés, çà et là, de figures d'ermites ou de moines. Au-delà, dans la partie supérieure, s'étend l'espace de la carte. La liaison entre les deux plans perspectifs est organisée de manière à ce que le spectateur en vienne à considérer l'espace cartographique comme un véritable paysage. Ces stratégies de représentation tendent à donner l'illusion que la carte est construite selon une perspective cavalière (*ratio perspectiva*) alors qu'elle l'a évidemment été à partir d'une représentation planimétrique (*ratio geometrica*)²⁴⁴. En d'autres termes, on la perçoit comme un paysage et non plus comme une carte. Au siècle suivant, la combinaison rhétorique entre carte et paysage donnera lieu

241. Jackson 2003 (1984), p. 98.

242. Voir par exemple l'élaboration de la vue de Florence assiégée par les troupes impériales en 1530, peinte dans la salle de Clément VII au Palazzo Vecchio de Florence et décrite par Giorgio Vasari : Vasari 1880 (1550 et 1568) VIII, p. 173-174 (trad. Nuti 2000, p. 22).

243. Sur ces personnages-relais, voir Marin 1994, p. 214-218.

244. Nuti 2000, p. 25.

à une riche iconographie, surtout dans le domaine de la représentation des batailles. Dans les œuvres de Jacques Callot, de Pieter Snayers ou de Vélazquez, dans les versions qu'ils donnèrent du siège de Breda par exemple, l'insertion d'un tel panorama de type cartographique renforçait la dimension stratégique de l'événement représenté²⁴⁵.

Les paysages d'Étienne Dupérac dans les loges de Pie IV

Vingt ans plus tôt, la combinaison entre cartes et paysages était apparue sous une forme plus simple dans les troisièmes loges, décorées sous le pontificat de Pie IV. Nous avons longuement analysé la procession de Matthijs Bril et d'Antonio Tempesta dans le bras nord, sans mentionner les paysages de la frise du bras est réalisés sous le pontificat de Pie IV, vers 1561-1564. Il existait un parallèle symbolique entre la procession de saint Grégoire de Naziance et les cartes géographiques sous-jacentes, expression d'un désir du pape d'évangéliser un espace urbain encore partiellement baronnial ou communal et les terres les plus éloignées du globe. Dans le décor de Pie IV, ce rapport est beaucoup plus strict : les paysages sont de véritables commentaires des cartes géographiques qu'ils surplombent. Ils illustrent en outre la survivance, à la Renaissance, de la distinction ptoléméenne entre géographie et chorographie.

Le décor, commencé en juillet 1561, vraisemblablement sous la direction de Pirro Ligorio, se composait de vastes cartes géographiques représentant les pays d'Europe et de Terre sainte²⁴⁶. Les questions d'attributions ne sont pas closes, mais des paiements attestent que les modèles pour les cartes furent réalisés par le Français Étienne Dupérac et traduits en peinture par Giovanni Antonio Vanosino da Varese que l'on retrouvera plus tard dans la salle de Bologne ainsi qu'à Caprarola. Au-dessus des cartes, la frise contient treize larges paysages attribués au même Étienne Dupérac, tandis que les voûtes contiennent des inscriptions célébrant les réalisations de Pie IV et, dans les *quadri riportati*, des personnifications allégoriques. En dessous des cartes, on avait peint d'autres paysages, des natures mortes de fruits et de fleurs et des vues de villes, mais il n'en reste aujourd'hui aucune trace²⁴⁷. Le décor des loges de Pie IV témoigne tout à la fois d'une continuité avec les loges de Jules III, vues comme *locus amœnus*, et d'une direction résolument innovatrice

Fig. 32

Fig. 32

245. Morel 1996.

246. Taja 1750, p. 229-268; Pastor 1958-1964, VII, p. 557-558; Redig de Campos 1967, p. 161-162; Schulz 1987, p. 101-107; Meadows-Rogers 1998, p. 88-163; Bragaglia Venuti 2002. Sur la voûte, voir Bragaglia Venuti 1999.

247. Schulz 1987, p. 103.

grâce à l'introduction de la cartographie²⁴⁸. Comme l'indique Agostino Taja dans sa description, les paysages de Dupérac fonctionnent comme des illustrations des cartes sous-jacentes²⁴⁹. Chaque carte porte une inscription qui expliquait au visiteur les principales caractéristiques, le climat et les coutumes du pays représenté, mais aussi les relations qu'entretenait ce dernier avec l'Église romaine. Cette « géographie sacrée » s'enrichit de la dimension évocatrice et artistique des paysages de la frise qui se présentent comme une tentative de traduction picturale de ces commentaires écrits. Les régions bibliques sont signalées par des motifs de ruines qui évoquent la présence destructrice du pouvoir ottoman dans ces pays, mais aussi de palmiers et d'animaux exotiques qui font écho au contenu des inscriptions. Le paysage de l'Italie illustre la gloire du règne impérial et chrétien. L'eau, symbole d'abondance, y est omniprésente et rappelle que l'Italie est la plus riche de toutes les terres : *pulcherrima, saluberrima, fructuosissima*. On y voit aussi Pie IV à cheval passant sous un arc de triomphe, accueilli par les neuf muses symbolisant les arts et les sciences. Sur la droite, la représentation schématique du Panthéon, transformé en 609 en l'église de Sancta Maria ad Martyres, illustre la transition entre la Rome classique et la Rome chrétienne. À l'arrière-plan, un monastère fortifié fait allusion au rôle de l'Italie comme « le seul refuge de la vertu ». Les paysages figurent ainsi les ressources à la fois matérielles et spirituelles de chaque peuple et de chaque pays en une sorte d'inventaire champêtre.

Les impératifs de la commande, à savoir la traduction d'un texte en images, font des paysages des troisièmes loges un exemple singulier de paysage topographique. La topographie n'est pas invoquée ici dans un souci strictement mimétique, mais plutôt dans une perspective évocatrice que nous pourrions définir comme topique ou topiaire – accumulation de *topoi* reconnaissables évoquant un lieu particulier – qui, grâce à sa capacité à rendre une atmosphère et à fixer des images dans la mémoire, viendrait compléter la notation abstraite de la représentation cartographique. Il s'agit bien d'une des caractéristiques de la chorographie d'origine ptoléméenne ou encore du paysage antique tel que le décrit Vitruve : comme la représentation non pas tant des lieux eux-mêmes que de l'apparence typique des lieux (*ab certis locorum proprietatibus imagines exprimentes*).

Cette spécificité du contexte dans lequel les paysages furent peints et des sources antiques qui ont pu les inspirer, a été jusqu'ici mal comprise. À leur propos, Richard Turner note une « inconsistance chronique »,

248. Sur les loges de Jules III, voir Davidson 1983.

249. Taja 1750, p. 231-232 avec la transcription des inscriptions.



32. Étienne Dupérac, *Paysage de l'Italie*, vers 1561-1564, fresque. Palais du Vatican, loges de Pie IV (troisième loge), frise.

une « structure fantaisiste et hasardeuse », une « surabondance de formes architecturales reliées sans logique les unes aux autres », une esthétique qui lui rappelle les célèbres paysages des Flamands Maerten Van Heemskerck ou Hermann Posthumus, eux aussi caractérisés par une juxtaposition d'objets archéologiques dans un paysage fantastique²⁵⁰. Même s'il existe une parenté stylistique entre ces paysages et ceux de Dupérac, cet effet de juxtaposition apparemment arbitraire dérive de la fonction spécifique des paysages et de leur association directe avec la cartographie. Elle résulte aussi de l'effort de Dupérac de rassembler un nombre important de sources visuelles sur les pays qu'il devait représenter et en premier lieu, de nombreuses gravures. Le paysage de la

250. Turner 1966, p. 171-173.

Terre sainte, par exemple, contient une vue de Jérusalem dérivée d'une gravure réalisée par le même Dupérac, tandis que la vue de Naples de Guillaume Guérault tirée de son *Épitome de la Corographie d'Europe* (Lyon, 1553) a manifestement servi à réaliser l'arrière-plan du paysage de l'Italie²⁵¹. L'effort d'Étienne Dupérac pour représenter le caractère « typique » des différents pays se distingue aussi par une recherche sur les costumes des personnages, un procédé que l'on retrouvera dans les grands atlas de vues de villes comme le *Civitates orbis terrarum* de Braun et Hogenberg. Diverses figures, dans les paysages de l'Espagne

Fig. 32

251. Étienne Dupérac, *Hierusalem/S. Du perac F. B. M. excudebat* [Rome], 314 x 652 mm; Bragaglia Venuti 2002, fig. 4, p. 284.

ou de l'Allemagne, par exemple, sont copiées de gravures qui accompagnent le *Habiti delle diverse nationi* d'Enea Vico, un ouvrage sur les costumes publié à Venise en 1558²⁵².

La composition des paysages des troisièmes loges est comparable à celle des paysages de la salle des sept collines à la villa Giulia, dans lesquels les monuments, statues ou événements les plus célèbres, associés aux collines de Rome, permettent une identification immédiate des lieux. Aux troisièmes loges, les monuments identifiables, le Panthéon à Rome, le monastère de Saint-Juste en Espagne, l'église du Saint-Sépulcre à Jérusalem, deviennent le noyau autour duquel une topographie imaginaire peut se construire²⁵³. La représentation de l'espace n'est basée ni sur l'observation ni sur la position topographique exacte des *loci* mais sur différentes sources visuelles et verbales. Les paysages, que Taja décrit comme «*paesi vaghi e ameni*», offrent une interprétation poétique des pays représentés dans les cartes qui en informe la perception²⁵⁴. C'est cette même *vaghezza* que critiquait Giovanni Ruscelli à propos de la chorographie. L'image bucolique et paradisiaque des paysages, dont le traitement à l'antique renvoie au paysage plinien et au thème du *locus amœnus*, fait contrepoint à la dimension abstraite de la représentation cartographique pour magnifier l'étendue du pouvoir chrétien sur terre.

252. Bragaglia Venuti 2002, fig. 5-9, p. 286-287.

253. Sur l'identification des monuments, voir Meadows-Rogers 1998, p. 128.

254. Taja 1750, p. 231-232.

L'inventaire du pouvoir

La diffusion des décors topographiques à la fin du XVI^e siècle

À la fin du XVI^e siècle, l'influence de la galerie des Cartes et des grands décors du Vatican, comme ceux des troisièmes loges, fut assez restreinte. Peu de cycles d'une ampleur comparable seront réalisés en Italie au XVII^e siècle, à l'exception de l'extraordinaire galerie des Cartes du palais Colonna. En revanche, il faut sans doute attribuer à l'impact décisif des décors du Vatican et au nouvel esprit de la Contre-Réforme le développement d'une mode consistant à faire figurer des images topographiques au sein des décors de palais. Il pouvait s'agir de véritables cartes géographiques, comme dans certains décors du XVII^e siècle à la villa Sacchetti de Castel Fusano ou au palais Cesi de Tivoli (actuel palais Santa Croce), mais plus souvent de vues de villes et de vues de jardins.

On mentionnera, parmi les décors les plus intéressants, celui de la Salle royale au palais des Prieurs de Viterbe, réalisé vers 1592 par Baldassare Croce, combinant cartes, paysages et portraits de figures historiques célèbres, comme Noé, fondateur mythique de l'Étrurie antique dont Viterbe aurait été la capitale. Avec ses cartes du patrimoine de Saint-Pierre en Tuscia et de la topographie antique du diocèse de Viterbe (*Etruria Urbs*), le décor s'inspire de l'*Antiquitatum volumina* d'Annius de Viterbe (1498), une généalogie fantastique de la ville¹. Les poutres du vaste plafond à caissons délimitent seize tableaux dans lesquels le peintre Tarquino Ligustri a représenté, sous forme d'élégants paysages, trente-trois localités du territoire de Viterbe signalées par des inscriptions. Cette image du territoire qu'administrait la commune évoquait le souvenir d'un pouvoir territorial désormais révolu : l'image,

Fig. 33

1. Petrassi 1985, p. 105-158; Carosi 1988, p. 20-23.



33. Tarquino Ligustri, *Paysage*, 1592. Viterbe, palais des Prieurs, Salle royale, plafond.

note Attilio Carosi, n'était plus « le document visuel attestant d'un droit de possession, mais le souvenir mélancolique de la puissance passée qui correspondait bien aux autres tableaux figurant les origines illustres de la ville² ».

Au palais Giustiniani - Odescalchi de Bassano Romano, le dialogue entre cartes et paysages est plus ponctuel. Le décor s'inscrit dans un même contexte de célébration des origines et de légitimation, mais à la différence du palais des Prieurs, la dimension religieuse du décor est absente. Dans la chambre de l'Été, un petit paysage figure une vue de Bassano avant les interventions architecturales et urbaines voulues par le marquis Vincenzo Giustiniani au début du XVII^e siècle. Le paysage remonte à la fin du XVI^e siècle – période Anguillara Orsini – et documente la physionomie du bourg et la relation du château à la ville et de la ville au paysage³. La chambre du Parnasse est décorée, quant à elle,

Fig. 34

de deux intéressantes vues de villes, Gênes et Chios. En effet, la famille Giustiniani était d'origine génoise et régna sur l'île de Chios avant d'en être chassée par les Turcs. L'insertion des vues de ville dans la décoration correspond à un désir typique du néo-féodalisme ambiant de célébrer les origines de la famille et de sa fortune, et légitimer son nouveau statut au sein de l'aristocratie romaine. Les vues doivent être lues en rapport avec d'autres éléments de la décoration comme la figure de Janus dans la loggia, fondateur mythique de Gênes, attribuée à Bernardo Castello, ou

2. Carosi 1988, p. 21. À la fin du XVI^e siècle, Viterbe est sous contrôle papal et a depuis longtemps perdu son autonomie politique.

3. Anselmi 2001, p. 394.



34. Anonyme, *Vue de Gênes et de Chios*, début du XVII^e siècle, fresque. Bassano, palais Giustiniani-Odescalchi, chambre du Parnasse, voûte.

encore la vue de l'église Sainte-Sophie à Constantinople dans la cour, attribuée à Antonio Tempesta, allusion phonétique, géographique et généalogique à l'empereur Justinien sous le règne duquel l'édifice fut construit.

La villa Lante et le palais de la Loggia à Bagnaia

Les fresques figurant les îles de Chios et de Gênes furent réalisées d'après des modèles gravés. Il est possible de reconnaître dans la gravure d'Antoine Lafréry *Il disegno della nobilissima città di Genova* de 1573, le modèle pour la vue de Gênes. De même, dans la galerie des Cartes géographiques au Vatican, et dans la plupart des cycles contemporains, les vues de villes peintes à fresque dérivent de gravures. L'usage de modèles gravés est également bien illustré par le cycle de vues de villes qui décore la loggia du palais épiscopal des évêques de Viterbe dit palais de la Loggia à Bagnaia, dont l'histoire est intimement liée à celle de la bien plus célèbre villa Gambara Lante⁴.

Fig. 34

Fig. 35

4. Ribouillault 2005b.



35. Anonyme, *Vue de Naples*, vers 1580, fresque. Bagnaia, palais de la Loggia, loggia ouest.

Le palais occupe l'emplacement où s'élevait l'ancien château féodal dont il ne reste plus que la tour ou *torre giuridizionale*. Celle-ci symbolise et rappelle la domination et le droit de justice exercés par les évêques de Viterbe sur la communauté de Bagnaia depuis le Moyen Âge. C'est autour de ce premier nucléus que fut élaboré, à partir de la fin du Quattrocento, le célèbre *barco*. Durant le cardinalat de Giovan Francesco Gambara, évêque de Viterbe, la villa et le nouveau bourg, en forme de trident, furent conçus en rapport direct avec le palais. Une nouvelle aile fut ajoutée à partir de 1568, qui fonctionnait comme un belvédère permettant de jouir des vues vers le *borgo nuovo*, la villa et le *barco*⁵.

Pl. XIX

L'interdépendance entre la villa et le palais est également illustrée par les décors peints. Par exemple, l'empreinte d'Antonio Tempesta, actif à la villa dans les salles dites de la Chasse et de la Pêche autour de 1580, est évidente dans plusieurs salles du palais. Dans la salle des Saisons du palais de la Loggia, la frise se compose de paysages inspirés de gravures ou de dessins du maître florentin. Plusieurs scènes bibliques illustrant l'histoire de Moïse dans les chambres des Papes en sont manifestement

5. Ribouillault 2005b, p. 44-46.

dérivées⁶. Le genre topographique est aussi omniprésent dans la décoration des deux demeures. La loggia de la Palazzina Gambara, compte, en effet, parmi les exemples les plus fréquemment cités de fresques topographiques à la Renaissance⁷. On peut y admirer le projet original de la villa, avec les deux *palazzine* jumelles, mais aussi la villa d'Este de Tivoli, copiée d'après la gravure de Dupérac de 1573, le palais Farnèse de Caprarola ainsi que son *barco* et, enfin, deux vues du bourg de Bagnaia.

Pl. xx
Pl. xix
Fig. 17

La vue du palais de Caprarola dans la loggia présente de grandes similarités avec la vue de Joris Hoefnagel et Franz Hogenberg de 1578, publiée dans les *Civitates orbis terrarum*. L'angle de vue, la disposition de l'ensemble et les moindres détails de la gravure correspondent, même si le peintre de la Palazzina semble avoir commis quelques maladresses de perspective. Une partie du bourg, au premier plan, et la double rampe au niveau inférieur, n'apparaissent pas non plus dans la gravure. Il est cependant légitime de supposer qu'elle servit de modèle pour la fresque, ce qui placerait la date d'exécution du décor à 1578, l'année de la visite de Grégoire XIII à la villa.

Les deux vues de Bagnaia dans la loggia montrent le bourg depuis deux points de vue différents : depuis la route d'Orte, avec Viterbe au loin, et depuis la route de Viterbe, avec le nouveau palais de la Loggia bien en vue. Les deux vues sont surmontées par les armoiries des cardinaux qui précédèrent Giovan Francesco Gambara comme seigneurs de Bagnaia : Raffaele Galeotti Riario, neveu de Sixte IV, à l'origine de la création du *barco*, et Niccolò Ridolfi, neveu de Léon X, qui fit bâtir le palais de la Loggia. La fierté du cardinal Gambara, invitant à comparer ses possessions avec celles des plus puissants cardinaux de la Renaissance, Hippolyte d'Este et Alessandro Farnese, est donc autant attachée au bourg et à son palais, déjà embellis par ses éminents prédécesseurs, qu'à la splendide villa et à ses jardins⁸. En rendant hommage à ses puissants collègues, Gambara entendait souligner son appartenance à une élite aristocratique cultivée pour laquelle la réalisation de splendides jardins était devenu un signe ostensible de pouvoir, de réussite, mais aussi de vertu.

Le ton somme toute prétentieux de ce discours topographique s'efface au palais épiscopal pour faire place à un ton plus officiel, celui de l'histoire religieuse. Néanmoins l'élévation du cardinal à sa position actuelle dans la hiérarchie ecclésiastique y est bien soulignée. Selon Fabio Arditio qui visita la villa en 1578, quatre salles du palais étaient « dédiées

6. Ribouillault 2005b, p. 47-49.

7. Lazzaro 1974, p. 112-121.

8. Sur l'histoire de la villa et de Bagnaia, voir Lazzaro 1974; *Villa Lante* 2005; Benocci 2010a.

à quatre papes, dans chacune d'elles il y a un portrait de pape. [...] Il y a le pape Paul III qui fit cardinal l'oncle du cardinal actuel, le pape Pie IV qui éleva au cardinalat le même seigneur, Pie V qui lui donna l'évêché de Viterbe, auquel est soumise Bagnaia, et le pontife actuel qui ne cesse de lui accorder faveurs et grâces⁹. L'histoire de Moïse, représentée dans les frises des quatre salles, se concentre surtout sur les plaies d'Égypte. Cette iconographie, qui illustre le châtement divin, devait rappeler l'importance de la position de Gambara comme agent de l'Inquisition, son rôle dans la lutte contre l'hérésie protestante mais aussi la mission que lui avait confiée Pie V de ramener le diocèse de Viterbe sur le chemin de l'orthodoxie la plus stricte¹⁰.

Les vues des grandes villas du Latium dans la loggia de la Palazzina et les vues de villes qui ornent la loggia du palais épiscopal étaient tout à fait appropriées pour une demeure cardinalice. Dans la Palazzina, outre le genre topographique que Paleotti loue dans son *Discorso*, on trouve, sur la voûte de la chambre de la Chasse attribuée à Antonio Tempesta, la représentation d'oiseaux et d'animaux exotiques qui reflétait la mode naturaliste et le caractère scientifique de la peinture post-tridentine. En 1510, Paolo Cortesi avait recommandé aux cardinaux de l'Église ce genre de peintures, qui procuraient un plaisir à la fois intellectuel et esthétique, pour la décoration de leurs demeures¹¹. Sciences naturelles et topographie se trouvent aussi combinées au premier étage des loges vaticanes où Matthijs, Paul Bril et Ottavio Mascherino peignirent, vers 1575, trois volières de ce genre¹². En 1576, le cardinal Ferdinand de Médicis faisait décorer un pavillon du jardin de la villa Médicis à Rome de vues topographiques et d'une tonnelle feinte remplie d'oiseaux directement copiés de recueils d'images scientifiques¹³.

Anticipant les conseils de Paleotti, Paolo Cortesi avait également préconisé, pour les salles à manger estivales, l'usage d'images topographiques, stimulantes pour l'intellect, à cause des concepts mathématiques qui présidaient à leur réalisation : « Les pièces estivales doivent être décorées pratiquement de la même manière. Plus le concept mathématique que présente une peinture est subtil, plus la peinture apparaîtra cultivée [...] De même, il n'y a rien de plus agréable à l'homme cultivé qu'une représentation peinte du monde ou de ses diverses parties¹⁴. »

9. Arditio 1920 (1579); Ribouillault 2005b, p. 47-49.

10. Ribouillault 2005b, p. 49; Benocci 2010a.

11. D'Amico et Weil-Garris 1980, p. 95-97.

12. Hess 1935-1936, I, p. 565-566; Hendriks 2003, p. 116.

13. Morel 1991, p. 45-88.

14. D'Amico et Weil-Garris 1980, p. 95.

Dans les loggias du cardinal à Bagnaia, construites pour protéger des chaleurs excessives de l'été, les vues topographiques constituaient donc un divertissement apprécié, digne et éducatif.

Dans la loggia du palais épiscopal, les vues urbaines sont séparées par d'élégantes colonnes peintes et font pendant au paysage réel; une formule qui dérive sans doute du cycle de la loggia du Belvédère d'Innocent VIII au Vatican¹⁵. De droite à gauche, figurent Naples, une vue de Bagnaia, Rome, Sienne et Florence. Cette dernière est clairement copiée de la fameuse vue de la ville, dite « à la chaîne ». La critique a généralement daté ces vues de la période de résidence à Bagnaia du cardinal Niccolò Ridolfi, autour de 1550¹⁶. Cependant, cette datation semble improbable car le seul modèle possible pour la vue de Naples dans la loggia est la gravure de Dupérac-Lafréry de 1566. Les vues de Florence et de Sienne semblent, elles aussi, plus tardives. Il suffit de les comparer à un cycle de vues urbaines antérieur, comme celui du palais Orsini d'Anguillara Sabazia (1535-1539), pour souligner la modernité et la qualité de la facture¹⁷. Les vues de Florence, Sienne, Naples et Bagnaia doivent donc être rapportées aux années de résidence du cardinal Gambara, après 1566, vraisemblablement vers 1580-1585. Le plan de Rome date, quant à lui, des années de résidence du cardinal Alessandro Peretti Montalto, neveu de Sixte Quint et seigneur de Bagnaia à partir de 1590. Il recouvre un compartiment qui devait représenter la partie gauche de la vue figurant l'antique bourg de Bagnaia, évidemment tronquée. Il fut réalisé d'après le plan de Rome de Matthias Greuter de 1618 et non pas d'après celui d'Antonio Tempesta, comme on a pu l'écrire. Il peut donc être daté entre 1618 et 1624, l'année de la mort du cardinal.

La signification du cycle de Bagnaia demeure difficile à saisir. Au palais Orsini d'Anguillara Sabazia, les vues de villes qui ornent la chambre des Caryatides évoquent les lieux clefs de la vie et de la carrière du propriétaire, Gentil Virginio Orsini, comte d'Anguillara et commandant de la flotte pontificale. Les vues de Naples, Venise et Civitavecchia sont aisément reconnaissables tandis que, dans la loggia ouvrant sur le lac de Bolsena, une scène de bataille navale évoque probablement la prise du port tunisien de la Goulette en 1535 à laquelle participa Gentil Virginio aux côtés de Charles Quint. La présence de ces images géographiques, véritables *memorabilia*, devait servir de support à l'évocation de souvenirs personnels glorieux et participer ainsi à l'exaltation des gloires familiales, comme au palais Giustiniani de Bassano Romano

15. Vasari 1880 (1550 et 1568), III, p. 498; Ribouillault 2010.

16. Par exemple, Frittelli 1982.

17. Tantillo Mignosi 2000.

Fig. 34 avec les vues de Gênes et de Chios. À Bagnaia, au contraire, les vues de ville n'apparaissent pas clairement liées à la biographie du commanditaire, ni aux papes responsables de sa carrière. Dans le contexte contre-réformiste du palais épiscopal, on pourrait donc interpréter les vues de la loggia comme une matérialisation de l'Italie unifiée sous l'autorité spirituelle de l'Église, réinterprétation moderne, en somme, de l'habitude médiévale de représenter des mappemondes derrière les trônes épiscopaux¹⁸. Cette idée d'une Italie sainte et unifiée, magnifiquement illustrée par la galerie des Cartes de Grégoire XIII au Vatican, avait été exprimée un siècle plus tôt dans la loggia du Belvédère d'Innocent VIII (1486-1492). Le cycle célébrait, non pas le traité de paix signé entre les divers États italiens en 1486, selon la suggestion de Sven Sandström, mais plutôt l'unité italienne désirée par le pape afin de concrétiser son grand projet de croisade contre les Turcs, projet présenté aux ambassadeurs italiens et étrangers lors de l'assemblée réunie à Rome en 1490¹⁹. À Bagnaia, la mission d'évangélisation de Gambarà en tant qu'inquisiteur participait aussi de cette protection des territoires italiens contre les ennemis de la chrétienté et les dérives hérétiques²⁰.

Quelques décors médicéens

À Rome, certains décors topographiques importants sont intimement liés au développement qu'avait connu le genre à Florence à la fin du XVI^e siècle. Le cycle le plus important de ce type en Italie fut réalisé par le flamand Juste Utens pour Ferdinand de Médicis dans la villa d'Artimino entre 1599 et 1602. Dix-sept lunettes, disposées sur le pourtour de la salle de réception principale, montrent les propriétés de la famille en Toscane, des grandes résidences aux plus humbles *case da signore*²¹. Le caractère générique des lunettes d'Artimino relevait avant tout d'une volonté d'uniformisation. Comme l'indique Claude Lévi-Strauss à propos du modèle réduit, la schématisation et la réduction impliquent que « la connaissance du tout précède celle des parties²² ». Or, c'est bien ce qui est entrepris par Utens à Artimino. Les vues composent un cycle avant d'exister en tant que représentations particularisées des villas médicéennes et c'est ainsi que s'ordonne chronologiquement la perception du visiteur, qui appréhende le tout avant d'examiner les parties. Dans les images, la diversité des typologies architecturales, hortésiennes

18. Voir Schulz 1990, p. 31 et suiv.

19. Ribouillault 2010, p. 144-150.

20. Benocci 2010a, p. 10-11.

21. Mignani 1982 ; Ribouillault 2011a, p. 211-212.

22. Lévi-Strauss 1962, p. 34-35.

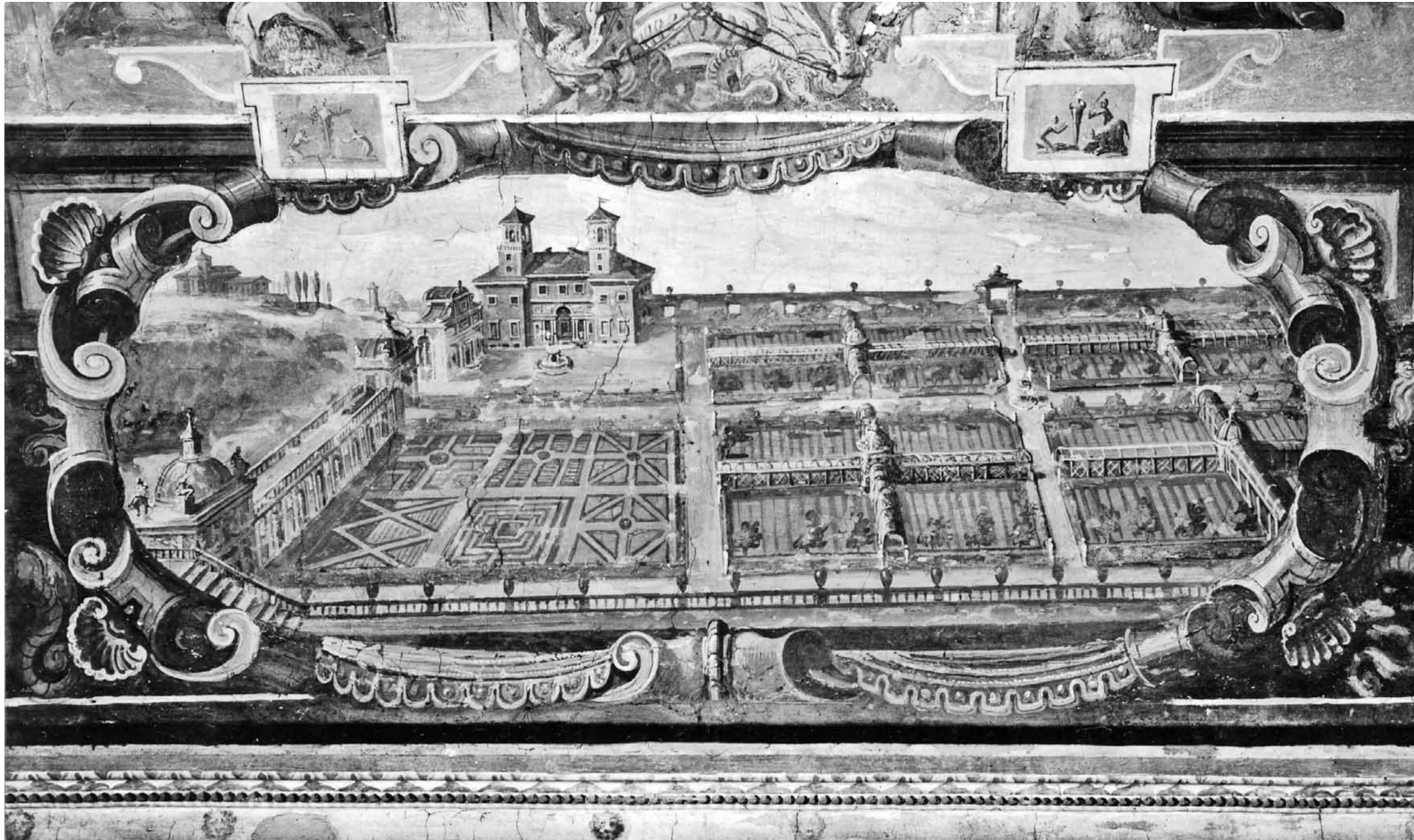
et paysagères – les villas figurées furent construites entre 1451 et 1595 – s'efface devant l'unité stylistique, l'uniformité du trait et de la couleur, la répétition des composantes formatées du paysage et de l'architecture. C'est la métaphore dans l'ordre de la représentation d'un grand duché de Toscane soumis à un système politique et administratif centralisé dont les villas constituent des relais actifs sur l'ensemble du territoire. Nous avons observé un fonctionnement sémantique similaire pour les vues de la Rome sixtine, toujours figurées en série, qui identifiaient l'image de Rome au pouvoir centralisateur du pontife.

Les vues cadastrales comme celles d'Artimino sont assez rares en Italie. Dans le Latium, ce sont plus souvent les fiefs qui sont représentés, moins souvent les villas et les domaines. Un décor intéressant, daté vers 1587-1597, mérite d'être mentionné au château de Spezzano, dans la province de Modène. Il anticipe de quelques années la célèbre série médicéenne et s'inspire sans doute des décors du palais Farnèse de Caprarola que Clelia Farnese, fille du cardinal Alessandro et épouse de Marco Pio di Savoia, le commanditaire, connaissait bien. Dans la salle des Cadastres, les domaines, souvent modestes, que possèdent les seigneurs du château, les Pio di Savoia, sont représentés en d'innombrables tableaux, peints en trompe-l'œil sur les parois. Dans une autre salle, une série de cinquante-six vues de fortifications faisait allusion à la sûreté du territoire et s'accordait bien en cela avec le caractère de forteresse du château de Spezzano²³. À Artimino, la série de vues des domaines médicéens doit, elle aussi, être considérée en rapport avec le reste de la décoration. Il existait deux autres cycles à Artimino, un sur les femmes médicéennes, l'autre sur la guerre. Au salon des villas correspondait, dans la partie méridionale du bâtiment, le salon des batailles²⁴. Domination territoriale, généalogie et conquêtes : c'est sur cette triade idéologique que Ferdinand, sur le modèle des plus grandes cours aristocratiques européennes, construisait l'image de sa dynastie.

Avant le cycle d'Artimino, plusieurs décors médicéens avaient eu pour sujet la représentation du pouvoir territorial. À l'époque de Cosme I^{er}, ces décors devaient servir à exalter la constitution récente de l'État toscan, encore fragile, et à justifier les ambitions du duc au titre de grand-duc. Dans la salle de Cosme I^{er}, au Palazzo Vecchio de Florence, Giorgio Vasari et le Flamand Jan Van der Straet (Giovanni Stradano) peignirent dans la frise les principales forteresses de Toscane, restaurées ou nouvellement construites par le duc. Les vues illustraient, comme à Spezzano, le thème de la sécurité et exaltaient le génie

23. Ceccarelli et Sambin 2011.

24. Mignani 1982, p. 101.



36. Jacopo Zucchi, *Projet d'aménagement des jardins de la villa*, vers 1576-1577, fresque. Rome, villa Médicis, Stanzino de Ferdinand.

militaire du duc Cosme²⁵. À l'occasion des noces de Jeanne d'Autriche et de François de Médicis en 1565, on fit réaliser, dans la grande cour du Palazzo Vecchio, un décor²⁶ qui associait quinze vues panoramiques de cités autrichiennes à des médaillons peints à l'antique représentant les hauts faits de Cosme I^{er}. Aux vues des possessions habsbourgeoises de la cour, faisaient écho, sur les parois de la salle des Cinq-Cents, de grands panneaux figurant dix villes ou places de villes toscanes. Ces panneaux furent ensuite remplacés par les fresques de Vasari illustrant les conquêtes de Sienne et de Pise²⁷. L'image de l'État médicéen fut déployée une dernière fois au plafond, selon une organisation à la fois politico-administrative et géographique. Seize vues de villes, combinant figures allégoriques, inscriptions et *vedute*, groupées par quatre aux deux extrémités du plafond, entourent les représentations du *quartiere* dont elles dépendaient administrativement et juridiquement. Comme l'étaient probablement les vues temporaires sous-jacentes, elles furent orientées géographiquement. Le plafond s'apparentait ainsi à une carte schématique du territoire ainsi qu'à un diagramme de l'administration cosimienne. La salle constituait un véritable microcosme de l'État médicéen, de son organisation politique et de son histoire²⁸.

Après l'Entrée de 1565 et la décoration de la salle des Cinq-Cents, les représentations topographiques continuèrent de représenter un aspect important des décors médicéens dans leur volonté de fixer l'image du territoire. En 1586-1587, on peignit, dans une des salles de la villa Médicis à Rome, un cycle de vues de villes et de places de villes toscanes dont le programme est directement calqué sur celui de Vincenzo Borghini pour la salle des Cinq-Cents. Il témoigne cependant d'une attention grandissante donnée au paysage, traité en frise, au détriment de l'appareil allégorique qui prédominait dans le décor florentin, même si la structure administrative et juridique est toujours déterminante²⁹.

À la villa Médicis, un autre décor réalisé pour Ferdinand peut-être associé à cette catégorie des séries de vues de jardins ou de villes, dites « cadastrales ». Il recouvre cependant une fonction plus subtile que les cycles mentionnés précédemment, consistant à regrouper en un seul lieu un ensemble de possessions et à justifier ainsi un statut obtenu ou à obtenir. Il s'agit des vues exécutées par Jacopo Zucchi vers 1576-1577 pour le petit Stanzino de Ferdinand dans les jardins de la villa. Elles

Fig. 36

25. Morel 1993, p. 103-111.

26. Starn et Partridge 1992, p. 174-175 ; Nuti 2006.

27. Sur le décor temporaire de 1565, voir Vasari 1880 (1550 et 1568), VIII, p. 517-617, p. 527 ; Starn et Partridge 1992, p. 176, n. 100, p. 349.

28. Morel 1993, p. 111-119. Sur l'orientation des vues, Starn et Partridge 1992, p. 176, n. 98, p. 348.

29. Morel 1991, p. 232-273.

figurent les transformations récentes et les projets futurs du cardinal pour sa nouvelle demeure. Alors que la villa était en chantier, la petite pièce *sopra le mura* – construite à même les murs auréliens – offrait au cardinal un refuge propice et des vues inégalées sur la campagne. Les vues topographiques permettaient ainsi au jeune cardinal de jouir de sa propriété par anticipation³⁰. Mais elles possédaient aussi, au-delà de ce caractère décoratif et récréatif, une dimension légale, comme l'a suggéré Suzanne Butters³¹.

Le type de propriété, le fidéicommiss, exercé par le cardinal sur la villa lui en garantissait l'usufruit mais assurait également des droits aux propriétaires des terrains occupés sur lesquels Ferdinand avait déjà apporté de notables transformations et en projetait d'autres. Les Crescenzi, pour les jardins situés derrière la villa, et les Garzoni, pour la partie qui s'étendait devant la villa, pouvaient, au regard de la loi, réclamer des compensations qui eussent été, le cas échéant, dommageables. Or, le contrat stipulait que les propriétaires, s'ils désiraient récupérer leur domaine, devaient dédommager le cardinal pour les aménagements non productifs que ce dernier avait fait réaliser (« *melioramenta voluntaria et ad delectationem* »). Il est donc possible que, pour prévenir ce type de contestations, Ferdinand ait demandé à Zucchi la représentation précise des projets de transformation et d'embellissement du jardin. La présence, sous la figure de Bacchus ou l'Automne, d'une vue représentant vraisemblablement l'ancienne villa Garzoni avant sa restauration semble confirmer cette lecture : elle permettait au visiteur de mesurer l'étendue des transformations qu'avaient apportées les cardinaux Ricci di Montepulciano et Médicis à la petite *vigna* d'origine. Les projets du cardinal étaient, en outre, destinés à embellir la ville elle-même. Avec son architecte, Bartolommeo Ammanati, Ferdinand projetait en effet la construction d'une fontaine monumentale dédiée à Pégase et aux muses et d'une double rampe d'accès sur la façade principale qui auraient considérablement accru l'attrait de la pente alors chaotique de la colline du Pincio. Ce projet est figuré dans la vue de Zucchi située sous la figure de Vénus ou du Printemps. Il fut approuvé par Grégoire XIII lui-même, considérant que « ce serait dans l'intérêt de Garzoni et de ses descendants, et pour le plus grand ornement de la cité ». La vue de Zucchi représenterait donc un véritable « argument juridique », nécessaire pour s'assurer le contrôle définitif de la pente devant la villa. Dans l'élégante retraite de Ferdinand, la villa était donc déclinée au passé, au présent et au futur, au rythme des saisons.

30. Morel 1991, p. 45-88 ; Chastel et Morel 1991, I, p. 50-52.

31. Butters 1991, p. 358-365.

Le palais Farnèse de Caprarola

Lorsque, bien plus tard, le même Ferdinand confia à Bernardo Buontalenti la construction de sa villa d'Artimino, un modèle s'imposait : le palais Farnèse de Caprarola. Buontalenti avait certainement trouvé chez Vignole, l'architecte des Farnèse, certaines des caractéristiques de sa nouvelle architecture : bastion d'angles conçus en belvédères, double rampe d'accès, loggia palatiale au *piano nobile*, surélévation de l'assiette, domination du paysage. On retrouvait là les traits d'une architecture hautement symbolique apte à exprimer un statut, à caractériser la vision absolutiste du prince. Nous ne reviendrons pas, dans cet ouvrage, sur l'immense richesse sémantique du palais Farnèse de Caprarola, achevé en 1575. Il suffit pour cela de relire les précieux essais de Gérard Labrot et de Marcello Fagiolo³². Nous nous attarderons plutôt sur un des éléments fondamentaux de cette architecture parlante : la domination et le contrôle de l'espace ; et nous observerons combien la peinture de paysage se fait le relais, à l'intérieur du palais, d'une vision de l'espace, du paysage, du territoire, qui est celle imposée par l'architecture, car de toute architecture symbolique émane une vision symbolique de l'espace qu'elle structure.

Comme à la villa d'Este, l'itinéraire était défini à l'avance. À Caprarola, il s'agissait néanmoins d'un itinéraire rigide ; peu de choix herculéens en somme. Hercule n'avait pas hésité lorsqu'il avait planté son sceptre et donné naissance au lac de Vico, à la ville et à ses mythes³³. L'Hercule philosophe de la villa d'Este se changeait ici en Hercule souverain. L'itinéraire commençait bien avant d'entrer dans le palais. Il fallait parcourir en carrosse la nouvelle route d'accès construite en 1571 de Monterosi jusqu'à Caprarola, route conçue par Vignole comme *strada palatina*³⁴, route « albertienne » droite et surélevée qui offrait aux visiteurs un point de vue d'observation sur le territoire, un lieu d'où l'on pouvait voir se dérouler le paysage³⁵. Depuis l'entrée du bourg, le palais, « couronne » du territoire féodal et de la ville, était déjà visible³⁶. La pente en masquait cependant toute la partie inférieure et seule la progression physique ascensionnelle vers le palais en révélait peu à peu l'ensemble. Le rapport entre le palais (le fond de scène) et la ville (les coulisses) construisait d'abord une vision théâtrale. Au terme de

32. Labrot 1970; Fagiolo 1988.

33. Sur l'iconographie d'Hercule à Caprarola, voir Partridge 1972.

34. Arditio 1920 (1579); Fagiolo 1988, p. 50; Partridge 2001, p. 259.

35. Alberti 2004 (1485), 8, 1, 665, p. 377-378.

36. Fagiolo 1988, p. 47-54.

l'ascension, on entrait par la salle des Gardes tandis que les invités du cardinal, qui arrivaient en carrosse, étaient reçus à la porte inférieure, à l'étage souterrain³⁷.

La salle des Gardes : défense du territoire et de la chrétienté

Dans la salle des Gardes, le hall d'entrée du palais, figurent, en dessus-de-porte, deux vues du bourg de Caprarola. Le décor fut exécuté, selon toute vraisemblance, en 1567, sous la direction de Federico et Taddeo Zuccari et par Cornelisz Loots et Ruberto Fiammingo pour les paysages. La première vue figure la ville depuis l'extrémité de la rue principale en direction du palais. La seconde montre le « profil » de la bourgade. Les vues documentent la relation spatiale qu'entretiennent le palais et le bourg, le processus de subordination de l'un sur l'autre et, par voie de métaphore, le pouvoir exercé par les Farnèse sur Caprarola et ses habitants. Les deux vues ont été disposées sur la voûte, l'une en face de l'autre, au-dessus des deux portes, c'est-à-dire précisément sur l'axe du *stradone* mis en valeur dans les images. Elles sont séparées par un médaillon au centre de la voûte arborant les armoiries du propriétaire des lieux, le cardinal Alessandro Farnese. La rue principale, le palais lui-même et les vues topographiques à l'intérieur du hall d'entrée qui documentent leur relation spatiale, sont donc imbriqués sur un même axe visuel et symbolique. Le visiteur qui vient de parcourir la rue pour monter au palais est ainsi confronté à l'image de sa propre ascension. En regardant la première vue, il peut recréer mentalement son approche, conçue comme une séquence visuelle minutieusement construite exaltant la découverte du palais. La vue peinte offre un point de vue dominant sur son ascension qui lui était refusé en réalité. De dominé, il devient dominant³⁸. Accueilli dans le palais, le visiteur partage la « vision » altière du maître des lieux. Dans l'image et en réalité, « La rue du village, [...] devient l'axe de surveillance le long duquel se déplace l'œil du maître, jusqu'au fond de l'horizon³⁹. »

Comme son nom l'indique, la salle des Gardes servait à la milice permanente du cardinal et conduisait, par la porte de droite, à l'armurerie du palais. À l'intérieur comme à l'extérieur, le thème et la fonction de la salle étaient la défense et la force. Située au rez-de-chaussée, la salle correspond à l'étage fortifié du palais, avec son ordre rustique, ses bastions d'angles, son pont-levis. On entrait d'abord dans une forteresse avant

37. Arditio 1920 (1579); Fagiolo 1988, p. 52; Labrot 1970, p. 12.

38. Labrot 1970, p. 20.

39. Labrot 1970, p. 21.



37. Anonyme, *Vue de Messine*, 1567, fresque. Caprarola, palais Farnèse, salle des Gardes.

Fig. 37

d'accéder au palais et à la villa. Le décor peint complète strictement le caractère militaire de cette architecture. Sur les parois qui font face à l'entrée principale, deux larges vues représentent le port de Messine et l'île de Malte avec le port de la Valette assiégé par la flotte de Soliman III en 1565. Les deux vues faisaient allusion à la défense de la chrétienté contre les attaques des Turcs, puisque c'est de Messine qu'était partie la flotte chrétienne afin de porter secours à Malte assiégée en 1565. La vue de Messine est inspirée de la *Nobile città di Messina* de Gaspare Argaria gravée par Antoine Lafréry en 1567, tandis que celle du siège de la Valette reprend le dessin de la carte de Malte publiée à Rome en 1551 par le même Lafréry, et réimprimée à l'occasion du siège en 1565⁴⁰. Une iconographie similaire, avec le siège de Malte et la bataille de Lépante, sera reprise pour l'entrée nord de la galerie des Cartes géographiques au Vatican, réalisée quelques années plus tard⁴¹. Messine et l'île de Malte comptaient parmi les avant-postes fortifiés de la chrétienté. Elles

40. Gambi et Pinelli 1994, p. 268-269, 379-381.

41. Gambi et Pinelli 1994, p. 102, 128.

constituaient, après la prise de Rhodes par les Turcs en 1523, le hall d'entrée géographique de la forteresse chrétienne européenne assiégée par les Turcs. L'évocation de ces lieux et de la résistance face à l'ennemi infidèle, dans la salle des Gardes, était une allusion au rôle des Farnèse comme défenseurs de l'Église et de la chrétienté⁴². Au plafond, les armoiries d'Ottavio Farnese, à côté de celles du cardinal Alessandro, contenaient l'*ombrellino*, figure stylisée représentant le pavillon basilical sur lequel brochent deux clefs posées en sautoir, qui témoignaient de la charge de gonfaloniers de l'Église conférée aux Farnèse⁴³.

Trois autres vues, placées au-dessus des portes de la salle, complètent ce thème militaire. Au-dessus de la porte d'entrée, la première représentait la forteresse de Marta, un des fiefs des Farnèse situé sur les rives du lac de Bolsena dont on n'aperçoit plus que l'île Bisentina. La deuxième, à gauche, vers la Scala Regia, figurait celle de Vignola dans la province de Modène. Enfin, à droite, vers l'armurerie, la troisième vue représentait la forteresse d'Orbetello dans la Maremma, une vue, elle aussi, fortement endommagée⁴⁴.

La signification de la vue de la forteresse d'Orbetello, au-delà de son rapport au thème des fortifications et de la défense, est précisée dans un tableau situé sur la voûte de la salle des Fastes, à l'étage noble. Il évoque une victoire obtenue l'année 1100 par un certain Pietro Farnese qui aurait débarrassé la région des Sarrasins et fait reconstruire les murs de la ville d'Orvieto, la rebaptisant *Orbetello*. Cipriano Manente, chroniqueur d'Orvieto, rapporte également qu'un Pietro Farnese, onzième du nom, fut élu par le peuple en 1128 pour défendre la cité fidèle au Saint-Siège contre les attaques gibelines lancées par l'empereur Frédéric⁴⁵. À cette première allusion au passé médiéval illustre de la famille dans la région, de nature homonymique, se superposent une référence topographique à la lutte contre les ennemis de la chrétienté et une référence architecturale au thème de la forteresse. La forteresse d'Orbetello faisait partie du petit État dit *dei Presidí*, rattaché de 1557 à 1801 à la couronne espagnole et situé sur la côte sud de la Toscane, en face de la petite île de Giglio, non loin de l'île d'Elbe. Ce territoire constitua l'un des nombreux avant-postes espagnols fortifiés en Méditerranée (avec Melilla, Oran, Mers el-Kébir, Peñon de Argel, Bougie en Afrique du Nord ou le port de La Goulette) à partir duquel était menée la croisade lancée contre les Turcs et les corsaires alliés aux Français. Entre 1558 et 1567,

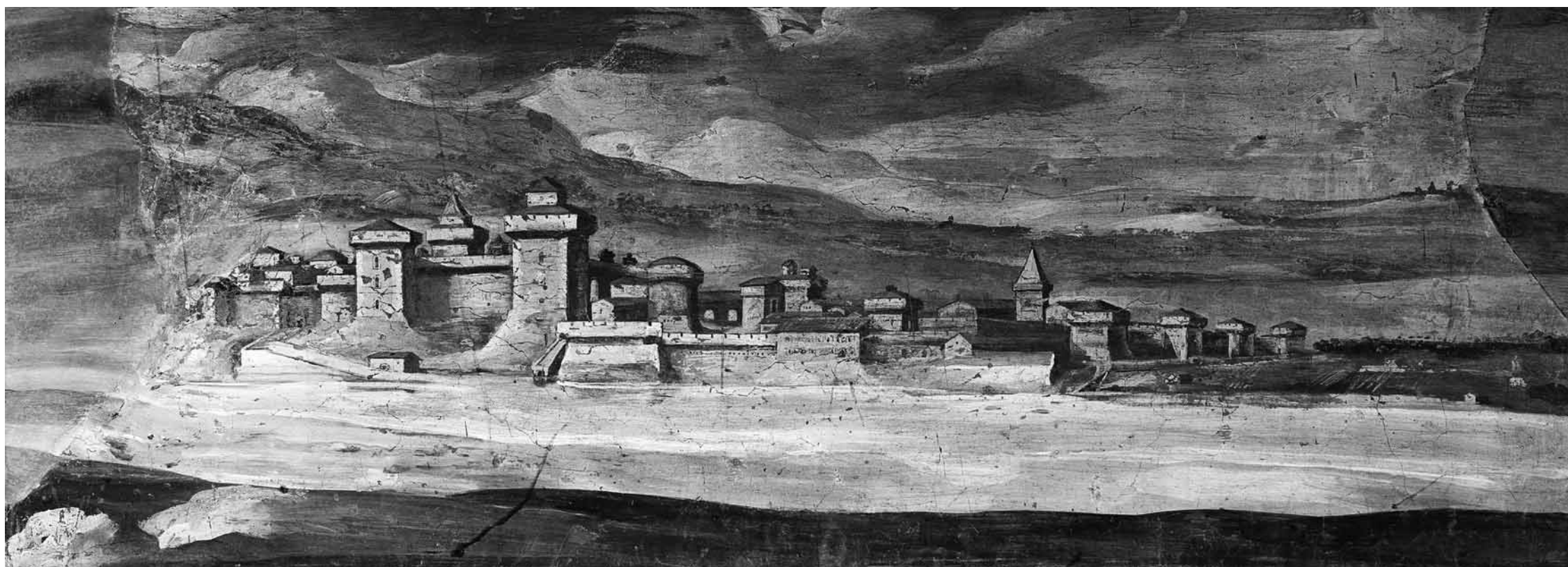
42. Aymard et Revel 1981, p. 695.

43. Pastoureau 1981, p. 438.

44. Balducci 1910, p. 51.

45. Trasmondo-Frangipani 1869, p. 64 (« *Petrus Farnesius hostibus S.R.E. pulsus, et profugatis in vestigiis Cosae Vulcentium, Orbitellum, victoriae monumentum condidit anno MC.* »)

Fig. 38



38. Anonyme, *Vue de Vignola*, 1567, fresque. Caprarola, palais Farnèse, salle des Gardes.

Don Pedro de Tolède, envoyé par Philippe II, ainsi que de nombreux experts d'architecture militaire au service du grand-duc de Toscane, y supervisèrent de très importants travaux de fortification⁴⁶.

L'identification de la seconde vue, la ville fortifiée de Vignola, a été récemment rendue possible grâce à la comparaison entre la fresque et le plan de la ville, attribué à l'ingénieur militaire et cartographe de la famille d'Este, Marcantonio Pasi (1557-1558). Ce plan fut réalisé dans le cadre des travaux de fortifications de la ville et de sa forteresse, ordonnés par le duc de Ferrare, Hercule II d'Este, entre janvier et mars 1558⁴⁷. La représentation de la ville dans la salle des Gardes est sûrement liée à ce nouveau système de fortification, mais elle faisait également allusion au nom de l'architecte du palais Farnèse, Jacopo Barozzi da Vignola, à qui la critique attribue les projets pour le palais adjacent à la forteresse de Vignola, aujourd'hui connu sous le nom de palais Boncompagni-Benelli.

46. Maioli Urbini 1985, p. 127, 129.

47. Lodovisi 2002, p. 112-113.

Il est aussi possible qu'il ait pris part aux travaux de fortifications de la ville. Cette participation pourrait justifier, au-delà d'un hommage homonymique du cardinal Alessandro à son architecte, l'insertion de la ville dans les fresques de la salle des Gardes.

La dernière vue, celle de la forteresse de Marta, édifée par le pape Urbain IV dans la seconde moitié du XIII^e siècle, appartenait, quant à elle, à l'un des plus anciens fiefs des Farnèse dans la région. La tour octogonale avait été restaurée au XV^e siècle du temps de Pier Luigi Farnese, le père d'Alessandro Farnese, futur Paul III. On peut encore y voir ses armoiries : la licorne surmontant un cimier et l'écu semé de neuf fleurs de lys. La tour jouait un rôle défensif mais rappelait également l'établissement précoce de la famille sur les rives du lac de Bolsena. Dans la vue de la salle des Gardes, cette tour est malheureusement effacée. On n'aperçoit plus que l'île Bisentina sur le lac, à savoir le lieu le plus sacré des Farnèse, là où Ranuccio Farnese, grand-père de Paul III et véritable

fondateur de la fortune familiale, avait été enterré en 1450⁴⁸. À travers ce motif, la vue rappelait à nouveau les origines de la famille et peut-être aussi l'œuvre de l'architecte Vignole, à qui est généralement attribuée la coupole de l'église des Santi Giacomo et Cristoforo située sur l'île⁴⁹.

Parmi les autres paysages qui ornent la voûte, on notera le splendide paysage de marine attribué à Cornelisz Loots figurant un navire dans une tempête. Il s'agit de la traduction, à grande échelle, d'une des *imprese* les plus connues du cardinal Alessandro : « Elle fait allusion à la lutte du cardinal contre le pape Jules III en 1550-1552 : le navire représente le guide de la maison Farnèse (le cardinal Alessandro) et les rochers, le pape dont le nom de famille était Ciocchi del Monte. La fière sentence affirme la volonté du cardinal de ne pas céder devant le pontife » et, ajoutons-nous, renvoie au thème du caractère inexpugnable des Farnèse décliné dans sa nature historique, architecturale et topographique au sein des diverses *vedute* de la salle⁵⁰.

La terre et le sang

Situé à l'étage noble du palais, le salon d'Hercule est placé au-dessus de la salle des Gardes et entretient une relation privilégiée avec le paysage. La salle est, en fait, une loggia offrant des vues imprenables sur la campagne environnante : « La loggia s'élève au-dessus de Caprarola et surplombe toute la campagne en direction de Rome, expose à la vue la Sabine et domine tout le paysage environnant », précise Arditio⁵¹. Les parois sont décorées de paysages parmi lesquels des vues de villes possédées par les Farnèse. Vues réelles et vues peintes ne peuvent donc être considérées séparément : identité sémantique accentuée par l'encadrement architectural des paysages peints, traités comme autant de fenêtres ouvrant sur l'extérieur. La salle des Gardes et la salle d'Hercule, *insieme interno e esterno*, toutes deux placées sur l'axe principal du *stradone*, se font ainsi écho. Elles participent à un programme qui dépasse la division architecturale stricte des murs du palais et englobe à la fois la ville et le territoire qui s'étend au-delà.

Contrairement à celui de la salle des Gardes, le décor du salon d'Hercule a été analysé avec précision par Loren Partridge⁵². Comme à la villa d'Este de Tivoli, son iconographie est liée à la topographie locale et centrée sur le mythe d'Hercule, qui incarne la vertu et la force des

48. Paolo Cortesi, *De hominibus doctis* (v. 1489); Lefèvre 1979, p. 161.

49. Lefèvre 1979, p. 178-179.

50. Pastoureau 1981, p. 448.

51. Arditio 1920 (1579); Fagiolo 1988, p. 54-56.

52. Partridge 1972.

Farnèse. Sur la voûte, la représentation de la création du tout proche lac de Vico par le héros dérive d'un commentaire de Servius sur l'*Énéide* de Virgile. Pour montrer sa force aux habitants de la région, Hercule planta son bâton si profond dans le sol que nul ne parvint plus à l'en extraire. En sortant finalement le bâton de terre, il fit jaillir l'eau d'une source, donnant naissance au précieux lac. Les habitants, pour lui témoigner leur reconnaissance, firent ériger un temple en son honneur. Comme le Salone de la villa d'Este à Tivoli, la salle d'Hercule servait aussi de *triclinium* et de salle de réception. On y retrouve d'ailleurs la présence d'une fontaine rustique et surtout la métaphore topographique de la rivière coulant à l'intérieur de la salle : dans la fresque centrale du plafond, l'eau du Rio Vicano qui naît des eaux du lac de Vico coule en effet en direction de la fontaine. Celle-ci figure, avec ses monuments, aqueducs et ponts à l'antique, le Tibre de l'ancienne Rome dans lequel se jette le Rio Vicano⁵³.

La dimension mythique du programme territorial est complétée par les vues des principales villes placées sous la domination des Farnèse, territoires annexés au pouvoir familial sur les possessions de l'Église du temps du pape Paul III. Au-dessus des portes, on reconnaît les villes de Parme et Plaisance, érigées en duché en août 1545, au profit de Pier Luigi Farnese, le fils du pape. Sur le mur de la fontaine, figurent les villes composant le duché de Ronciglione (Ronciglione, Fabrica, Caprarola et Isola), et, sur la paroi opposée, celles du duché de Castro (Castro, Capodimonte, Marta et Canino), territoires érigés en duchés en 1537⁵⁴. Paul III, fort de son pouvoir de pape, avait transformé l'héritage familial en fiefs (des terres pour la plupart situées en Tuscia autour du lac de Bolsena) afin de donner à sa famille une identité visible et un titre. Avec l'érection de Castro et Ronciglione en duchés, souligne Jacques Revel, « les Farnèse adoptent le système de protection du patrimoine qui devient celui de toute l'aristocratie italienne pendant le cours du XVI^e siècle, la transmission des biens en ligne de primogéniture mâle accompagnée de l'interdiction formelle d'en rien aliéner⁵⁵. » Avec l'acquisition des duchés de Parme et de Plaisance quelques années plus tard – là encore un territoire pontifical –, le pape se taillait la part du lion, suscitant les jalousies du reste de l'aristocratie italienne, irritée devant le peu de scrupules que manifestait Paul III à faire du népotisme une véritable politique d'état⁵⁶. La situation devint nécessairement précaire après la mort de Paul III en 1549. À l'issue d'un conflit à la géométrie complexe, opposant les

53. Partridge 1972, p. 51.

54. Aymard et Revel 1981, p. 704.

55. Aymard et Revel 1981, p. 704.

56. Aymard et Revel 1981, p. 705.



39. Vue de la cour circulaire du palais Farnèse de Caprarola.

Farnèse alliés à la France d'Henri II et la papauté à l'empereur (Jules III étant devenu pape en 1550), les Farnèse sortiront finalement triomphants. Le 29 avril 1552, Jules III et la France « signaient une trêve de deux ans qui rétablissait au profit des Farnèse le *statu quo ante* ». Charles Quint, occupé par la « révolution des princes » qui venait d'éclater en Allemagne, y adhéra un mois plus tard : les Farnèse, *in extremis*, rentraient dans leurs droits et recouvraient leurs biens⁵⁷. Au plafond de la salle, les paysages figurant l'histoire d'Hercule font allusion à cette lutte pour la préservation du patrimoine familial. Dans l'histoire des bœufs de Géryon, conduits par Hercule et convoités par les frères Albion et Bergion, le troupeau représente Parme et Plaisance et les deux voleurs Jules III et Charles Quint, tandis que la scène représentant Hercule Saxonus symbolise la victoire divinement assistée des Farnèse sur leurs ennemis⁵⁸.

57. Aymard et Revel 1981, p. 706-708; Partridge 1972, p. 51.

58. Partridge 1972, p. 51.

Encadrant à la fois physiquement et thématiquement l'espace réel et virtuel du salon d'Hercule à l'étage noble, deux salles aux dimensions similaires repropoisaient cette thématique du temps et problématisaient l'histoire en tant que destinée. À l'est, dans les appartements d'été, la salle des Fastes farnésiens réinterprétait l'histoire de la famille depuis ses origines dans une perspective téléologique et divine qui faisait du cardinal Alessandro le récipiendaire d'une succession ininterrompue de gloires familiales⁵⁹. À l'ouest, dans les appartements d'hiver, la salle de la Mappemonde affirmait, à travers la carte du ciel et les grandes cartes géographiques, l'ambition du cardinal et de ses descendants à un pouvoir spirituel et temporel qui ne connaîtrait de limites que celles de la surface du globe et de la voûte céleste⁶⁰. De l'est à l'ouest, de l'été à l'hiver, du passé au futur, le programme pictural du palais de Caprarola célébrait la gloire des Farnèse comme un système clos, parfait, comme un cercle, une roue du temps.

L'expression de cette perfection circulaire, à la fois temporelle et spatiale, se retrouve, pratiquement et métaphoriquement, au cœur même du palais. Si les décors de la salle des Gardes et du salon d'Hercule entretiennent un rapport strict avec l'espace extérieur, il en est de même de la grande cour circulaire centrale, véritable épicycle du complexe symbolique que dessine l'architecture. Elle ouvre de manière très suggestive sur le ciel et définit un axe symbolique vertical perpendiculaire à l'axe horizontal qui relie le palais à la ville et au territoire. Sans doute liée à la fable du bâton d'Hercule planté dans le sol, la cour relie, tel un véritable *axis mundi*, le ciel et la terre, le monde supérieur (le ciel) et le monde des enfers (les sous-sols du palais avec les cuisines, règne de Vulcain et de Pluton⁶¹). Traditionnellement, la cour circulaire est aussi un symbole de pouvoir impérial, comme l'attestent les bustes des douze premiers empereurs romains qui décoraient les niches de l'étage supérieur de la cour⁶². C'est donc un rapport transcendant et supra-historique avec l'espace qui est signifié et non plus un rapport urbain ou territorial. La construction de l'espace par l'architecture et la peinture dans la salle des Gardes d'abord, puis dans la salle d'Hercule, se poursuit dans la cour centrale. On passe d'un espace de projection figuratif et géographique à un espace de projection abstrait et cosmique. Aux fenêtres (réelles ou virtuelles) ouvrant sur la ville et sur le territoire, se substitue l'ouverture

Fig. 39

59. Partridge 1978.

60. Lippincott 1990; Partridge 1995b.

61. Fagiolo 1988, p. 60; Partridge 2001, p. 283-284.

62. Partridge 2001, p. 269, 279.

circulaire sur le ciel. L'économie politique du paysage territorial se voit rattachée à une économie symbolique universelle qui la justifie et la transcende à la fois.

À cet égard, il est extrêmement significatif que ce soit dans un tel espace sémantiquement chargé qu'ait été décidée la réalisation d'un cycle généalogique. Ce cycle, précisément étudié par Loren Partridge, avait pour but de montrer la position prééminente de la famille Farnèse au sein de l'aristocratie européenne, le droit au statut aristocratique le plus élevé et la légitimité politique et sociale à un pouvoir passé, présent et futur. La généalogie, les titres nobiliaires et les liens que la famille avait tissés avec les grandes familles princières d'Europe apparaissaient donc, dans l'espace du palais, exactement superposés au concept de domination territoriale. Les inscriptions qui accompagnent les armoiries des familles peintes sur les parois précisent d'ailleurs sur quel territoire s'exerce leur autorité, Sforza de Santa Fiora, Oddi de Pérouse, Borromei d'Arona et Angera, Orsini de Basanello, etc. Le cycle dessine donc un arbre généalogique mais aussi une véritable carte⁶³. La fusion entre paternité et propriété, *pater* et *patria*, patronyme et toponyme, était ainsi affirmée avec force. À l'inverse des cycles de Grégoire XIII et de Sixte Quint, Alessandro Farnese se rattache ici au concept traditionnel de la noblesse, transmise par la terre et le sang⁶⁴.

Les jardins : vues et métaphores topographiques

Il existe d'autres représentations topographiques intéressantes dans la petite Palazzina construite dans les jardins supérieurs⁶⁵. La vue la plus connue se trouve dans la loggia tournée vers le palais. Datée vers 1586, date inscrite parmi les grotesques de la loggia nord, elle figure les jardins supérieurs selon le projet original de Giacomo del Duca, vers 1584⁶⁶. Plusieurs fontaines n'apparaissent pas dans le dessin de la fresque, comme la cascade des Dauphins, inspirée des jardins de Bagnaia, et les rampes de la fontaine des Géants. La terrasse des Caryatides est également différente. Les éléments qui seront ajoutés autour de 1620 par l'architecte Girolamo Rainaldi pour le cardinal Odoardo Farnese n'y figurent pas encore. Dans la vue, le peintre a représenté des chasseurs et des animaux sauvages, recoupant ainsi les informations données par Fabio Arditio en 1579 selon lesquelles le cardinal désirait faire de cette

Fig. 40 et 41

63. Partridge 2001, fig. 1 et 2, p. 260-261.

64. Partridge 2001, p. 276-277.

65. Sur les jardins de Caprarola, voir notamment Lazzaro 1990, p. 100-108; Labrot 1970, p. 31-40, 142-143; Fagiolo 1988, p. 62-66; Cantone 2003.

66. Benedetti 1973, p. 256-257.

partie haute du jardin un petit *barco*. Enfin, la Palazzina n'était probablement pas encore achevée quand la vue fut peinte car le belvédère visible dans la fresque ne fut jamais construit.

En face de cette vue désormais bien connue des spécialistes, une seconde vue montre ce qui existait ou ce que l'on prévoyait, à la même époque, pour la partie antérieure de la Palazzina, au nord, avec le jardin de la dernière terrasse *a monte*. On reconnaît la structure à un seul étage de la façade occidentale, avec les trois arcades de la loggia et le belvédère projeté, mais non réalisé. Dans les deux images, des pergolas de verdure délimitent et divisent géométriquement le jardin et ses parterres. Sur la droite, un groupe de maisons autour d'une tour d'apparence médiévale pourrait correspondre à la maison du gardien et la Porta di San Rocco ou Porta del Giglio, qui fonctionnait comme porte d'entrée du parc⁶⁷.

Comme le programme des décors peints, la disposition des différentes fontaines et bassins des jardins supérieurs renvoyait peut-être à la réalité et à la mythologie topographique de la région. En effet, le bassin de la première terrasse est signalé, dans la description de Fabio Arditio de 1579, comme un « un très beau lac [*bellissimo lago*]⁶⁸ ». Cette appellation laisserait entendre que le bassin évoquait le lac de Vico qui est central, on l'a vu, dans l'économie symbolique du palais. Ce bassin est d'ailleurs toujours orné, en son centre, de la fleur de lys, associée au bâton d'Hercule dans la scène de la création du lac de Vico peinte au plafond de la salle d'Hercule. Cette fleur de lys apparaît aussi clairement dans un dessin du bassin de Giovanni Guerra de 1604 conservé à l'Albertina⁶⁹. Michel de Montaigne, lors de sa visite de Caprarola en 1581, note aussi « une grotte d'où l'eau, s'élançant avec art dans *un petit lac*, représente à la vue et à l'ouïe la chute d'une pluie naturelle. Cette grotte est située dans un lieu désert et sauvage, et l'on est obligé de tirer l'eau de ses fontaines à une distance de huit milles, qui s'étend jusqu'à Viterbe⁷⁰ ». Ce bassin est encore appelé *lago* dans le poème *La Caprarola* de Giovanni Antonio Liberati, composé en 1614⁷¹. Enfin, le petit bassin sur la terrasse supérieure *a monte*, réaménagée vers 1626, pourrait avoir été conçu comme un ultime rappel de la légende, puisque l'eau jaillit d'un sceptre surmonté d'une fleur de lys.

L'écoulement des eaux à travers les divers bassins et fontaines, d'une terrasse à l'autre, plus tard rendu encore plus lisible avec la construction de la grande chaîne d'eau, aurait donc été pensé comme une véritable

Fig. 40

67. Passini 2007.

68. Arditio, 1920 (1579).

69. Fagiolo 1988, p. 64; Lazzaro 1990, p. 103, fig. 93.

70. Montaigne 1962 (1581), p. 1 324.

71. Giovanni Antonio Liberati, *La Caprarola*, 1614, p. 66 (cit. Lazzaro 1990, p. 103).

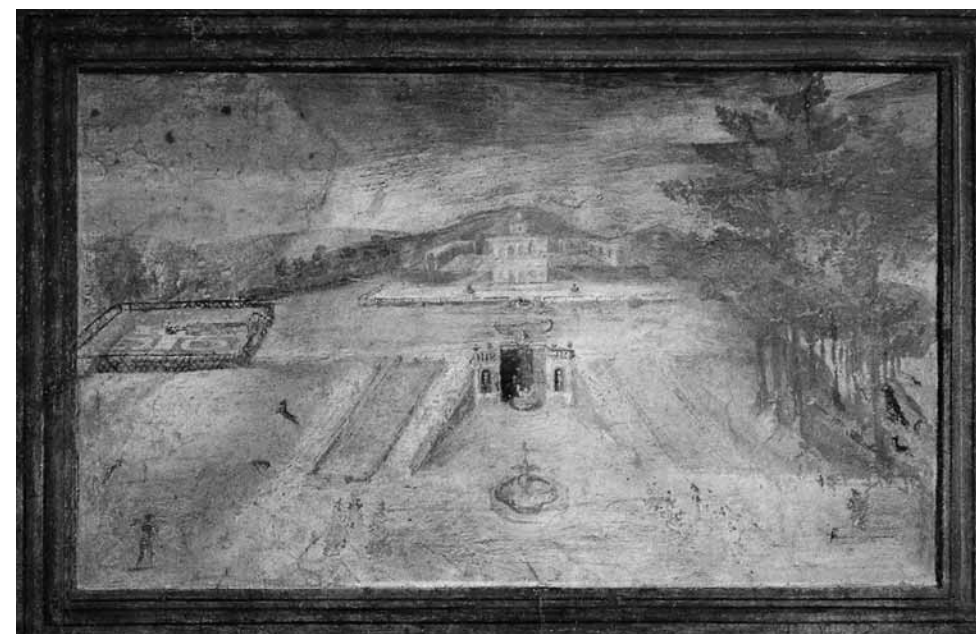


40. Vue de la Palazzina et de la « chaîne d'eau ». Caprarola, palais Farnèse, jardins supérieurs.

transposition architecturale de la réalité topographique et hydrographique de la région. Comme à la villa d'Este de Tivoli ou à la villa Médicis de Castello, où le système des fontaines évoquait la topographie hydrique locale, le jardin supérieur de Caprarola pouvait être lu comme un idéogramme de la situation réelle du site et du mouvement de ses eaux.

Deux vues peintes dans la loggia supérieure *a monte* renvoient d'ailleurs à la topographie farnésienne et au thème de l'eau. La première figure avec précision la vallée de Vico avec le bourg et le lac de Vico, dont on a souligné l'importance⁷². L'autre vue figure une carte des îles pontines, Palmarola, Ponza, Zannone et Ventotene. Ces îles faisaient partie des possessions territoriales farnésiennes depuis que Paul III avait cédé, en 1542, au cardinal Alessandro, l'abbatiate de Santa Maria di Ponza et que celui-ci l'avait, à son tour, donné comme fief à son père Pier Luigi. Outre les quatre îles, sont bien mis en évidence les ports de Terracina et de Gaeta. Dans ce cas précis, on peut imaginer qu'au-delà du discours sur les possessions territoriales disputées des Farnèse, c'est à nouveau le thème de l'eau qui justifie la représentation, dans la Palazzina, des îles méditerranéennes.

72. Passini 2007. La vue a été copiée dans la petite salle des fiefs farnésiens au palais Farnèse de Rome.



41. Anonyme, *Vue ou projet des jardins supérieurs au sud de la Palazzina*, vers 1586. Caprarola, Palazzina Farnese, loggia inférieure sud.

L'évolution du genre autour de 1600

Après Tivoli et Caprarola

Les décors de Tivoli et de Caprarola eurent une influence notable sur la décoration des palais de Rome et du Latium dans le dernier quart du XVI^e siècle. Les vues topographiques figurant des possessions se multiplièrent. Alors que les transferts de propriété étaient toujours plus intenses à la fin du siècle entre la vieille aristocratie et les nouvelles familles de cardinaux et de papes avides de reconnaissance sociale et de nouveaux titres, ces images jouaient, à côté de la représentation des portraits d'ancêtres, d'héritiers, et des gloires militaires et honorifiques, un rôle fondamental dans le processus d'affirmation et de justification du statut aristocratique. À cette mode des décors topographiques, fait étroitement pendant l'exploitation économique et agricole des nouveaux domaines. Cette dimension de centre agricole caractérise de nombreux palais et villas du Latium comme le palais Santa Croce Altieri à Oriolo Romano, le palais Rospigliosi Colonna à Zagarolo, la villa Pamphilj à San Martino al Cimino ou encore la villa Sacchetti Chigi à

Castel Fusano, qui possèdent tous d'intéressantes vues topographiques. Parallèlement à l'exploitation du territoire, nombreuses sont les familles qui engagèrent autour de ces palais d'importants travaux de restructuration du paysage urbain, afin de marquer plus fortement encore leur statut de seigneurs et leurs prérogatives sur les communautés. C'est le cas à Zagarolo, à Oriolo Romano et à San Martino al Cimino, mais aussi à Bomarzo, San Gregorio da Sassola ou dans les centres plus célèbres de Bagnaia, de Caprarola ou d'Ariccia⁷³. Les vues topographiques, omniprésentes dans la décoration peinte, présentaient très souvent des projets inachevés, informaient sur les transformations urbanistiques, ou figuraient l'inventaire des possessions territoriales de la famille.

Dans la plupart des demeures, ces décors peints se développaient au niveau de la frise, selon une tradition désormais bien établie qui avait fleuri à Rome et à Bologne dès le début du XVI^e siècle. On mentionnera, par exemple, les remarquables stucs qui ornent la frise du Salone de la villa Gallio près de Posta Fibreno, propriété du cardinal Tolomeo Gallio (1526-1607), secrétaire d'État et ami de Grégoire XIII et de son fils le duc de Sora, Giacomo Boncompagni⁷⁴. Le décor, daté des toutes premières années du XVII^e siècle, s'inspire très probablement de celui qu'avait fait réaliser Giacomo Boncompagni dans le Salone du palais Viscogliosi-Boncompagni d'Isola Liri. Étant donnée la parfaite identité stylistique et technique entre les deux cycles, il est probable que le cardinal Gallio ait voulu pour sa villa et pour montrer ses nouvelles possessions, ce que Giacomo Boncompagni avait fait réaliser dans son propre palais pour célébrer son titre de duc de Sora, espérant peut-être ainsi accélérer ou jouir par anticipation de l'élévation de son propre comté d'Alvito au titre de duché⁷⁵.

Si les vues de la villa Gallio reflètent la simplicité et l'objectivité réclamées par l'art de la Contre-Réforme, les vues topographiques dans les décors tardo-maniéristes du Latium s'intègrent généralement au sein d'une iconographie plus large, souvent celle des saisons. C'est le cas, par exemple, du décor du château de San Gregorio da Sassola, situé non loin de Tivoli, que le cardinal Prospero Santacroce fit exécuter entre 1575 et 1579. À côté des scènes d'histoire, des figures allégoriques et des scènes bibliques et mythologiques, la peinture de paysage, omniprésente, dessine une image idéale du territoire, contrastant avec la réalité de son exploitation. À San Gregorio, sa nouvelle retraite, le cardinal Santacroce

73. Guidoni 1990, p. 25-62, 110-111, 186-189.

74. Belli Barsali 1976-1977. Sur le cardinal Gallio, voir Pastor 1958-1964, IX, p. 24.

75. Pastor 1958-1964, IX, p. 11, n. 14. Sur les stucs du palais Viscogliosi Boncompagni d'Isola Liri, voir Belli Barsali, 1976-1977, p. 189. Sur Giacomo Boncompagni, voir Pastor 1958-1964, IX, p. 26-27.

se comporta, en effet, en véritable tyran. Il fit annuler tous les droits et les bénéfices de la commune, usant et abusant de ses pouvoirs de juridiction pour réduire la communauté à une réserve toute prête de main-d'œuvre gratuite⁷⁶.

L'importance de la représentation des possessions territoriales et foncières dans la définition du statut des hauts personnages de la curie, par exemple les cardinaux Farnèse, Gallio ou Santacroce, explique en grande partie la prolifération des *vedute* paysagères dans la décoration des palais. La représentation ostentatoire des possessions permettait aux riches cardinaux et aux nobles l'appropriation visuelle de terres et de biens dont la possession était à long terme menacée par des faillites financières ou des disgrâces politiques. En définitive, il existe d'innombrables exemples de ce genre topographique, souvent méconnus, de par la difficulté d'accès aux palais privés, de l'anonymat des peintres ou de la qualité médiocre des œuvres. Signalons, parmi les plus intéressants, le décor du palais Sforza Conti de Segni où les paysages de la salle des Saisons figurent les possessions fragiles et contestées du commanditaire Alessandro Conti Sforza, parmi lesquelles une vue intéressante des jardins de la villa Ruffina de Frascati⁷⁷. Au palais Conti de Poli il existe une vue assez rare de la villa Catena à Poli avant les grandes transformations des siècles postérieurs⁷⁸. Les décors des palais Doria Pamphilj à Valmontone, de la villa Falconieri à Frascati, du château de Torre in Pietra ou de la villa Carpegna à Rome sont tous dignes d'intérêt⁷⁹. Les vues des fiefs Chigi dans leur villa sur la via Salaria furent exécutées plus tardivement, à la fin du XVIII^e siècle. Au XIX^e siècle, les décors de la villa Lancellotti à Frascati ou le Stanzino du palais Farnèse à Rome, qui regroupe les vues des fiefs familiaux, écho lointain et synthétique des vues du palais de Caprarola, attestent de la pérennité du genre et surtout de l'intemporalité du désir de montrer les terres possédées.

De la fresque au tableau de chevalet : Paul Bril topographe

À la fin du XVI^e siècle, le paysage était devenu, à Rome, un genre important grâce en particulier à l'intense activité des peintres venus du Nord, de plus en plus appréciés des collectionneurs. On a déjà mentionné ce goût pour les paysages flamands chez les cardinaux tels que Federico Borromeo, grand admirateur de Jan Brueghel et de Paul Bril. En cela,

76. Ruffini 2001.

77. Cieri Via 2007, p. 83-103, 91, fig. 9 et 10.

78. Keller 1980, ill. n° 69.

79. Benocci 2010b.

Borromeo fut imité de près par Benedetto Giustiniani, Francesco Maria del Monte, Odoardo Farnese, Ferdinand de Médicis, Giacomo Sannesio, Pietro Aldobrandini ou Paolo Sfondrato. La carrière de Paul Bril est emblématique de ce succès incontesté du genre. Ayant débuté aux côtés de son frère Matthijs dans le décor de la tour des Vents, Paul Bril s'établit de manière définitive dans la ville éternelle. Malgré des liens d'amitié avec ses compatriotes du Nord, comme Adam Elsheimer ou Jan Brueghel⁸⁰, il travailla essentiellement dans les ateliers romains d'Antonio Tempesta ou de Cristoforo Roncalli et aux côtés d'artistes italiens comme Paris Nogari ou Giacomo Stella⁸¹. En outre, sa carrière illustre parfaitement le passage d'une technique, la fresque, à une autre, la peinture de chevalet, passage dont les conséquences pour le développement du genre sont fondamentales.

Avant la fin du xvi^e siècle, très peu de peintures de chevalet représentant des paysages étaient exécutées à Rome, même si l'on trouvait déjà sur le marché des œuvres en circulation, souvent importées et de petites dimensions⁸². Le genre avait jusqu'alors surtout fleuri dans des techniques telles que le dessin, la gravure et, bien entendu, la fresque. Apparemment, Matthijs Bril, mort en 1583, avait réalisé des paysages sur toile, mais ils sont désormais perdus. Les œuvres de Paul Bril et de Brueghel, souvent de très petits formats, devinrent populaires et prirent des proportions toujours plus importantes pour triompher dans des formats monumentaux dans les collections aristocratiques au début des années 1630, sous le pontificat d'Urbain VIII⁸³.

Mais la popularité grandissante de la peinture de paysage n'explique certainement pas, à elle seule, l'accroissement de la taille des tableaux. L'évolution des formats et le passage d'une technique à l'autre sont une conséquence de l'établissement progressif d'un nouveau mode de décoration des palais, consistant à remplacer les fresques et les tapisseries par des toiles encadrées. Rappelons que d'importantes commandes de vues paysagères peintes sur toile, comme la série des fiefs Mattei de Paul Bril ou la série de paysages vétérotestamentaires réalisée pour Pietro Aldobrandini – dont la célèbre *Fuite en Égypte* d'Annibal Carrache –, étaient destinées à être fixées à des emplacements prédéterminés⁸⁴. La toile remplaçait la fresque. Pour les artistes, l'exécution était moins problématique et certainement moins coûteuse. Même un spécialiste de la fresque comme Agostino Tassi peignait parfois sur toile en atelier et

Pl. xxv

80. Cappelletti 1996.
81. Cappelletti 2001, p. 241-242.
82. Cavazzini 2001, p. 246, n. 1.
83. Cavazzini 2001, p. 208-211.
84. Cavazzini 2001, p. 215.

collait celle-ci, ainsi réalisée, directement sur le mur⁸⁵. Une lettre de Vincenzo Giustiniani à Teodoro Ameyden de 1620 témoigne de ce changement crucial pour l'histoire de la peinture de paysage : « [L'importance croissante, sur le marché, de la peinture] est aujourd'hui estimée au plus haut point non seulement à Rome et à Venise, et dans d'autres régions d'Italie, mais encore dans les Flandres et en France, [elle] est utilisée de façon moderne pour orner les palais de tableaux, pour varier l'usage des tentures somptueuses utilisées par le passé [...] et ce nouvel usage favorise beaucoup la vente des œuvres des peintres⁸⁶. » Dans la grande galerie du palais Colonna à Rome, par exemple, une zone entière est dédiée à la peinture de paysage. De larges toiles de Gaspard Dughet, répétitives et uniformes, couvrent presque toute la surface murale. Pour le peintre et le commanditaire, le but n'était pas, semble-t-il, d'assembler des œuvres de grande qualité individuelle, mais plutôt de réaliser un ensemble décoratif harmonieux et cohérent. Ceci expliquerait le nombre élevé de toiles de paysages dans les collections des xvii^e et xviii^e siècles. Au xviii^e siècle, on compte ainsi plus de cinquante toiles du peintre flamand Jan Frans van Bloemen, dit l'Horizon, dans la collection Colonna⁸⁷. D'un paysage à l'autre, seuls les coulisses et les personnages changent. Au début du xvii^e siècle, la fonction décorative de la peinture de paysage ne disparaît donc pas forcément une fois libérée des contraintes de la paroi.

En ce qui concerne la peinture de paysage topographique, ce passage d'une technique à une autre est également important. De même, on se souvient peu de l'importance du genre topographique dans la carrière d'un artiste comme Paul Bril, et ce, contrairement à l'opinion des critiques du xviii^e siècle qui, à l'exemple de Jean-Baptiste Descamps, considéraient les tableaux du flamand comme « presque tous topographiques⁸⁸ ». Cette remarque ne doit cependant pas être prise au pied de la lettre. Descamps faisait, sans nul doute, allusion à une pratique d'atelier qui consistait à utiliser pour des paysages « idéaux », des dessins ou des gravures réalisés d'après nature, *dal vero* ou en flamand *naer het leven*. Au dessin pris sur le vif, comme le recommande toute la théorie artistique italienne et flamande, on ajoutait ensuite les scènes conventionnelles et l'*ornamento* en atelier. Plusieurs tableaux de Paul Bril sont ainsi dérivés de dessins de son frère Matthijs⁸⁹. Au xvi^e siècle, de très

85. C'est la procédure qu'il adopta dans l'appartement d'Urbain VIII au Vatican.

86. Cavazzini 2001, p. 212.

87. Safarik 1999, p. 216-219, 222-225, 242-251.

88. J. B. Descamps, *La Vie des peintres flamands, allemands et hollandais*, Paris, 1753-1754 (Marseille, 1840, t. 1, p. 123); Cappelletti 2001, p. 233.

89. Frits Lugt a retrouvé sur le recto du feuillet 356 du Louvre la phrase suivante « *dit is een van die beste desenne die ick van Matijn broeder nae het leven hebbe* [ceci est un des meilleurs dessins que j'aie de mon frère Matthijs, fait au naturel] ». Voir Cappelletti 1996, p. 221.

nombreuses vues de ruines et de monuments antiques (par exemple à la villa Barbaro de Maser), dépendaient moins de la réalité et de l'observation directe que des gravures très diffusées qui en proposaient tout un répertoire. Ces gravures étaient considérées, à une époque où la photographie n'existait pas encore, comme des images aussi fidèles que la réalité. Aussi, on considérait suffisant, pour qualifier une peinture de topographiquement « vraie », qu'elle soit dérivée d'un dessin ou d'une gravure, pourvu que ce ou cette dernière ait été réalisé *al naturale*⁹⁰.

La carrière de Paul Bril topographe commença véritablement avec sa première commande autonome, indépendante de la médiation d'un peintre d'histoire ou d'un artiste italien. Il s'agit de la décoration du salon principal du palais Mattei-Caetani à Rome, datée de 1599. Le commanditaire, le cardinal Girolamo Mattei, avait fait construire le palais et en avait confié la décoration à Taddeo et Federico Zuccari. Girolamo, important mécène des arts, nommé cardinal par Sixte Quint le 17 décembre 1586, avait à cœur de transformer l'austère palais familial en une demeure reflétant son nouveau statut au sein de la hiérarchie ecclésiastique⁹¹. Pour le Salone, le cardinal choisit un type de décoration parfaitement en accord avec les préceptes de la Contre-Réforme. Dans le *De' veri precetti della pittura*, publié à Ravenne en 1586, Giovan Battista Armenini suggérait, pour la décoration des palais, de nombreux sujets, comme par exemple, les *prospettive*, *imprese* et *provincie*, que l'on trouve dans le Salone. Il recommandait également de peindre « des choses relevant des vertus morales, c'est ainsi que l'on apprend à être prudent, juste, modéré et fort dans toutes ses actions ». On trouve ainsi, à côté des paysages, des figures allégoriques célébrant les vertus du cardinal⁹². Parmi les paysages d'inspiration plinienne, alternant souvenirs de chasses, travaux des champs, scènes pastorales, portuaires et maritimes, on peut aussi noter la présence d'une vue de l'église Santa Maria in Aracoeli dans laquelle le peintre a figuré des moines et leurs mules et des pèlerins⁹³. La vue fait allusion aux liens de la famille Mattei avec le couvent et l'église de l'Aracoeli. Alessandro et Paolo, père et oncle de Girolamo, y avaient fondé et fait décorer des chapelles familiales et Girolamo lui-même avait été nommé, dès 1588, protecteur des Franciscains observants du couvent. Francesca Cappelletti a reconnu, dans d'autres paysages du Salone, des lieux chers à la famille, comme la vallée Reatina où

90. Cappelletti 1996, p. 221-222.

91. Cappelletti et Testa 1994, p. 13-23.

92. Armenini 1988 (1586), p. 211-212 (Cappelletti et Testa 1994, p. 16).

93. Cappelletti 2001, p. 236-237.

se trouvaient les fiefs de Giove et de Belmonte, importantes acquisitions au sein de l'entreprise d'expansion féodale et commerciale de la famille autour de Rome.

Le succès que rencontra Paul Bril avec la décoration du Salone lui valut, en 1601, une autre commande importante de la part du frère de Girolamo, Asdrubale Mattei : sept grands tableaux représentant les fiefs acquis depuis peu par la famille pour le hall d'entrée de son palais Mattei di Giove⁹⁴. La famille Mattei était une ancienne famille de *bovattieri*, essentiellement concernée par la gestion d'un important patrimoine de fermes dans la campagne romaine, mais nettement inférieure en statut aux familles des barons romains. Grâce à un solide capital financier dû au succès de ses exploitations agricoles et commerciales, la famille connut, dans les dernières décennies du XVI^e siècle, une forte ascension, en premier lieu grâce aux responsabilités communales qui avaient été confiées à certains de ses membres. Dans les années 1570, à la fois Paolo, frère d'Alessandro, et Ciriaco, avaient été nommés conservateurs de la ville. Le 23 février 1576, Ciriaco accéda à la charge de député des fabriques du Capitole, s'occupant activement de l'achèvement du chantier interrompu à la mort de Michel-Ange. À ces charges importantes et au succès commercial rencontré par la famille, suivit de peu l'achat, entre 1592 et 1600, des fiefs d'Antona, Giove, Castel San Pietro, Rocca Sinibalda et Belmonte. L'institution par Girolamo, le 17 août 1600, de la primogéniture en faveur de ses frères Ciriaco et Asdrubale *ad conservandam nobilitatem et decorem in Familia Mattheia* devait garantir l'intégrité et la cohésion du patrimoine⁹⁵. Deux primogénitures pour la descendance d'Asdrubale comme marquis de Giove et pour Ciriaco comme marquis de Rocca Sinibalda furent ainsi créées. Parallèlement, ce processus fut facilité par les alliances matrimoniales avec les plus anciennes familles de l'aristocratie romaine et l'entrée de Girolamo à la curie en 1586, après qu'il eût acheté, sous le pontificat de Grégoire XIII, pour une somme de soixante mille *scudi*, la charge d'auditeur de la Chambre⁹⁶. Cette ascension sociale s'accompagna d'une véritable politique culturelle de la part de la famille, témoignant d'un goût extrêmement nouveau pour la peinture, l'architecture ou l'art des jardins. Ciriaco se fit construire, autour des ruines du Caelius, la splendide villa dite de la Navicella pour abriter

Pl. xxv

94. Dans l'inventaire des biens d'Asdrubale en 1604, apparaissent bien « sette quadri grandi dipintovi li castelli, mano di paolo brillo ». Voir Panofsky-Soergel 1967-1968, p. 112-114; Cappelletti et Testa 1994, p. 97-99; Cappelletti 1996, p. 220-221; Cappelletti 2001, p. 237-240.

95. Panofsky-Soergel 1967-1968, p. 111-114; Cappelletti et Testa 1994, p. 13-14.

96. Panofsky-Soergel 1967-1968, p. 112.

sa collection d'antiquités et ses tableaux, collection parmi les plus avant-gardistes de l'époque, comptant de nombreux tableaux du Caravage, qui fut son hôte en 1601.

Des sept tableaux qui ornaient le hall d'entrée du palais et qui devaient immédiatement souligner la nouvelle puissance familiale et les titres d'Asdrubale comme marquis de Giove et de Belmonte, il n'en reste que cinq. Quatre sont conservés à la galerie nationale d'Art antique à Rome : Giove (fief qui donna son nom à la nouvelle branche de la famille et au palais que construisit Carlo Maderno pour Asdrubale), Rocca Sinibalda, Belmonte et Castel San Pietro. Le cinquième tableau, aujourd'hui dans une collection privée romaine, représente une vue latérale du château de Rocca Sinibalda⁹⁷. Vers 1624, des répliques fidèles des tableaux de Bril furent réalisées par Pier Paolo Bonzi dans les lunettes de la grande galerie du palais, décorée sous la direction de Pierre de Cortone.

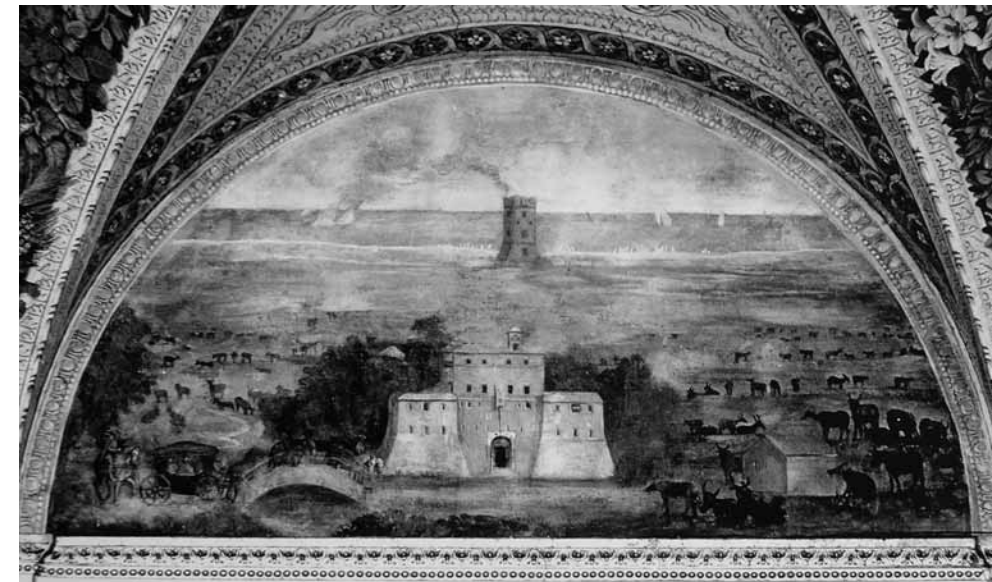
L'exécution de ces tableaux représente un moment crucial tant pour le commanditaire que pour le peintre qui, au moins depuis une décennie, peignait sur petit format de cuivre, signalant une grande parenté stylistique avec Jan Brueghel. Si la série s'inscrit parfaitement dans la lignée des représentations de fiefs qui décorent les palais du Latium depuis la fin du XVI^e siècle, le support sur toile et le format monumental des tableaux (155 x 200 cm), totalement inédit à cette date pour des peintures de paysage, témoignent d'une adaptation décisive à l'idée de collection. Par ce changement de support et de taille, jusqu'alors réservés à la peinture religieuse et la peinture d'histoire, ainsi que par la qualité élevée de l'exécution, le peintre et son commanditaire consacraient un genre depuis longtemps en maturation.

La série des fiefs Mattei se caractérise par un point de vue rabaissé caractéristique, selon Giulio Mancini, de la manière flamande « *che così poi i loro paesaggi son piuttosto una maestà scenica che prospetto di paese*⁹⁸ ». Cette formule n'est pas entièrement nouvelle. Comme le note Luuk Pijl, Paul Bril s'inspira moins du travail de ses collègues et prédécesseurs flamands, comme Pieter Breughel, que d'exemples italiens peints à fresque, en particulier ceux du palais Farnèse de Caprarola⁹⁹. Par exemple, les tableaux étaient placés au-dessus des portes, selon une disposition comparable à celle du salon d'Hercule, si bien que l'impact majestueux des châteaux, vus des vallées en contrebas, était communiqué avec une immédiateté certaine au visiteur. Comme dans les vues de Caprarola, Paul Bril utilise d'élégantes figures placées au premier plan.

97. Le tableau a été signalé par Cappelletti 2001, p. 239.

98. Mancini 1956-1957 (1620), p. 260.

99. Pijl 1995, p. 39.



42. Pier Paolo Bonzi, *Vue du fief de Maccarese*, vers 1624, fresque. Rome, palais Mattei di Giove, galerie, lunettes.

Elles introduisent le spectateur dans la composition et indiquent la route qui mène au château juché sur son promontoire rocheux. En suivant les tracés sinueux des sentiers et des routes, on effectue visuellement et mentalement une véritable promenade sur le territoire avant de rejoindre le château. Aussi, Bril a-t-il eu soin de faire figurer dans ses toiles les signes les plus ostentatoires de la culture féodale, comme autant de rencontres pour l'œil du spectateur. Les scènes de chasse, de pêche, de pâture, les activités des champs ont toutes été représentées. Les armes de la famille sont bien visibles dans les vues de Giove et de Rocca Sinibalda et, dans cette dernière, on voit même l'arrivée en carrosse des propriétaires, fêtés par le canon.

Les lunettes exécutées vers 1624 par Pier Paolo Bonzi pour la grande galerie d'après les peintures de Paul Bril sont utiles pour reconstituer la série originale¹⁰⁰. Deux autres vues furent ajoutées pour compléter cette première série : une vue du jardin Mattei sur le Palatin et une vue du domaine de Maccarese, possession de la famille sur la côte à l'ouest de Rome¹⁰¹. Dans les deux vues, le peintre a bien mis en valeur l'arrivée des propriétaires en carrosse, signe ostensible de leur rang aristocratique. On retrouve ce motif dans d'innombrables vues de villas,

Fig. 42

100. Panofsky-Soergel 1967-1968, p. 146-148.

101. Cappelletti 1996, p. 222, n. 48; Panofsky-Soergel 1967-1968, p. 183, doc. n° XXXIV.

palais et jardins¹⁰². Dans la vue du château de Maccarese, restauré par les Mattei en 1569, de nombreux troupeaux de vaches ont envahi la plaine : ce détail apparemment singulier est une allusion toponymique à la localité (Vaccarese - Maccarese). Il constitue aussi un document visuel intéressant de l'exploitation économique de la campagne romaine de la part des nouvelles familles d'aristocrates et du phénomène de la pâture dans le Latium renaissant.

Pour réaliser ses vues, Paul Bril avait été payé pour se rendre sur les lieux « en personne [...] afin de voir les *vedute*, et d'en faire le dessin », suivant, en cela, la méthode adoptée par les cartographes et les arpenteurs, comme Egnazio Danti, Cristoforo Sorte ou les peintres du Palazzo Vecchio de Florence. Bonzi était, lui aussi, tenu par contrat de représenter les vues d'après nature, mais il se contenta de recopier fidèlement les vues de Bril accrochées dans le salon attenant. Peu d'images à l'époque pouvaient être considérées aussi proches de la réalité.

Le succès rencontré par Paul Bril dans le genre topographique est illustré, dans les années 1600-1601, par une autre commande importante : la décoration, aux côtés de Giovanni Alberti, de la salle du Consistoire au Vatican pour le pape Clément VIII¹⁰³. Il n'est pas surprenant de voir le genre du paysage triompher de nouveau au palais du Vatican, où il constitue un des genres privilégiés depuis les décors paradisiaques des loges de Nicolas III au XIII^e siècle. L'intention était cependant bien différente et sans doute beaucoup moins complexe et raffinée que les décors de Grégoire XIII ou de Sixte Quint, dont on mesure cependant bien l'héritage. La frise, qui a pris des dimensions monumentales, revêt un caractère simple et officiel, alternant les vues des principaux monastères italiens et des personnages importants de l'histoire du monachisme parmi lesquels plusieurs membres de la famille du pape Aldobrandini. Il s'agissait d'une géographie sacrée associée à une généalogie célébrant les vertus religieuses de la famille papale, en somme, la transposition, dans un cadre religieux, de tant de cycles dynastiques étudiés jusqu'à présent¹⁰⁴.

Les qualités que possédaient les cycles de vues – lisibilité sémantique, modernité, plaisir que procurait le genre –, avaient, en effet, séduit les institutions religieuses tout autant que les nobles particuliers. Depuis longtemps déjà, les monastères et autres congrégations religieuses avaient entrepris de faire représenter leurs possessions, soucieux

102. Sur le carrosse comme expression du statut social, voir Delumeau 1957-1959, I, p. 443-446; Lazzaro 2001, p. 52.

103. Dioclezio Redig de Campos propose une datation avant le 10 août 1601 - 5 novembre 1603. Voir Redig de Campos 1967, p. 195.

104. Martin 1988, p. 81, 86-90.



43. Matthijs Bril, *Vue du monastère de Camaldoli*, 1602, fresque. Palais du Vatican, salle du Concistoire, frise.

de démontrer l'étendue de leur pouvoir temporel et foncier ainsi que l'importance de leur mécénat artistique et architectural. Parmi les plus beaux exemples en Italie, on trouve les vues des principaux couvents camaldules réalisés sous la direction de Giorgio Vasari pour le couvent de San Michele in Bosco à Bologne, un cycle dont la structure fut, comme on l'a vu, reprise pratiquement à l'identique dans la salle des Aigles au palais des Conservateurs à Rome¹⁰⁵. Les vues de monastères peintes par Giovanni Stradano dans la chapelle de la villa Pazzi à Parugiano près de Montemurlo (Prato), sont également dignes d'être mentionnées. Elles étaient destinées à célébrer l'entrée de Maddalena Pazzi dans l'ordre du Carmel en 1583. À Rome, les premiers exemples de vues de propriétés ecclésiastiques sont encore subordonnés au sujet principal, comme la Crucifixion de l'église Sant'Andrea in Flumine à Ponzano Romano (1548), large fresque dans laquelle les nombreux domaines du monastère bénédictin ont été minutieusement représentés¹⁰⁶.

En 1583, alors que Stradano est occupé à la villa Pazzi, Paul Bril est chargé de peindre des vues dans la frise du salon principal (*aula magna*) du Collège romain ou Collège jésuite à Rome, un décor d'une importance fondamentale pour le genre topographique qui disparut malheureusement dans un incendie en 1849¹⁰⁷. Paul Bril est mentionné dans un paiement, en mars 1584, aux côtés d'artistes comme Antonio Fiorentino

105. Voir *supra*, p. 37-39.

106. *La media valle del Tevere* 1985, p. 197.

107. Cappelletti 2001, p. 240-241; Hendriks 2003, p. 108.

(Antonio Tempesta [?]), Matteo pittore (Matteo Neroni di Siena [?]), Cristoforo Roncalli, Andrea Aretino et Ambrogio Buonvicino. L'association de Paul Bril avec ces artistes, dont deux, Tempesta et Neroni, sont d'illustres peintres de paysage, montre l'importance du genre topographique et du paysage dans les milieux religieux durant le règne de Grégoire XIII, en particulier pour les Jésuites. Les vues de Bril et de Matteo Neroni, accompagnées d'épigrammes latins en lettres dorées, représentaient, en quatorze peintures de paysages, les collèges fondés aux quatre coins du monde par Grégoire XIII. La lettre annuelle du Collège pour l'année 1584 donne une idée précise de la nature du décor. Sur le mur du fond, un portrait de Grégoire XIII entouré de cardinaux, de jésuites et des représentants des différents Collèges, célébrait la vertu évangélisatrice du pape. Sur les murs étaient peintes, « comme sur une large tapisserie », « de très belles images de monuments », à savoir les Collèges grégoriens fondés par ce dernier : six sur la droite (Vilnius en Lituanie, Claudiopolis en Transylvanie, trois au Japon et le séminaire de Fulda) et sept sur la gauche (Vienne, Illirico dans le Piceno et les cinq Collèges romains). Figuraient aussi une vue, plus large que les autres, du Collège romain et, sur le mur d'entrée, cinq autres Collèges (Pont-à-Mousson en Lorraine, Braunsberg en Prusse, Olmütz en Moravie, Graz en Styrie et Prague en Bohême¹⁰⁸). On retrouvera cette même structure dans les nombreux portraits gravés du pape entouré par des vignettes topographiques, comme celles qui figurent dans le *Compendio delle heroiche et gloriose attione, et santa vita di Papa Gregorio XIII* (Rome, 1596) de Marc Antonio Ciappi. Il est d'ailleurs fort probable que ces images dérivent du cycle perdu du Collège jésuite. Celui-ci constituait donc un précédent immédiat et extrêmement important pour les nombreuses vues des *Opere* de Sixte Quint, réalisées quelques années plus tard, et figurées elles aussi de la sorte dans les gravures, autour du portrait du pape.

Si l'on peut retracer l'activité importante de Paul Bril en tant que topographe avant les années 1600 – qui débute par l'épisode, mentionné dans un chapitre précédent, des fresques du palais Orsini de Monterotondo (1581) –, il est plus difficile de saisir l'évolution du genre après cette période. Il semble que Paul Bril se soit essentiellement servi des dessins de son frère pour ses tableaux de ruines. Louisa Wood Ruby ne dénombre que deux dessins qui pourraient avoir été réalisés d'après nature¹⁰⁹. Il faut vraisemblablement attendre la fin de la carrière du

Fig. 21

108. Bailey 2003, p. 119-121.
109. Wood Ruby 1998, p. 29.

peintre pour le voir s'intéresser à nouveau à la représentation directe du paysage. Deux dessins, l'un conservé au Louvre et l'autre à Anvers, datés de 1626 et identifiés par Marcel Roethlisberger comme des vues des alentours de Bracciano, peuvent, par exemple, être rapprochés d'une grande toile figurant le château Orsini de Bracciano conservée à l'Art Gallery of South Australia (Adelaide)¹¹⁰. Il ne s'agit pas de dessins préparatoires, mais ils furent certainement réalisés à l'occasion du voyage du peintre dans la région. La vue fut sans doute commandée par Paolo Giordano II Orsini, qui devint comte de Bracciano en 1615. Le tableau figure la ville de Bracciano, serrée autour de son imposant château, profil emblématique de la domination des Orsini sur le territoire depuis le Moyen Âge. La leçon de Caprarola a été bien retenue. Le premier plan ouvre directement sur la route et, en tant que spectateurs, nous regardons passer, comme les paysans qui se découvrent et saluent leurs seigneurs, le carrosse qui se dirige vers la ville et la forteresse. Sur la droite, miroitent les eaux claires du lac de Bracciano. La commande du comte Orsini à Paul Bril ne doit pas surprendre. Faire réaliser une vue de son fief principal par un peintre à la mode et, il faut le rappeler, qui se faisait payer très cher pour un spécialiste du paysage, ne faisait que reprendre une pratique déjà ancienne¹¹¹. Au château Orsini de Bracciano, à l'étage noble, dans la salle dite salles des Emblèmes, il existe en effet deux vues du château de la fin du XVI^e siècle, attribuées par Vasari aux frères Zuccari et insérées dans un cycle sur la vie d'Alexandre le Grand¹¹². Dans la lunette au-dessus de la fenêtre, on trouve une vue du château et du bourg avec ses fortifications, prise selon le point de vue d'un visiteur arrivant par la Porta Falsa, représentée avec son pont-levis. Dans le fond, sur les rives du lac, on aperçoit le château de Trevignano. Dans la lunette opposée, l'imposante forteresse est figurée depuis les abords de la petite église dite Madonna del Riposo. Là aussi, on peut voir le lac et, sur ses rives, Trevignano, Anguillara et le château de Vicarello, tous des fiefs Orsini.

La carrière de Paul Bril pose la question fondamentale de l'origine de la *veduta* et du genre de la peinture de paysage, dont la production s'intensifie considérablement dans la première moitié du XVII^e siècle. Les premiers artistes qui, durant cette période, s'attachent à une représentation topographique du paysage sont précisément ses élèves, Willem van Nieulandt, Sebastien Vranckx, ses collègues Jan Brueghel le Jeune, Bartholomeus Breenbergh, mais aussi Gerard Ter Borch l'Ancien,

Fig. 44

110. Wood Ruby 1998, p. 142 ; Pijl 1995, p. 40
111. Wood Ruby 1998, p. 37.
112. Borsari 1895, p. 46-48 ; Vasari 1880 (1550 et 1568), VII, p. 86.

Cornelis van Poelenburgh ou encore Herman van Swanevelt¹¹³. Sans renier son héritage flamand, Paul Bril s'était parfaitement adapté au langage italien. Il avait profité, rappelle à ce propos Mancini, de la leçon de peintres comme Annibal Carrache ou le Chevalier d'Arpin qui avaient su donner, dans les premières années du Seicento, un souffle classique à la peinture de paysage¹¹⁴. De plus, Paul Bril représentait le véritable lien entre la tradition de la grande peinture à fresque, dont son frère Matthijs demeure l'un des représentants les plus importants, et la peinture de chevalet qui témoigne du goût croissant pour le collectionnisme. On signalera, encore une fois, le peu d'attention portée à cette question cruciale du passage d'un support à un autre, question fondamentale pour la maturation du genre que tant d'historiens font « naître », un peu trop soudainement, au XVII^e siècle. Dans le catalogue de l'exposition tenue en 1978 à l'université de Brown (Providence), *The Origins of the Italian Veduta*, les auteurs ont fait l'impasse totale sur les décors à fresque, ne proposant comme œuvres annonçant le védutisme italien que les dessins, majoritairement flamands, de Heemskerck à Jan van Scorel, et les recueils de gravures, de Dupérac à Falda¹¹⁵. Luigi Salerno, au contraire, ouvre son étude sur les peintres de *vedute* en Italie par une discussion des vues de Bril et Tempesta dans les troisièmes loges du Vatican, reconnaissant implicitement leur importance fondatrice. Il mentionne aussi les vues du Salone Sistino, comme avant lui Giuliano Briganti dans son essai classique de 1966¹¹⁶. De même, Wolfgang Kroenig a étudié la fortune considérable de la vue du Vatican prise depuis le pont Saint-Ange, dessinant une généalogie qui trouve ses racines dans la vue des troisièmes loges et les dessins préparatoires de Matthijs Bril conservés au Louvre. Après Paul Bril et Jan Brueghel, de nombreux peintres comme Gaspar Van Wittel, Piranèse et Corot achèveront de faire de cette vue l'une des plus pittoresques de Rome¹¹⁷.

Pl. XIV

Les différences soulignées plus haut entre les *vedute* grégoriennes des troisièmes loges et les *vedute* du Salone Sistino, à savoir entre ce que Luigi Salerno désigne par *veduta quotidiana* et *veduta celebrativa* ou *aristocratica* anticipent cependant une bifurcation, qui se marquera, au XVII^e siècle, chez les peintres occupés à la représentation du « réel ». On retrouve ainsi un esprit commun entre le caractère populaire, public et immédiat des *vedute* de Bril et de Tempesta et certaines œuvres des Bamboccianti comme Pieter Van Laer, ou de certains *vedutisti* comme

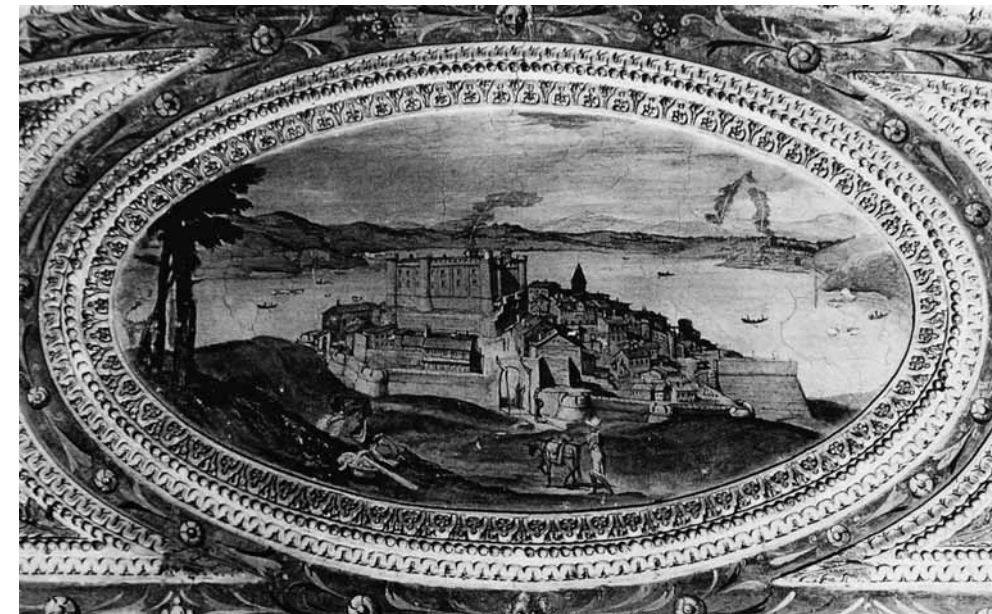
113. Briganti 1996, p. 18 et suiv.

114. Mancini 1956-1957 (1620), I, p. 260.

115. Berns *et al.* 1978.

116. Salerno 1991, p. 13; Briganti 1996, p. 26-27.

117. Kroenig 1972.



44. Anonyme, *Vue du château Orsini de Bracciano*, fin du XVI^e siècle, fresque. Château Orsini, salle d'Alexandre le Grand.

Johannes Lingelbach, Willem Reuter ou l'italien Sinibaldo Scorza dont la *Piazza Pasquino* rappelle directement, selon Carlo Pietrangeli, la version du site donnée dans les troisièmes loges¹¹⁸. Quant à la *veduta aristocratica*, nous en avons déjà mentionné un certain nombre d'exemples. Paul Bril, Pierre de Cortone, et plus tard Gaspar Van Wittel, pour ne citer que les plus célèbres, réalisèrent sur toile des vues des grandes villas et fiefs de l'aristocratie romaine longtemps après qu'on ait cessé de privilégier la fresque pour la décoration des villas et palais et que la gravure soit devenue, avec Giovan Battista Falda, Israël Sylvestre ou Dominique Barrière, le médium de propagande le plus efficace¹¹⁹. Parmi l'énorme production de Van Wittel, le genre est bien attesté, des vues célèbres de la villa Aldobrandini de Frascati, à celle du couvent de San Paolo à Albano pour le cardinal Pietro Ottoboni, neveu d'Alexandre VIII, celles de Marino, de Genazzano, pour les Colonna, de la riche abbaye de Grottaferrata, ou encore les vues de Caprarola, Viterbe, Ronciglione et autres fiefs Farnèse documentées dans les collections d'Elisabetta Farnese, épouse de Philippe V d'Espagne¹²⁰.

118. Pietrangeli 1979, p. 465.

119. Eustis 2003.

120. Briganti 1996, p. 203-230, 280-282.

Un ultime héritage du genre que nous avons étudié au XVI^e siècle peut être cherché dans ce que l'on appelle généralement le « paysage idéal » de Paul Bril. Le succès de peintres comme Claude Lorrain, Gaspard Dughet ou Nicolas Poussin, qui portèrent ce genre aux nues, fut tout aussi notable. On a souvent invoqué, pour expliquer l'essor du paysage idéal ou classique, l'intérêt croissant pour la littérature et la poésie pastorale. Cependant, comme pour les décors du XVI^e siècle, la dimension idéologique du paysage n'en était pas pour autant moins cruciale. Dans un article provocant, Mirka Beneš a tenté de montrer que plusieurs phénomènes clefs se développaient en parallèle dans la Rome du XVII^e siècle : l'acquisition de terres agricoles et de fiefs par la nouvelle aristocratie curiale et papale, le nouveau mécénat de peinture de paysage et la création de grands parcs urbains « paysagers ». Son analyse s'articule autour de la notion de « pastoralisme », qui désigne à la fois la nouvelle esthétique des grands parcs aristocratiques, comme ceux des villas Borghèse ou Pamphilj, mais aussi tout un pan de la production de peinture de paysage communément appelé « paysage pastoral ». Pour les historiens des sciences économiques et sociales, cependant, le terme s'applique au phénomène du développement de l'élevage en pâture, par opposition à la culture céréalière ou à d'autres types d'exploitation économique du territoire. Or, ces trois types de « pastoralisme », esthétique, iconographique ou littéraire, et économique, ne doivent pas, selon Beneš, être considérés comme des phénomènes séparés mais plutôt comme des expressions différentes d'une même situation culturelle, politique et économique¹²¹. Son analyse vient à la fois conclure et justifier notre propre interprétation sociale des décors de paysages réalisés, au XVI^e siècle, dans les villas et palais de Rome et du Latium.

Comme on l'a vu, les familles de l'aristocratie curiale avaient, dès le XVI^e siècle, investi massivement dans l'achat de terres et de fiefs. Si leur intérêt était essentiellement lié à une question de statut et de titres aristocratiques, la dimension économique de la possession terrienne joua également un rôle dans le choix des élites. Au XVI^e et au XVII^e siècle, l'investissement foncier était encore considéré comme l'un des plus sûrs. Enrichis par leurs charges à la curie, les nouvelles familles et les cardinaux achetèrent principalement des fermes (*casali*), très lucratives, puisqu'elles pouvaient rapporter jusqu'à six pour cent de revenu annuel sur le capital investi¹²². En 1660, les Borghèse possédaient au moins vingt grandes fermes, à savoir près d'un vingtième de toute la cam-

121. Beneš 2001. Sur l'image de la campagne romaine, voir aussi Walter 2004, p. 159-171.

122. Beneš 2001, p. 98, 364-365.

pagne romaine, suivis par les Pamphilj, les Barberini, puis les Mattei, Sacchetti et Massimi. La plupart des fermes avaient, depuis la fin du XV^e siècle, progressivement privilégié l'élevage au détriment de la culture céréalière, plus coûteuse à cause du manque de main-d'œuvre disponible¹²³. Ce paysage caractéristique de la campagne romaine, un paysage vide d'hommes, composé essentiellement de pâtures où paissent les troupeaux, est omniprésent dans les œuvres des peintres paysagistes qui travaillèrent à Rome, par exemple chez Adam Elsheimer ou Claude Lorrain. Comme les parcs Borghèse ou Pamphilj, qui recréaient aux abords immédiats de la ville une image de la campagne, ces tableaux évoquaient donc, pour les aristocrates romains, le paysage économique de la campagne romaine dans lequel ils avaient massivement investi. En définitive, le succès de ce type de peintures dépendait aussi de l'habileté du peintre à déguiser l'image du territoire en un paysage classique, par l'ajout de motifs d'inspiration littéraire, de transpositions topographiques, d'*invenzioni* architecturales *all'antica*, ou d'une dimension morale ou religieuse, qualités qui correspondaient aussi aux intérêts culturels ou spirituels des commanditaires.

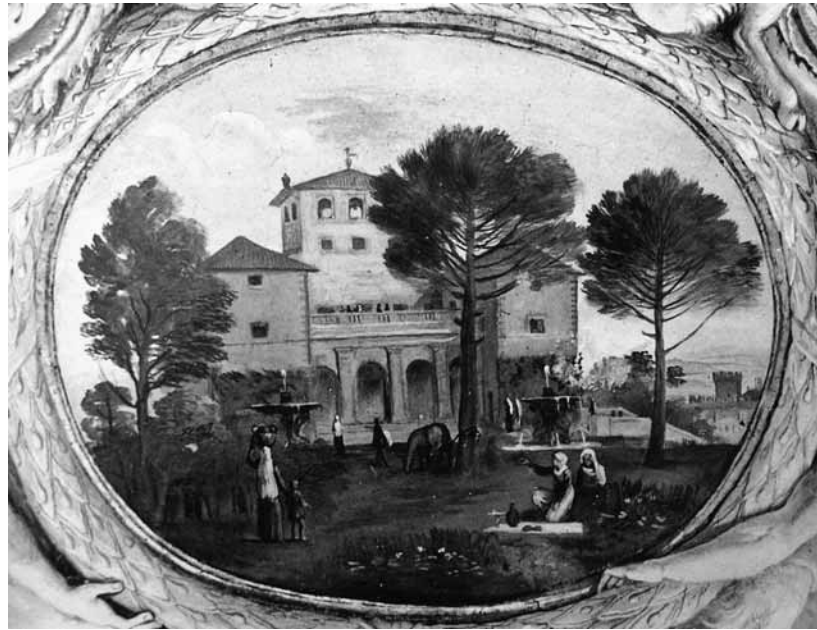
À la villa Grazioli de Frascati, par exemple, propriété des Acquaviva puis des Montalto Peretti, familles de cardinaux et de papes, deux décors évoquent à la fois les activités économiques de la villa et la sacralité du paysage. Dans un paysage de la chambre du Jour, attribué au peintre florentin Girolamo Ciampelli, la villa se détache élégamment sur le fond d'une scène où se reposent, mangent et boivent les paysans fatigués du travail des champs. Dans une autre scène, on voit les paysans, le soir, s'en revenir des champs. La villa est présentée comme le centre d'un domaine agricole où les paysans mangent et boivent à leur faim dans l'harmonie et la paix¹²⁴. Il s'agit, en somme, d'un bel exemple d'« utopie négative », lorsque l'on connaît les vraies conditions de vie des paysans du Latium à cette époque. L'idéal pastoral que construisaient ces images et celles de Bril, de Claude Lorrain, de Dughet et d'autres, ne ressemblait certes pas à la dure réalité de la campagne romaine, caractérisée par le travail pénible, la pauvreté et l'exploitation des paysans par les seigneurs¹²⁵. « La peine, la guerre, le travail harassant semblent exclus de ce monde idyllique. L'ordre divin se traduit dans les rapports mathématiques stricts qui gèrent l'espace pictural comme dans la hiérarchie immuable situant chaque état social à sa juste place, selon l'éternelle tradition¹²⁶. » Dans la

123. Delumeau 1957-1959, II, p. 567-572 ; Sereni 1993, p. 243-245 ; Beneš 2001, p. 100, 365.

124. *Villa e paese* 1980, p. 146-148 ; pour une analyse plus détaillée, voir Ribouillault 2011c.

125. Sur les paysans du Latium aux XVI^e et XVII^e siècles, voir notamment Tomassetti 1975, p. 254-263 et Carocci 1959.

126. Walter 2004, p. 161.



45. Atelier d'Annibal Carrache, *Vue de la villa Grazioli*, après 1612, fresque. Frascati, villa Grazioli, chambre d'Élie.

chambre d'Élie, décorée quelques années plus tard par des peintres du cercle d'Annibal Carrache, les *quadri riportati* qui entourent la scène centrale – *L'Ascension d'Élie* – figurent *Les Ambassadeurs revenant de la Terre promise* et *Samson transportant les portes de Gaza*. Entre les deux scènes, le peintre a inséré une vue de la façade nord de la villa avec son jardin et ses pins ombragés¹²⁷. Le paysage de la villa est celui de la Terre promise, de la Terre sainte, généreuse et productive.

Fig. 45

127. *Villa e paese* 1980, p. 152-155.

Vers une archéologie du regard

Vision et représentation

Peut-on, à partir d'une peinture, établir une archéologie du regard, de l'homme voyant, de son rapport au visible ? Tenter de répondre à cette question, c'est d'abord poser le problème difficile du rapport entre voir et représenter. Il n'y a évidemment pas d'autonomie absolue des différents registres dans lesquels une culture trouve à s'exprimer, entre, par exemple, la science et l'art, la peinture et la cartographie ou l'optique. L'œuvre d'un artiste universel comme Léonard de Vinci en témoigne, tout comme l'« invention » de la perspective linéaire au Quattrocento : le premier livre du *De pictura* d'Alberti, en définissant la peinture comme une section de la pyramide visuelle, n'est-il pas aussi un traité de mathématique et d'optique ? On sait pourtant que « voir » n'est pas « représenter ». Carl Havelange rappelle ainsi que : « De même que la formalisation optique ou géométrique du phénomène de la vision n'indique que partiellement ce que regarder veut dire, l'acte de la représentation n'est jamais qu'une expression indirecte et elle aussi très partielle du regard à l'origine duquel, peu ou prou, il prend naissance. Si chaque peinture, parce qu'elle se déploie dans l'univers du visible, est en un certain sens la traduction d'une manière de voir, la forme de cette traduction reste largement insaisissable – à la fois informulée et informulable ; il faut y insister : une peinture ne conduit jamais, comme à reculons, au regard qui l'a rendue possible¹. » On gardera à l'esprit ces mises en garde.

Pourtant, la plupart des historiens du paysage traitent vision et représentation comme un duo inséparable. Kenneth Clark par exemple, lorsqu'il écrit, « Les gens qui ont peu réfléchi à la question sont enclins à supposer que l'appréciation de la beauté de la nature et de la peinture de paysage est une part normale et durable de notre activité spirituelle », réduit l'appréciation de la nature et sa représentation en peinture

1. Havelange 1998, p. 21.

à une seule chose, comme le font d'innombrables auteurs avant et après lui². Sans rentrer ici dans un débat théorique complexe qui mobilise aujourd'hui un champ entier d'études, on peut tenter d'expliquer cette confusion récurrente – et légitime – en soulignant l'appareillage du paysage *vu* et du paysage *représenté* en tant que constructions ou « fabriques » culturelles. En clair, le paysage vu est déjà une re-présentation à part entière, bien avant qu'il ne devienne le sujet d'une œuvre d'art. C'est là l'origine de la distinction entre *pays* et *paysage*. Des travaux importants, parus dans les trente dernières années, ont insisté sur cet aspect : la théorie de l'*artialisatio*n d'Alain Roger, l'idée du paysage comme *médium* de W. J. T. Mitchell, la notion de *way of seeing* développée par Denis Cosgrove à la suite de John Berger et de Michael Baxandall, sans compter les études de Svetlana Alpers, de Bruno Toscano et d'autres ; autant d'approches qui considèrent le « paysage » comme une construction subjective et insistent sur la dimension scopique du passage du *pays* au *paysage*³.

Il n'y a pas de meilleurs exemples de cet appareillage culturel entre paysage vu et paysage peint, de cet estompement ludique des différences qui existent entre vision et représentation, que les palais et villas de l'Antiquité et de la Renaissance. La manière dont les décors de paysage et les ouvertures sur l'extérieur (baies, portes, loggias) sont agencés sur les parois de nombreuses villas antiques et renaissantes résulte d'une conception unitaire du paysage peint et du paysage réel. Si les études des archéologues et historiens de l'art antique ont démontré l'importance d'une telle conception dans les villas romaines, on soulignera la faible place donnée au problème dans l'analyse des villas de la Renaissance, à l'exception peut-être des études sur l'architecture de Palladio et les décors de Véronèse à la villa Barbaro de Maser⁴.

Fig. 46

La ville et la campagne

Le dialogue entre vues peintes et vues réelles caractérise pourtant une majorité de palais et de villas de l'Italie de la Renaissance et se développe autour de la dualité ville-campagne. À Rome, ce dialogue fleurit dès la fin du xv^e siècle dans le cadre de la renaissance de la villégiature antique influencée par la littérature d'Horace ou de Juvénal, qui opposaient les vertus morales et thérapeutiques de la campagne vue

2. Voir Mitchell 1994, p. 7-8.

3. Voir notamment Mitchell 1994, p. 14 ; Roger 1997, p. 16 ; Alpers 1983 ; Cosgrove 1985 ; Toscano 1991 ; Andrews 1999, p. 1-22 ; Walter 2004, p. 7-19 ; Brunon 2006.

4. Bergman 1992 et 2002.



46. Vue de la sala della Crociera, vers 1560-1561. Maser, villa Barbaro.

comme *locus amœnus* au bruit, à la pollution et à la corruption citadine⁵. À l'exemple de Vitruve, Leon Battista Alberti recommande de situer la villa suburbaine sur une hauteur de manière à en accroître la splendeur et pour offrir des vues sur la campagne. Elle doit cependant être proche de la ville pour permettre à son propriétaire de s'y rendre rapidement pour traiter ses affaires⁶. La majorité des villas italiennes orientaient donc leurs vues vers la ville d'un côté et la campagne de l'autre. Les loggias de la villa Médicis à Rome, par exemple, permettaient d'admirer Rome d'un côté et, de l'autre, la campagne et les monts Albains. On retrouve cette double orientation au château Saint-Ange avec ses deux loggias. Cette même situation limitrophe entre ville et campagne et les thèmes littéraires attachés à l'idée de villégiature, des *Géorgiques* de Virgile au *De vita solitaria* de Pétrarque, incitèrent Agostino Chigi à décorer le salon principal de sa nouvelle villa sur les bords du Tibre, de paysages

5. Ackerman 1990 ; Brunon 1996-1997.

6. Alberti 2004 (1485), 5, 14, 403, p. 255.

Pl. xxviii et de vues de ville. Blosio Palladio, dans une description datée de 1512, *Suburbanum augustini chisii*, avait déjà noté cette particularité du site, soulignée avant lui par le poète romain Martial à propos de la villa de Julius Martialis sur le Janicule : « pratiquement au milieu de la ville » si bien, écrit-il, que l'« on voit d'un côté la ville, de l'autre la campagne⁷ ». Vers 1515-1516, l'architecte de la villa, Baldassare Peruzzi, inspiré par la salle à manger grecque décrite par Vitruve, décora la salle d'audience de l'étage noble, la salle dite des Perspectives, comme une large loggia soutenue par des colonnes doubles. Entre les colonnes, il peignit des paysages correspondant étroitement aux vues réelles depuis la villa. Les paysages que l'on aperçoit dans la moitié est de la salle, vers le Tibre et la ville, représentent des vues identifiables de Rome comme la tour des Milices ou l'hôpital de Santo Spirito. Dans la moitié ouest, en revanche, les vues, essentiellement rurales, font écho au paysage champêtre qu'il était alors possible d'admirer à l'ouest de la villa⁸. Ce dialogue entre ville et campagne est récurrent dans l'iconographie des cycles italiens de la Renaissance. On l'a également observé dans la salle de Bologne au Vatican, dans laquelle étaient placées en vis-à-vis les vues peintes de Bologne et de son *contado* et les vues réelles sur Rome et les *prati*.

Fig. 47

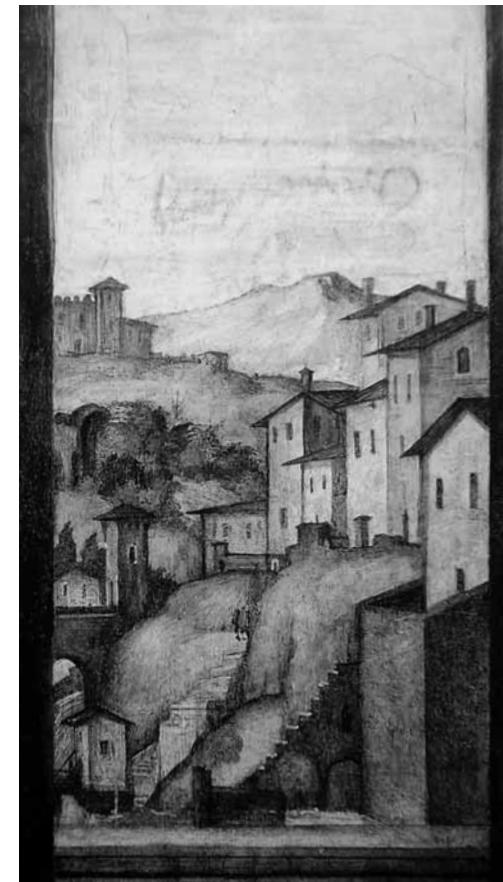
La villa dans la villa

À la villa d'Agostino Chigi, la villa Farnésine, la logique illusionniste du décor se voit soudain rompue par l'insertion discrète d'une vue de la villa dans le paysage. Pratiquement imperceptible à côté de la toute proche Porta Settimiana, le détail de la villa est repérable entre deux colonnes, au sud-ouest de la salle. Les exemples de ce type « d'autoportraits » de la villa abondent⁹. À la villa impériale de Pesaro, c'est une architecture végétale et fantastique qui transforme la petite chambre des Caryatides, peinte vers 1530 par Dosso et Battista Dossi, en un pavillon ouvert sur le panorama de la nature. Les caryatides qui supportent la voûte végétale, curieuses femmes-troncs sortant de terre, expriment le caractère ludique de l'illusionnisme de l'art des villas, un jeu entre intérieur et extérieur, entre le naturel et l'humain, entre l'univers construit de la villa et la nature qui lui sert de cadre, entre l'historique et le mythique. Dans un des paysages, représentation idéale de la vallée de Pesaro, on

7. Voir Quinlan-McGrath 1990 (11, 301-312).

8. Frommel 2003, p. 126-133 ; Ribouillault 2011a, p. 218-219.

9. Outre la villa d'Este à Tivoli ou la villa Barbaro de Maser, on en trouve dans les palais Colonna de Marino, Palestrina et Zagarolo, au château Orsini de Bracciano, au palais Giustiniani de Bassano Romano, au château de San Gregorio da Sassola, à la Palazzina Gambarà de Bagnaia, au palais du Té à Mantoue ; à Rome, à la villa Montalto, à la villa Lante, au palais des Conservateurs, etc.



47. Baldassare Peruzzi, *Paysage rural*, vers 1516, fresque. Rome, villa Farnésine, salle des Perspectives.

trouve aussi la vue de la villa encore en construction¹⁰. Jacopo Zucchi, dans le *Discorso sopra li dei de' gentili* (1602), introduit un motif semblable dans la description de son programme du palais Ruspoli à Rome. Au xvii^e siècle, le Casino Ludovisi, représenté en 1621 par le Guerchin sur la voûte de la chambre de l'Aurore, est un autre exemple de ce jeu plaisant entre intérieur et extérieur.

Le portrait de « la villa dans la villa » est un phénomène curieux en soi. On l'explique généralement par la nécessité de situer géographiquement la villa dans son environnement mais aussi par l'effet de surprise et d'amusement qu'il provoquait sur les visiteurs¹¹. Le fait de contempler, depuis l'intérieur, l'extérieur du bâtiment dans lequel on se trouve, est pour le moins déconcertant. Le spectateur devient à son tour implicitement sujet de la représentation. Il se voit offrir la possibilité d'un regard distancié sur l'endroit dans lequel il se trouve et dont il n'a

10. Turner 1966, p. 204.

11. Cavazzini 2001, p. 209-210.

nécessairement qu'une vision limitée. Il est crucial que le portrait de la villa n'apparaisse pas de manière trop ostentatoire, et qu'il ne soit découvert que par chance, par surprise, par ceux qui scrutent l'espace peint. C'est un travail de détail dont le rôle théorique est considérable. Pour ceux qui le repèrent, ou à qui on le montre, l'illusionnisme du décor se trouve un instant suspendu. Au spectateur qui sait regarder, l'artifice est révélé. Ainsi mis à distance, l'illusionnisme cesse donc d'être artifice. Révélée, l'illusion ne s'adresse plus aux sens mais à l'intellect. Dans la salle des Perspectives à la Farnésine, le détail de la villa fait ainsi écho à celui, également minuscule, des fenêtres et de la colonnade de la salle qui se reflètent dans le bouclier métallique de la déesse Bellone, figurée dans la frise. Représenter la villa dans la villa participe donc de la dimension à la fois ludique et intellectuelle de la vie de la villa, lieu de l'*otium*, divertissement et plaisir tout autant que méditation philosophique et littéraire. Comme dans le jardin où les statues, les fontaines, les facétieux jeux d'eau, surprenaient le spectateur et engageaient ses connaissances et sa réflexion, les fresques dans la villa devaient amuser et interroger. Ces jeux de miroirs, ces mises en abyme, ces surprises et mises en scènes, reconduisaient naturellement à l'univers du théâtre avec lequel la plupart des peintres et architectes des villas de la Renaissance, Baldassare Peruzzi, Girolamo Genga, Jules Romain ou Pirro Ligorio, pour ne citer que les plus célèbres, étaient parfaitement familiers¹².

L'image de la villa dans la villa projette sur les parois internes, le programme des parois externes, affirmant la cohérence de l'ensemble et l'interaction profonde du programme décoratif avec le paysage environnant, comme si les murs étaient, en quelque sorte, devenus transparents. L'affirmation de cette cohérence entre intérieur et extérieur incite à lire l'iconographie de la décoration interne en rapport avec celle de l'extérieur, le jardin et le paysage perçus, comme les peintures, en tant qu'objets mythiquement, historiquement et culturellement construits. L'insertion de citations topographiques au sein de cycles de paysages idéaux est donc une donnée fondamentale pour comprendre la « vision » du paysage dans l'art de la villa. Paysage littéraire, paysage mythique et paysage réel sont subtilement fusionnés.

L'idée selon laquelle la peinture de paysage, que l'on qualifie couramment de fantaisiste, d'inventée, d'imaginaire ou d'idéale, est en réalité plus une description qu'une invention remonte à l'Antiquité. On évoquera, à ce propos, la lettre de Cicéron à Atticus, dans laquelle

12. Sur l'illusionnisme dans les villas voir Turner 1966, p. 198-212.

l'orateur demande à son ami des détails sur la façon dont il a conçu son *Amaltheum* (*Ad Att.* 1, 16, 18) (une grotte artificielle évoquant la chèvre Amalthée allaitant Jupiter enfant), ou encore le commentaire de Servius sur l'*Énéide* de Virgile. Servius explique que, pour décrire la *domus nympharum* rencontrée par Énée en abordant les rivages de Carthage, Virgile a usé de topos (id est *fictus secundum poeticam licentiam locus*). La *topographia* ou description d'un lieu réel (*rei verae descriptio*) est ici distinguée de la *topothesia* qui désigne la description d'un lieu imaginaire¹³. Ce type de descriptions de paysages imaginaires sera pleinement développé dans la littérature pastorale à la Renaissance et trouve son équivalent pictural dans d'innombrables tableaux, comme ceux de Giorgione ou de Titien¹⁴.

La porosité entre topographie et topothesie est riche d'enseignements. Ainsi, bien des paysages idéaux dans la littérature sont inspirés de paysages réels et sont décrits comme des paysages topographiques. La description de la vallée de Tempé dans les *Métamorphoses* d'Ovide (I, 567-584) possède, par exemple, une ressemblance frappante avec le site de la cascade de Tivoli. Ovide, comme Cicéron à propos de l'*Amaltheum*, utilise, pour décrire la mythique vallée, des termes de jardiniers et de peintres : *nemus*, le bosquet de l'architecte paysagiste est opposé à *Silva*, les bois sauvages; *domus*, la maison des dieux; *antro*, la cave en forme de grotte. En d'autres termes, la description évoque celle d'un véritable nymphée romain avec ses fontaines, ses statues et ses parois artificiellement naturelles.

La littérature de la Renaissance abonde d'exemples comparables, à commencer par *Gli asolani* de Pietro Bembo ou *Le Songe de Poliphile* de Francesco Colonna. Concernant la peinture, les paysages, pour la plupart imaginaires de la salle des Perspectives à la Farnésine, dérivent, par exemple, d'une observation précise de la topographie réelle. On pourrait dire que la topothesie qu'ils dessinent a une origine proprement topographique. Dans les fresques, la petite vue avec des maisons accrochées sur une côte rocheuse peut être rapprochée d'un dessin du *Taccuino senese* de Peruzzi qui est très probablement topographique. Un autre dessin du *Taccuino* a été récemment identifié comme une vue du bourg de Bomarzo où travailla Peruzzi sur le chantier du palais Orsini¹⁵. Nous rencontrons ici, de nouveau, une des problématiques soulevées plus haut à propos de Paul Bril topographe : à la Renaissance, la qualité topographique des paysages n'était pas seulement envisagée quand un paysage

Fig. 47

13. Lavagne 1988, p. 2.

14. Andrews 1999, p. 64-65.

15. Frommel et Fagliari Zeni Buchicchio 2002, p. 80-81.

était précisément identifiable à un site réel, mais plutôt quand il relevait d'une observation directe du réel. Qu'ils soient de nature topographique ou toposésique, les paysages des villas étaient avant tout des *descriptio* et dessinaient l'image d'un lieu. Le portrait de la villa dans la villa était là pour le rappeler à ceux qui l'auraient oublié.

Le paysage et la fenêtre

À l'intérieur de la villa, du palais ou du jardin, l'association conceptuelle entre paysage peint et paysage réel est essentiellement construite par la fonction du cadre¹⁶. Dans les villas antiques, à Boscotrecase ou Pompéi par exemple, l'architecture était organisée autour de « vues » et, lorsqu'une vue était impossible, la peinture de paysage, cadrée par une architecture illusionniste peinte, pouvait s'y substituer. Paysages réels et paysages peints étaient vus à travers un même cadre architectural. Le passage entre l'univers du jardin et l'espace domestique s'effectuait sans heurt. Le cadrage des portes, baies et colonnes fonctionnait comme les cadres peints sur les murs. Il prolongeait l'expérience architecturale en laissant entrer air et lumière dans l'espace et en conduisant le regard vers des perspectives calculées¹⁷.

L'orientation du visiteur, au sein de l'environnement architectural et paysager, était importante pour maintenir le décorum et le sens de la hiérarchie. Les proportions et l'agencement des éléments architecturaux et peints devaient être calculés en fonction de la position de l'invité d'honneur ou du seigneur de la maison. Tandis que l'invité, arrivé sur le seuil ou allongé sur son *kline* dans le *triclinium*, était le centre d'un spectacle visuel grandiose, le visiteur déambulant dans la *domus* ou le palais pouvait jouir de multiples perspectives – réelles ou peintes –, conçues dans les portiques pour divertir les regards flottants en mouvement. Tout était subordonné à la vision humaine, à l'œil et à son équivalent architectonique, la fenêtre ou le cadre¹⁸.

Un passage important sur l'effet théorique du cadre dans l'art romain se trouve dans une lettre adressée à Atticus par Cicéron. Ce dernier s'interroge sur le degré d'ouverture à donner aux fenêtres de sa villa, qu'Atticus trouve trop étroites. À cette critique, le philosophe répond par un rappel de la querelle sur les deux modes de la vision humaine : la vision active, comme l'affirmait Théophraste, due au feu que contient l'œil, ou la vision passive, comme le voulait la doctrine des partisans d'Épicure.

16. Sur cette notion, voir Andrews 1999, p. 107-127 ; Roger 1997, p. 73-76.

17. Bergmann 1992, p. 38.

18. Bergmann 1992, p. 40.

Prenant parti pour Théophraste, Cicéron défend la décision de son architecte. Si l'image partait du paysage pour parvenir à l'œil, comme dans la théorie épicurienne, l'étroitesse des ouvertures, en restreignant le champ, lui porterait effectivement préjudice. Mais, si l'on adopte la position inverse, celle du rayon visuel qui part de l'œil et va vers l'objet, alors la petitesse des fenêtres n'est pas défavorable à l'étendue de la vision. Heinrich Drerup a bien tiré les conséquences de cette façon de juger de la vision à partir du sujet qui voit : « La vision en ce cas n'a rien d'un phénomène physique, elle serait plutôt simple puissance subjective [...] les choses extérieures n'ont pas de vie propre, elles n'existent pas en soi, elles se changent en accessoire d'un champ de vision ajusté à l'œil de l'observateur, elles deviennent décor de théâtre limité symboliquement par les quatre côtés de la fenêtre¹⁹. » N'est-ce pas là, rappelle Henri Lavagne, une manière de mieux comprendre le problème des « perspectives » dans la peinture romaine ? Le cadrage de la fenêtre qui dessine le paysage aperçu au dehors devient l'équivalent du cadre fictif qui entoure les peintures de paysage. La salle, le *triclinium*, point central de la vision de l'observateur, est comme le foyer d'un paysage dont chaque élément prend sa valeur dans un tout conçu par rapport à l'observateur. Cette disposition décrit assez précisément la *zotheca* de Pline le Jeune dans sa propriété du Laurentin. Couché sur le lit, il se réjouissait d'avoir « rassemblé » tout le paysage autour de lui : « À ses pieds on a la mer, derrière soi des villas, à sa tête des forêts. Autant de paysages, autant de fenêtres pour les distinguer et les réunir à la fois » (*Ep.* 2, 17, 21). On constate la même chose dans son *triclinium* où il peut admirer les trois « tableaux » maritimes (*quasi tria maria*) que construisent les fenêtres (*Ep.*, 2, 17, 5)²⁰.

Certaines des qualités de cette conception romaine de l'espace et du paysage sont bien identifiables à la Renaissance. Les artistes n'avaient pas seulement « assimilé » l'art de l'Antiquité en le « réinventant », selon l'expression heureuse d'Ernst Gombrich, mais ils avaient, d'une certaine manière, réactivé l'idée de théâtralisation de l'espace propre à l'art romain²¹. Nous savons, par exemple, que c'est à cause de l'espace limité disponible pour le salon de la Farnésine qu'Agostino Chigi et Baldassare Peruzzi avaient décidé de son agrandissement virtuel par la peinture. Peut-être aussi avaient-ils voulu compenser la situation encaissée de la

Fig. 46

Pl. xxviii

19. Lavagne 1988, p. 262-263.

20. Lavagne 1988, p. 263-264 ; Bek 2004, p. 165-168.

21. Nous ne rentrerons pas ici dans le débat sur les différences qui opposent la vision et la représentation antique de celles de la Renaissance. Il est bien évident que les artistes de la Renaissance interprétèrent les traces de l'Antiquité de manière tout à fait originale et qu'il n'existait aucun concept et système de projection autre qu'empirique dans l'Antiquité (La Rocca 2004, p. 34-35).

villa qui ne disposait pas de vue sur la ville ? Le banquier siennois avait d'ailleurs fait construire un belvédère sur l'aile est, vers la ville et le Tibre, afin de jouir de ces vues qui constituaient l'apanage essentiel de la villa antique²². De plus, comme dans la plupart des salles à manger antiques dont cette salle s'inspire, le point de fuite de l'architecture feinte correspondait à la position destinée au maître des lieux, juste en face de la cheminée. Peruzzi avait, à l'évidence, utilisé un certain nombre de sources pour composer un décor le plus « antique » possible : la salle à manger grecque décrite par Vitruve, les lettres de Pline, les poèmes de Martial, etc.²³. Enfin, à la Renaissance, au moins depuis la diffusion du *De pictura* d'Alberti publié en 1435, la section de la pyramide visuelle formée par les rayons reliant l'œil aux objets avait été assimilée à une fenêtre²⁴. Pour Alberti, dont la théorie de la perspective linéaire trouvait, au moins en partie, son origine dans les anciennes théories optiques mentionnées plus haut, l'image n'existait également qu'en fonction du sujet regardant²⁵. Léonard de Vinci, quant à lui, disait des yeux qu'ils étaient les « fenêtres de l'âme²⁶ ». L'idée antique du paysage vu comme « accessoire d'un champ de vision ajusté à l'œil de l'observateur », comme « décor de théâtre limité symboliquement par les quatre côtés de la fenêtre », est donc saisissable à bien des niveaux dans les villas de la Renaissance.

À cet égard, les baies ouvertes sur le paysage dans les murs d'enceinte des jardins sont également intéressantes et moins souvent notées. Parmi les exemples les plus précoces de ce type de cadrage, on mentionnera le jardin du palais Piccolomini à Pienza, réalisé pour le pape Pie II par Bernardino Rossellino dans la seconde moitié du xv^e siècle. Fermé par trois murs au pied de la façade sud du palais, le jardin ouvre sur le splendide panorama de la vallée d'Orcia et le mont Amiata par trois arcades ménagées dans le mur sud. Le panorama se distingue par sa beauté mais aussi par sa symétrie, qui naît d'un point de fuite naturel situé sur le sommet du mont Amiata et sur lequel semble orientée l'architecture de la place, du dôme et du palais lui-même. Un dispositif comparable existait dans le jardin attenant au palais de Caterina Cornaro à Asolo si l'on suit la description qu'en donna Pietro Bembo dans *Gli asolani* (1505). Le mur d'enceinte du jardin, sur le côté est, devait, en effet, être percé de deux fenêtres en marbre formant des pavillons - belvédères ouvrant sur la campagne²⁷. Des exemples plus tardifs sont repérables dans le jardin

22. Frommel 1961, p. 41-43.

23. Turner 1966, p. 202 ; Luchterhandt 1996 ; Frommel 2003, p. 126-133.

24. Leon Battista Alberti, *De pictura*, I, 12, 19.

25. Leon Battista Alberti, *De pictura*, I, 5.

26. Richter 1970, p. 62.

27. Bek 2004, p. 169-170.

de la villa impériale de Pesaro, dans celui de la villa d'Este à Tivoli, mais aussi dans les vues peintes de Jacopo Zucchi du jardin de la villa Médicis à Rome ou dans celles de la villa Giulia, dans la salle des Sept Collines. Les fenêtres ont pour fonction véritable de cadrer le paysage qui est ainsi pleinement assimilé à une peinture. Le cadre, équivalent architectural des limites du champ de vision, transforme le paysage en une « représentation ». Dans le jardin de la villa d'Este, les baies qui ouvrent sur le panorama du côté sud-ouest reprennent la forme caractéristique de l'arc de triomphe. Elles servent à magnifier l'espace en prolongeant les perspectives visuelles des allées transversales jusqu'à l'horizon, tandis qu'elles ajoutent au paysage ainsi cadré une dimension métaphorique. Par exemple, le belvédère en forme d'arc de triomphe qui termine la seconde allée transversale conduit à une grotte dédiée à Diane et au « plaisir honnête » dans laquelle se trouvait une statue d'Hippolyte. De l'entrée de la grotte, on pouvait admirer l'immense panorama mais l'on dominait aussi du regard la fontaine de Rome la Rometta, représentation schématique de la Rome antique²⁸. Cet enchevêtrement de signes donnait à la contemplation sensuelle du paysage depuis ce lieu une forte charge symbolique, envisagée comme mise en scène du regard vertueux et puissant du cardinal. À la villa Mondragone de Frascati, certaines des fenêtres ouvrant sur le paysage étaient accompagnées d'inscriptions qui nous permettent de comprendre la signification qu'avaient prise les vues réelles depuis la villa, comme autant de peintures de paysage fidèlement exposées sur les murs. Elles évoquaient le paysage classique de Caton et faisaient de Scipione Borghèse l'émule de Lucullus : « *Prospicis hinc Tibur Colles et rura Catonis / Pulchrior aspectu quae tibi scena subit* [D'ici tu regardes vers Tibur, les collines et les champs de Caton / Quelle plus belle scène offerte au regard te vient-elle à l'esprit ?]²⁹. »

L'assimilation entre le paysage cadré par la fenêtre et la peinture est poussée à son extrême à la villa d'Este. Dans les appartements du cardinal, un petit paysage, peint au-dessus d'une fenêtre, représente exactement la vue que l'on peut admirer à travers son ouverture. Le peintre, au lieu d'« inventer » un paysage, a tout simplement peint le paysage visible depuis la fenêtre³⁰. Dans la salle des Fastes du palais Farnèse de Caprarola également, une petite *veduta*, peinte dans les rentrants d'une fenêtre, figure le jardin d'été tel qu'on pouvait le voir en se penchant au-dehors³¹. Mais les implications théoriques du paysage de la villa d'Este

28. Brock 1985, p. 354-355.

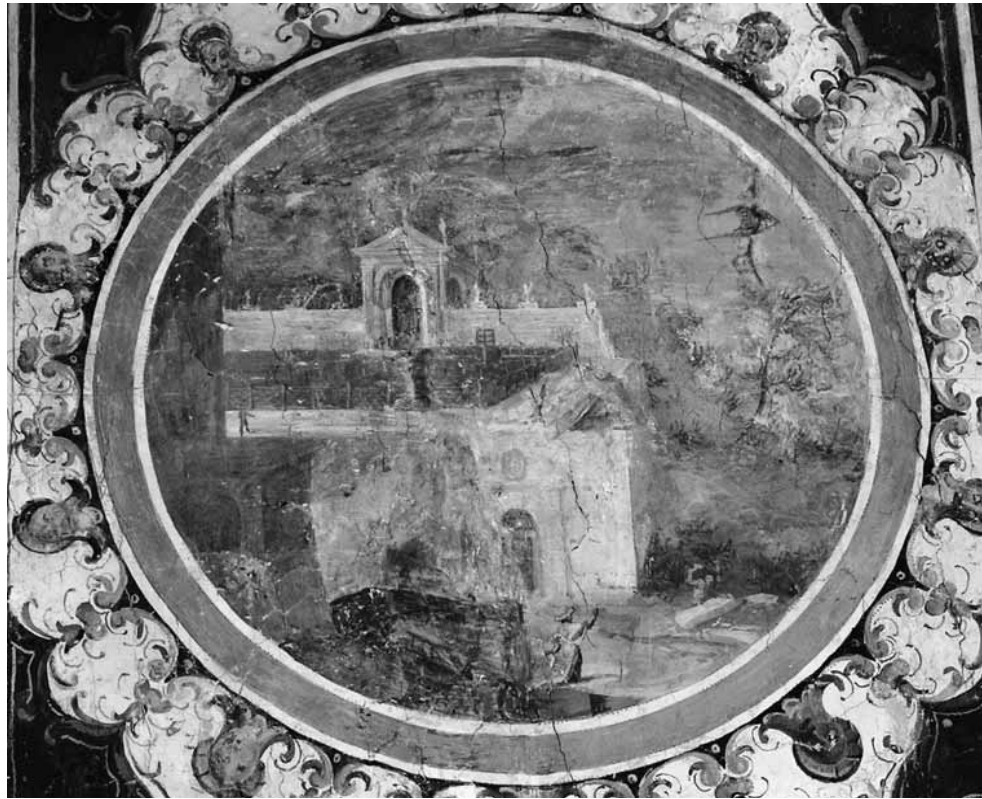
29. Ehrlich 2002, p. 133, 247-248, 273.

30. Pour une analyse complète, voir Ribouillault 2008, 2011a, p. 219-220.

31. Cantone 2003, p. 124 ; Passini 2007.

Fig. 17

Pl. xxvii
et xxviii



48. Anonyme, *Le Jardin d'été en construction vu depuis la fenêtre*, vers 1562-1565, fresque. Caprarola, palais Farnèse, salle des Fastes (rentrant gauche de la première fenêtre en venant de la chapelle).

Fig. 48 sont plus importantes. Là encore, on peut attendre du spectateur une réaction en deux temps : d'abord, le temps de la surprise et le « plaisir de la reconnaissance » lorsqu'il s'aperçoit de l'identité entre le paysage peint et la vue, puis le temps de la réflexion. La vue depuis la villa est l'objet d'une double représentation : par son cadrage d'une part, qui découpe une portion du panorama, et par son double peint d'autre part, tel un miroir qui en refléterait le contenu. Il ne s'agit pas d'illusionnisme à proprement parler, mais d'un exposé d'une rare efficacité du processus de construction conceptuelle du paysage : du pays au paysage, et du paysage au paysage peint³². Cependant, l'illusion de l'identité entre le paysage et son modèle est basée sur l'existence d'un point de vue unique

32. Andrews 1999, p. 2-3.

artificiel. Tout est subordonné à la position et à la vision du spectateur. À Tivoli, qu'on se décale un peu et l'identité entre la vue et la peinture disparaît aussi sûrement qu'elle nous apparaît acquise lorsqu'on se tient dans l'axe de l'ouverture de la fenêtre. Le peintre anonyme de la villa d'Este, en confrontant l'objet et son modèle, questionne la possibilité d'existence du paysage en dehors de son cadre, celui posé par l'homme voyant, par la *Condition humaine*; une interrogation que reprendra, quatre siècles plus tard, le peintre Belge René Magritte dans son célèbre tableau de 1933.

Pl. xxvi

Vision humaniste, vision chrétienne

Les historiens de l'art ont depuis longtemps saisi l'importance de la fenêtre dans l'art du paysage. Paradoxalement, peu se sont interrogés sur le rôle joué par les loggias et les belvédères dans la construction de la vision du paysage à la Renaissance. Les loggias, elles aussi, cadraient le paysage. Les vues sur le *contado* étaient limitées latéralement et surtout diaphragmées par les colonnes qui servaient de support d'encadrement et déclinaient le paysage en autant de tableaux. Dès le xv^e siècle, la loggia du palais Piccolomini de Pienza, ou encore celle du palais ducal d'Urbino, résidence du duc et *condottiere* Federico da Montefeltro, témoignaient d'une connaissance profonde de la culture antique et, par conséquent, de la relation fondamentale que les anciens Romains entretenaient avec le paysage³³. La construction du palais Colonna sur les ruines du temple de la Fortune à Palestrina, à la fin du xv^e siècle, constitue une autre pierre milliaire dans l'élaboration d'une nouvelle vision du paysage. Vu depuis le théâtre dionysiaque, le paysage était mis en scène par l'architecture et construit sur un point de fuite à l'horizon, une vision axiale donc, mais à laquelle faisait contrepoint une vision de type théâtrale ou panoramique, dans le sens plinien du terme³⁴. Bramante et Raphaël s'inspirèrent tous deux de cette conception du paysage en étudiant le temple de la Fortune, mais ils l'interprétèrent de manière différente. Pour la cour du Belvédère au Vatican, Bramante adopta une position en contrebas de l'édifice, faisant coïncider l'hémicycle du théâtre au sommet avec le point de fuite de sa perspective : tout était subordonné à la vue du pape ou de ses hôtes situés à la fenêtre de la chambre de la Signature, selon une ligne qui se termine dans l'exèdre couronnant les terrasses. À la

Fig. 49

Pl. iv

33. Bek 2004, p. 169.

34. Plin. *Hist. nat.*, 4, 30; Plin. *Ep.*, 5, 6, 7. Nous employons ici le terme « panoramique » dans le sens d'une large vue sur le paysage et non pas pour désigner une vue à 360°, le panorama étant *stricto sensu* une invention de la fin du xviii^e siècle. Sur le temple de la Fortune à Palestrina, voir Merz 2001.

villa Madama, commencée vers 1517, l'influence de la vision théâtrale des deux Plin sur Raphaël est manifeste. Contrairement à Bramante, l'architecte adopte une position dominante par rapport au paysage³⁵. Depuis le théâtre, au point le plus élevé de sa villa, ou depuis la loggia nord-est, « on peut voir en ligne droite au-dessus de la route qui va de la villa au pont Milvius et le beau paysage, le Tibre et Rome ». Comme à Palestrina, la vision est donc à la fois axiale, vers le pont Milvius, et théâtrale, vers la ville de Rome qui s'étend à perte de vue. Cette vision est réservée au propriétaire et à ses invités. La vue du pont Milvius était fondamentale du point de vue symbolique puisque le pont incarnait le *locus* de la victoire de Constantin sur Maxence (312 apr. J.-C.) L'axe entre le pont et la villa rendait visible dans la topographie le lien entre la Rome antique des Césars et la Rome moderne des papes³⁶.

Une nouvelle vision du paysage, cadré par l'architecture et vu depuis l'architecture, commençait donc à naître dans les villas de la Renaissance et cette vision était essentiellement construite à partir de la connaissance et de l'assimilation de l'art et de la littérature antique. La culture de la villa, en négociant une relation nouvelle entre l'architecture, le jardin et le paysage, en supprimant la distinction entre intérieur et extérieur, en ménageant des vues peintes ou réelles, et en privilégiant la pastorale littéraire et picturale, créait un contexte dans lequel l'appréciation esthétique du paysage s'affirmait comme une activité culturelle à part entière.

Cependant, cette dimension humaniste de la vision et de la représentation du paysage déguisait une idéologie de domination du territoire. Pour illustrer ce point, reconsidérons un instant l'épisode de l'ascension du mont Ventoux par Pétrarque en 1336, qui a profondément marqué l'historiographie sur le paysage. Le poète, arrivé au sommet de la montagne et admirant l'extraordinaire panorama, se repent soudain à la lecture d'un passage des *Confessions* de saint Augustin qui lui rappelle que la vraie voie est celle de la contemplation intérieure. L'événement et sa relation sont inspirés par deux sources dont les orientations sont profondément différentes, l'une étant chrétienne et l'autre profane. Outre l'exemplaire des *Confessions*, Pétrarque avait été interpellé, la veille de son ascension, par la lecture, dans *l'Histoire de Rome* de Tite-Live, de l'ascension du mont Hémos par Philippe de Macédoine : le monarque voulait vérifier si, du sommet des Balkans, il pourrait contempler l'ensemble de son royaume et apercevoir à la fois la mer Egée et l'Adriatique³⁷. Dans ce passage, se trouvent donc combinés la relation problématique entre, d'une part,

35. Sur le temple de la Fortune à Palestrina et la villa Madama, voir Merz 2001, p. 91-92.

36. Bek 2004, p. 171.

37. Schama 1999 (1995), p. 478-479.



49. Panorama depuis l'amphithéâtre du temple de la Fortune à Palestrina.

« connaissance empirique et introspection mystique » révélée par le texte augustinien et, d'autre part, le rapport de type géographique que le poète dresse du paysage à la suite de Philippe de Macédoine et de Tite-Live. D'abord poussé par le désir de voir le sommet de la montagne, il est surtout stupéfié par la vue panoramique qui se présente devant lui, un paysage qui semble sans limites. Comme voulait le faire Philippe, Pétrarque fait acte de reconnaissance d'une région connue ou parcourue ; il en repère les zones stratégiques et les frontières : à la fois l'ouest de la Méditerranée, vers les Pyrénées, et l'est, vers la mer Tyrrhénienne et son Italie natale. Plus que d'une « compréhension esthétique » du paysage, il s'agit d'une toute-puissance de la perception, sentiment de se hausser de l'échelle humaine au pouvoir d'une vision divine, médiatisée par une appréhension de type géographique du territoire. C'est à ce moment qu'intervient le texte de saint Augustin qui oriente le poète repenté vers une critique violente de la contemplation du monde extérieur. La vue panoramique, qui devait offrir au monarque païen la jouissance d'une omniscience stratégique, est clairement associée à l'orgueil de l'homme et à ses préoccupations terrestres. Parce que ce regard est l'inversion du schéma de la perception transmondaine, il apparaît comme dangereux et représente la séduction.

Dans la peinture religieuse, le point de vue élevé est bien l'apanage de Dieu. Pendant longtemps, la représentation théâtrale, ou, pourrait-on dire, « panoramique », du paysage est cantonnée à quelques épisodes choisis, en premier lieu celui de la Crucifixion. Les Flamands d'abord, conduits par Van Eyck, en donnent les interprétations les plus remarquables avant que la formule ne soit reprise par les Italiens comme Antonello da Messina ou Giovanni Bellini³⁸. Le paysage, véritable *imago mundi*, est placé sous l'autorité du Sauveur. Aussi, la dimension topographique de ces paysages n'est-elle pas rare. L'exemple de la Crucifixion de Sant'Andrea in Flumine à Ponzano Romano, avec les vues des monastères bénédictins, en témoigne³⁹. Un autre exemple intéressant est la belle enluminure de 1483 d'Attavante degli Attavanti, contenue dans un missel romain réalisé pour Thomas James, alors châtelain du château Saint-Ange. La Crucifixion se détache devant une superbe vue de Rome prise depuis le Monte Mario, là où, précisément, se dressera la villa Madama quelques décennies plus tard⁴⁰.

La contemplation esthétique du paysage de type humaniste se double donc, chez Pétrarque, d'une vision chrétienne qui est moralement répréhensible. La source principale d'une telle symbolique du point de vue élevé se trouve dans le Nouveau Testament : après le baptême, Jésus se retire dans le désert pendant quarante jours. Là, affaibli par le jeûne et la fatigue, il est tenté à trois reprises par le démon : dans le désert, sur la façade d'un temple et au sommet d'une haute montagne, trois tentations correspondant aux péchés de la faim, de l'orgueil et de la cupidité⁴¹. Sur la montagne, dominant un horizon illimité, le diable offre au Christ « tous les royaumes du monde étendus à ses pieds » en échange de sa soumission. La contemplation en hauteur d'un vaste paysage est donc très précisément une séduction de pouvoir, de possession et de domination. Ce thème du Christ sur la montagne a donné lieu à des représentations précoces de paysages de type panoramique et topographique comme le célèbre panneau de la *Maestà* de Duccio conservé à la Frick Collection de New York ou l'enluminure du même sujet dans les *Très Riches Heures du duc de Berry*, sans doute un prétexte pour représenter le château de Mehun-sur-Yèvre, résidence favorite du duc. Dans un autre ordre d'idée, on peut noter que « dominer » signifie à la fois : « Commander souverainement, avoir une puissance absolue », ou « tenir en sujétion, maîtriser, gouverner », ou encore « être plus élevé,

38. *Il Rinascimento a Venezia* 1999, cat. 10-14, p. 202-211.

39. Voir *supra*, p. 249.

40. Frutaz 1962, I, p. 146 ; II, tav. 163, pl. XCIIIa-b.

41. Matthieu 4, 1-11 ; Luc 4, 1-13.

en parlant de certains lieux, d'où l'on découvre une grande étendue de pays ». Formé du latin *dominus* qui désigne le maître, le seigneur et par extension Dieu, le verbe qui est associé à l'idée d'une vue en hauteur désigne exactement l'exercice d'un pouvoir politique⁴². Si, du haut de sa loggia de Pienza, le pape humaniste Pie II contemplait le splendide panorama à travers les yeux de Plin et de Virgile, il s'agissait néanmoins d'une terre sur laquelle il exerçait pleine autorité politique et spirituelle. La description que nous a laissée le pape à l'occasion de l'ascension du mont Cavo en mai 1463, le long de l'antique voie Appienne, se situe aussi dans cette optique : « Le pape s'assit quelque temps avec les cardinaux et, regardant vers la mer, il parcourut des yeux toute la côte appartenant à l'Église, de Terracina au mont Argentario⁴³. » Dans la suite du récit, chaque lieu, chaque village, est nommé avec ses caractéristiques, économiques pour certains, archéologiques, historiques ou dynastiques pour d'autres. Si le souverain pontife jouit de l'extension admirable du paysage, c'est d'abord parce que l'horizon qui le borne représente les limites lointaines de son pouvoir temporel. Ce sont l'histoire et la géographie politiques qui sont au centre de son discours, anticipant, sous une forme littéraire, ce qu'un siècle plus tard Grégoire XIII fera réaliser en peinture sur les parois de sa grande galerie du Vatican.

L'humanisme fonctionnerait ainsi comme vernis culturel de la domination territoriale, comme l'illustre certains paysages célèbres de la Renaissance, notamment le double portrait de Federico da Montefeltro et Bianca Sforza de Piero della Francesca, conservé aux Offices à Florence. À Palestrina, la splendide vue depuis le temple était devenue, pour les Colonna, le symbole même de leur puissance territoriale⁴⁴. Un siècle et demi plus tard, Scipion Borghèse, admirant du haut de la villa Mondragone de Frascati ses riches terres agricoles, affectait, lui aussi, une mentalité de possédant⁴⁵. N'omettons pas non plus le calembour de Cosme de Médicis qui préférait, aux vues de la villa de Fiesole, celles de Cafaggiolo parce que, disait-il, « ce que tu vois t'appartient, ce qui n'est pas vrai à Fiesole⁴⁶ ». Pour Cosme, la valeur esthétique du paysage dépendait étroitement de sa valeur marchande. L'orgueil de la possession lui procurait du plaisir. On est bien loin, dans ce cas précis, du repentir de Pétrarque. Le philosophe David Hume ne s'y est pas trompé lorsque,

Fig. 49

42. M. Bescherelle, *Dictionnaire universel de la langue française*, Paris, Garnier Frères, 1869, *ad vocem*.

43. *I Commentarii* 1984, II, p. 2251-2253.

44. Voir, par exemple, la description qu'en donne Ferdinand Gregorovius dans ses *Wanderjahre in Italien*, Leipzig, 1864-1905.

45. Ehrlich, 2002, p. 256-264.

46. Brown 1992, p. 103.

bien plus tard dans son *Traité de la nature humaine* (1739-1740), il donne comme exemple de la passion d'orgueil celui d'un propriétaire contemplant son territoire du haut de la fenêtre de son manoir : « Si l'agréable perspective qui s'ouvre devant moi est contemplée du manoir de mon ami ou du mien, cette nouvelle connexion d'idées donne alors une nouvelle direction au sentiment de plaisir qui dérive de cette perspective; elle suscite l'émotion de considération ou de vanité, selon la nature de la connexion⁴⁷. »

L'extraordinaire vue de la villa Médicis de Fiesole sur Florence, comme celle de la villa Madama sur Rome qui est pour ainsi dire son héritière, n'est ainsi peut-être pas aussi innocente qu'on a bien voulu le dire. Certes, la villa s'était départie de la fonction agricole et économique traditionnellement associée à ce type d'édifice et renouait avec la tradition plinienne consistant à créer des vues sur le paysage, mais il s'agissait d'établir de nouvelles formes artistiques et culturelles d'expression du pouvoir. Pour Jean de Médicis et, encore plus, pour Laurent le Magnifique, qui hérita de la villa en 1469, la « nature de la connexion » entre la vue sur Florence et le pouvoir politique exercé sur la ville avait profondément évolué depuis l'époque de Cosme l'Ancien. Désormais, l'expression du pouvoir passait précisément par la récupération des valeurs antiques de l'architecture au détriment des motifs d'inspiration médiévale, militairement connotés, qui avaient caractérisé les premières villas médicéennes, comme Cafaggiolo. Amanda Lillie a souligné l'importance sociale de ce changement de vocabulaire pour l'architecture, mais l'argument fonctionne également pour les vues sur le paysage dont elles sont, pour ainsi dire, le produit⁴⁸. C'est en ce sens qu'il faut comprendre les propos de James Ackerman : « L'extraordinaire innovation formelle et fonctionnelle de la villa de Fiesole réside dans le remplacement des valeurs économiques des premières villas des Médicis – revenus, sécurité, approvisionnement du palais urbain – par des valeurs idéologiques faisant du paysage une image et l'exaltant pour le considérer comme quelque chose de plus que l'environnement naturel, comme le théâtre même de la vie quotidienne⁴⁹. » Outre l'importance donnée à la contemplation du panorama depuis la villa et le jardin en terrasses, d'essence essentiellement plinienne, la vision chrétienne du paysage n'était pas absente à la villa Médicis de Fiesole. En effet, comme l'a récemment montré Amanda Lillie, la récupération des mémoires

47. Hume 1991 (1739-1740), livre II, section IV, chap. 7. Sur les sentiments d'orgueil et de plaisir dérivés de la contemplation des possessions, voir p. 109-170.

48. Lillie 1995.

49. Ackerman 1990, p. 106 (trad. fr., p. 99).



50. Panorama depuis le jardin de la villa Médicis de Fiesole.

païennes du lieu, véhiculée par les humanistes du cercle de Laurent le Magnifique comme Politien ou Marsile Ficin, s'était accompagnée de la construction sur la colline de Fiesole, non de « vingt temples des dieux », comme l'a écrit Ficin dans une lettre de 1488, mais d'oratoires et d'églises. L'implantation de la villa à Fiesole avait été motivée par la présence d'un ermitage dédié à saint Jérôme sur lequel on bâtit un couvent relié à la villa par une rampe. Or, c'est face à ce couvent que Jean de Médicis décida de placer sa chambre, au nord, tournée vers le site escarpé où avaient prié les saints, hors du monde, à l'opposé de l'extraordinaire panorama qui signalait la domination des Médicis sur la ville⁵⁰. Le rapport de la villa Médicis de Fiesole au paysage est donc double, et, en ce sens, héritier du paysage de Pétrarque : d'un côté le paysage théâtral plinien de la plaine où s'agitent les hommes, construisant et cultivant la terre, de l'autre le paysage pénitentiel de la méditation et du Salut.

L'exemple de la villa de Fiesole montre clairement que la contemplation esthétique du paysage s'accompagnait presque toujours d'une appréciation d'ordre culturelle, politique, économique, ou stratégique du « pays ». Dans le même ordre d'idées, il serait intéressant d'analyser la manière dont les tours dans les cités médiévales, à partir desquelles on pouvait scruter et surveiller le paysage, furent peu à peu remplacées par

50. Lillie 2007.

des belvédères. À la Renaissance, ces derniers continuaient à garantir aux élites la domination visuelle de l'*Überstadt*, en particulier à Rome⁵¹. Avec la disparition progressive de la dimension militaire de l'architecture en Italie et la transformation de nombreux châteaux forts en résidences seigneuriales, les bastions, plates-formes, tours et autres éléments militairement connotés, toujours constitutifs du discours architectural, étaient devenus des lieux d'appréciation esthétique du paysage, de véritables belvédères. C'est le cas des bastions d'angle du palais Farnèse de Caprarola, de la villa Médicis d'Artimino ou du palais de la Loggia à Bagnaia, mais aussi, à Rome, des loggias-belvédères du château Saint-Ange ou de la loggia de la Fortezza de Buontalenti à Florence. La transformation des tours de guet crénelées des châteaux forts émiliens en loggias-belvédères à la fin du xv^e siècle, comme au château d'Este de Ferrare ou au château de Torchiara, c'est-à-dire le passage d'une fonction militaire à une fonction spectaculaire des lieux de point de vue, est aussi un épisode fondamental dans l'histoire de la contemplation et de « l'invention » du paysage⁵².

Il n'est donc nullement surprenant que les cycles topographiques se soient précisément développés dans des lieux pourvus de belvédères et de loggias. Un exemple caractéristique de l'articulation subtile entre paysage peint et réel, se trouve d'ailleurs au château de Torchiara. Pier Maria Rossi, seigneur de Torchiara, fit décorer, à la fin des années 1450, une des salles de son château, la Camera Peregrina Aurea, avec toutes les forteresses qui constituaient son petit État au sud de Parme. Ce décor allie la célébration de sa carrière de *condottiere* à celle de la dame de ses pensées, Bianca Pellegrini. Représentée sur chaque voûtain, à une échelle démesurée par rapport au paysage, Bianca effectue, en quelque sorte, un parcours virtuel sur l'espace du territoire représenté en peinture. La représentation des châteaux s'entendait aussi comme une affirmation picturale des prétentions de Rossi sur les territoires conquis⁵³. Chacune des forteresses avait été prise par la force, au cours d'une période où l'hégémonie milanaise sur la région s'était brusquement affaiblie, à la suite de la mort, en 1447, du duc de Milan, Filippo Maria Visconti. La possession des territoires usurpés ne fut rendue légitime et ratifiée qu'en 1449. La disposition des différentes places fortes sur les quatre portions de la voûte et dans les lunettes correspond, en outre, à une volonté de réalisme topographique : sans doute aidés d'une carte, le peintre et les exécutants ont défini un point au centre du territoire à partir duquel

51. Elling 1950, p. 20; Frommel 1973, I, p. 14-24; Fagiolo 2002, fig. 6, p. 33 et 16, p. 43.

52. Marino 1985.

53. Woods-Marsden 1985.

toute la représentation s'articule. Les châteaux situés au nord de ce point furent peints sur la voûte et la lunette nord tandis que ceux à l'est, au sud, et à l'ouest, prirent place respectivement dans les voûtains et les lunettes est, sud et ouest⁵⁴. Ce décor constitue ainsi l'une des plus anciennes vues géographiques de type panoramique de toute l'histoire de l'art. Les études sur la Camera d'oro à Torchiara omettent cependant presque toujours de souligner le rapport immédiat entre l'extraordinaire décor topographique et les splendides vues accessibles depuis les loggias nouvellement construites. Sabatino degli Arienti note pourtant à propos de la salle : « *extra thalamum specula est ex qua omnis Aemilia et Liguria speculantur* [À l'extérieur de la chambre il y avait un lieu d'observation (en hauteur) à partir duquel toute l'Émilie et la Ligurie peuvent être contemplées]⁵⁵ ».

En conclusion, on proposera comme hypothèse théorique que la production de la peinture de paysage dans les palais et villas de la Renaissance, qu'elle soit de nature topothesique ou topographique, est essentiellement connotée par l'architecture qui la cadre et pensée en relation avec les vues ménagées par cette architecture sur le paysage réel. En outre, si l'appréciation esthétique du paysage se développe, à la Renaissance, grâce à la récupération des valeurs poétiques de la pastorale et de l'architecture antique, cette appréciation se superpose au regard pragmatique des élites militaires, politiques et économiques. En ce sens, le paysage peut être considéré, comme le propose W. J. T. Mitchell, comme un « mécanisme pour oublier ou effacer l'histoire », comme un médium « qui dissimule la base véritable de sa valeur⁵⁶ ».

Par-delà la représentation

L'identité conceptuelle entre paysage peint et paysage réel – ou, plus justement, l'apparement, le passage progressif ou l'instauration de continuités tendancielle entre ces vues en réalité distinctes – avait été exprimée avec beaucoup de clarté par Pline le Jeune dans sa lettre sur sa villa de Toscane : « Vous aurez le plus vif plaisir à apercevoir l'ensemble du pays depuis la montagne, car ce que vous verrez ne vous semblera pas une campagne, mais bien un tableau de paysage d'une grande beauté. Cette variété, cette heureuse disposition, partout où se posent les regards, les

54. Summer 1979.

55. Marino 1985, p. 113.

56. Mitchell 1995, p. 110; Mitchell 1994, p. 5.

réjouit⁵⁷. » À la Renaissance, l'équation demeure valable et transparait, au-delà des évidences visuelles et conceptuelles exposées plus haut, dans un certain nombre d'occurrences textuelles. Alberti, par exemple, recommande de peindre sur les murs, à l'intérieur de la villa, le paysage situé à l'extérieur⁵⁸. De même, Sebastiano Serlio explique comment décorer les loggias et les cours autour des jardins : « Mais si l'on veut orner de diverses couleurs par la peinture l'intérieur des édifices, on pourra avec bon goût et avec raison, sur les parois des loges autour des jardins et dans les cours, feindre quelques ouvertures, et dans celles-ci y faire des paysages de près ou de loin, [...] des bâtisses, des figures, des animaux, et tout ce que l'on désire, toutes choses colorées, car c'est ainsi que l'on simule le vrai, si bien qu'en regardant à l'extérieur des édifices on peut voir toutes ces choses que l'on a dites⁵⁹. » Pour Serlio, le paysage peint dans les villas est donc de nature essentiellement topographique et implique un va-et-vient de l'œil entre vues peintes et vues réelles. Avant Serlio, Paolo Pino avait, en 1548, construit sa critique du paysage flamand sur la base de cette identité entre vision et représentation : « Les Nordiques ont un don particulier pour peindre les paysages car ils décrivent le paysage de leur patrie, lequel présente, en raison de sa sauvagerie, des motifs convenant parfaitement, tandis que nous vivons, nous autres Italiens, dans le jardin du monde, dont la vue est plus délicate dans la réalité que dans une peinture⁶⁰. »

Ernst Gombrich, dans son essai fondateur de 1953, reconnaît dans ce passage la première formulation de la théorie du « pittoresque », généralement associée au XVIII^e siècle, mais il met également lecteurs et historiens en garde contre les dangers de la simplification et de la généralisation lorsque l'on traite du passage entre vision et représentation : « Cette conception de la beauté naturelle comme source d'inspiration de l'art, conception qui sous-tend les écrits de Pino non moins que d'autres, plus subtils, je la tiens, au bas mot, pour une simplification abusive et fort dangereuse⁶¹. » Gombrich reconnaît que les paysages de Joachim Patinir, par exemple, avec leurs pitons rocheux si caractéristiques, sont probablement inspirés par le paysage réel de la vallée de la Meuse, que les *Weltlandschaft* de Brueghel doivent beaucoup à la beauté des Alpes, mais il conteste l'argument en évoquant la nature conceptuelle, imaginaire, recomposée, de ces paysages : « Car ce que montrent ces exemples, si tant est qu'ils montrent quoi que ce soit, c'est à quel point le chemin qui sépare la perception de la représentation est long et malaisé.

57. *Ep.* 5, 6, 7-13. (trad. A.-M. Guillemin, Paris, 1967, t. II, p. 64)

58. Alberti 2004 (1485), 9, 2.

59. Serlio 1619, IV, f. 191v.

60. Pino 1946 (1546), p. 145 (cit. dans Gombrich, 1983, p. 28).

61. Gombrich, 1983, p. 30.

Les paysages du XVI^e siècle ne sont pas en définitive, des “vues”, mais en grande partie une accumulation de détails particuliers; ils sont conceptuels plutôt que visuels⁶². »

Sans vouloir remettre en cause la validité d'un tel constat, il nous semble cependant que Gombrich se heurte à la définition même de la topographie à la Renaissance, qu'il considère de manière trop stricte et peut-être anachronique. Un passage du *Miniatura* d'Edward Norgate (1650) sur l'invention du paysage en peinture constitue un témoignage intéressant pour illustrer ce propos :

« Voici dans quelle circonstance, m'a-t-on raconté à l'étranger, la chose s'est produite pour la première fois. Un gentilhomme d'Anvers, grand *lieffhebber* (connaisseur ou amateur d'art), au retour d'un long voyage qu'il avait fait dans le pays de Liège et la forêt d'Ardenne, rend visite à son vieil ami, un habile peintre de cette ville chez qui il avait ses habitudes. Il trouve le peintre à son chevalet. Pendant qu'il travaille assidûment à une œuvre, l'ami qui vient d'arriver lui raconte, en faisant les cent pas, les péripéties de son long voyage ainsi que les villes qu'il a vues, les paysages magnifiques qu'il a contemplés dans un pays mystérieusement situé, plein de rochers alpestres, de vieux châteaux et d'édifices extraordinaires, etc. Ce récit [qui se prolonge] enchante à tel point notre peintre, qui était vif et rapide, qu'il abandonne le travail en cours, sans attirer l'attention de son ami qui continue de déambuler, et commence à peindre, sur un nouveau tableau, ce que disait l'autre, en donnant à la description un caractère plus choisi et plus durable que n'en ont les mots de son ami. Bref, lorsque le gentilhomme eut fini son long discours, le peintre avait achevé son ouvrage, si bien que le gentilhomme qui, au moment de s'en aller, jetait par hasard un coup d'œil vers le tableau, fut surpris et émerveillé de voir que le peintre avait rendu avec tant de vie ces lieux et ce pays, comme s'il les avait déjà vus lui-même ou l'avait accompagné lors de son voyage. Ce premier essai de paysage rapporta, semble-t-il, écus et honneur au peintre. Ce qui amena les autres à en faire autant⁶³. »

Ce passage, souligne Gombrich, montre bien que la construction du paysage doit très peu à l'œil et beaucoup à l'imagination; en d'autres termes, avec quelle facilité, ou avec quelle naïveté, le *lieffhebber* s'empresse

62. Gombrich, 1983, p. 29.

63. Gombrich, 1983, p. 29-30.

de reconnaître, dans le paysage générique et artificiel du peintre, le paysage réel qu'il a traversé. Pour Gombrich, c'est la connaissance préalable de l'œuvre du peintre qui encourage cette association : l'énumération des beautés du paysage par le *liefhebber* est déjà conditionnée par les images qu'il a vues dans les tableaux de son ami peintre. Mais c'est précisément dans cette propension à associer, voire à confondre mentalement un paysage artificiel avec un paysage réel – ce que Gombrich qualifie d'imagination naïve – que réside, selon nous, l'importance de cette démonstration rhétorique. Le passage décrit l'essence de la perception du paysage à la Renaissance tel que le conçoivent également Serlio ou Paolo Pino, à savoir la capacité à considérer le paysage peint comme une *descriptio* qui est logiquement rapportée à une expérience du paysage réel, et ce, malgré la nature conventionnelle et composite de la représentation, malgré son caractère d'invention.

Cette tendance n'est d'ailleurs pas réservée au seul domaine artistique si l'on en croit Machiavel instruisant le prince sur ce qu'il doit faire lorsqu'il voyage et chasse sur ses territoires : il devra, explique-t-il, « apprendre la nature des sites et connaître comment s'élèvent les montagnes, comment s'ouvrent les vallées, comment s'étendent les plaines, et comprendre la nature des fleuves et des marais, et à tout cela apporter le plus grand soin [...] : car les collines, les vallées, plaines, fleuves et marais qui sont, par exemple, en Toscane, ont avec ceux des autres provinces certaines similitudes ; si bien que de la connaissance du paysage [*sito*] d'une province, on peut facilement venir à la connaissance des autres⁶⁴ ». Dans ce passage, le mouvement est l'une des clefs qui nous permet de comprendre la nature « trans-catégorielle » de la perception et de la représentation du paysage. La mémoire est capable de faire se confondre, au-delà des catégories du temps et de l'espace, deux types distincts de paysage si une sorte de typologie ou de « topique » commune y est reconnue. En étudiant son environnement, non pas depuis un point de vue fixe, mais à travers une exploration physique du paysage, le prince doit extraire de leurs lieux propres des éléments typiques – les montagnes, les vallées, les plaines, les rivières –, éléments qu'il retrouvera combinés dans d'autres pays, de multiples manières, pour créer d'autres lieux spécifiques, exactement comme un peintre de paysage opère lorsqu'il réutilise des dessins « d'après nature » dans des œuvres réalisées en atelier. Il s'agit d'un processus d'extraction et de relocalisation, d'*arrachement* et d'*enracinement*, permettant de comprendre, en la décomposant, la structure naturelle du paysage.

64. Machiavel 1992 (1532), p. 128.

En cela, le paysage à la Renaissance réinterprète, sans doute plus fidèlement qu'on a voulu le croire, l'essence du paysage antique peint ou décrit, soit un paysage topique, c'est-à-dire fondé sur une succession de *topoi*, de lieux communs dans les différents sens du terme. Il s'agissait pour Vitruve de représenter « des images tirées des caractères propres et bien définis de [certains] sites [(...) *ornarent ab certis locorum proprietatibus imagines exprimentes*]⁶⁵ ». Cette conception, rappelle Pierre Grimal, traduisait une formule stoïcienne : « Si l'art du paysage, tel que le conçoivent les stoïciens et les théoriciens de la peinture après eux, est la représentation, moins des objets particuliers que de ce qui fait leur particularité, les peintres devront s'attacher, non pas à reproduire des scènes réelles mais des éléments typiques des choses. Et ces éléments typiques des lieux seront les *topia*⁶⁶ ». Le travail du peintre de paysage est, dans le passage de Vitruve, comparé à celui du jardinier, de l'architecte paysagiste. Comme ces derniers, le peintre crée des lieux, des *topoi*, qui mettent en marche un art de la mémoire, avec les mille souvenirs de nos propres paysages. Une part essentielle de la peinture de paysage, mais aussi de l'art des jardins à la Renaissance peut être comprise à travers ce cadre théorique. Le passage des *Considerazioni sulla pittura* (1620) cité au début de cet ouvrage, où Giulio Mancini recommande de figurer le paysage « de manière à ce qu'il soit immédiatement reconnu grâce à certaines particularités qui lui sont propres », constitue un écho frappant de cette conception « topiaire » du paysage antique⁶⁷. Par des moyens pourtant assez éloignés des nôtres, Pierre Francastel, écrivant sur la peinture de paysage de Giovanni Bellini, était arrivé à une conclusion identique : « Non seulement on constate d'étroits parallélismes entre la fonction remplie par l'art des jardins à Rome et par l'art de peindre au Quattrocento, mais on est frappé par d'autres coïncidences. Tout spécialement, par le rôle joué, dans tout ce développement, par ces éléments mêmes que nous avons partout rencontrés comme une des bases les plus stables de la pensée figurative de la Renaissance : ainsi la grotte et le rocher. » Francastel reconnaît ainsi dans l'art des jardins romains (*opera topiaria*) et son origine stoïcienne le fondement du paysage à la Renaissance, transmis à la fois par les écrits de Vitruve et de Pline sur Ludius mais peut-être surtout par la tradition byzantine et médiévale : « Tous ces lieux, ces sites particuliers, mais typiques en même temps, on les a reconnus, ce sont nos objets figuratifs, transmis par Byzance et par le Moyen Âge [...] Une sorte d'écran de représentation s'est interposé,

65. Vitr. *De arch.*, 7, 5, 2 (trad. Grimal 1984, p. 92).

66. Grimal 1984, p. 92, n. 3. Sur les *topia* antique, voir Rouveret 2004.

67. Voir *supra*, p. 43-44.

depuis le temps d'Auguste, entre le monde et l'imagination des sociétés, issues successivement de la culture romaine, où s'est condensé l'immense trésor d'idées et d'images de l'Antiquité. Ni la civilisation de Byzance, ni celle du Moyen Âge n'ont effacé ces souvenirs et ces formes de l'imagination des hommes ; stylisés, élaborés, associés à d'autres concepts, ces rochers et ces temples, ces collines et ces péristyles ont continué à fournir les signes matériels où se sont fixés les systèmes de représentation figurative adaptés aux nouvelles croyances et aux innombrables traditions collectives⁶⁸. »

Après avoir établi que la peinture de paysage est moins fondée sur l'observation du réel que sur l'imagination et les traditions picturales, Gombrich propose de situer la naissance de la « représentation » du paysage avant celle de la « perception » du paysage, à savoir que la découverte d'un sentiment esthétique de la nature aurait été essentiellement permise par la médiation de la peinture : « Ainsi, alors qu'on considère d'habitude que la "découverte du monde" est le principal motif qui explique l'essor de la peinture de paysage, nous avons presque envie de renverser la formule et d'affirmer l'antériorité de la peinture de paysage sur le "sentiment" du paysage⁶⁹. » Cette remarque est fondée sur une série d'occurrences textuelles qui documentent la naissance, dans l'Italie du XVI^e siècle, d'une appréciation nouvelle du paysage vrai à travers la médiation cultivée de la peinture, devenu objet de « consommation collectionniste ». Gombrich cite, à l'appui de cette thèse, le célèbre passage dans lequel l'Arétin admire la beauté des soleils couchants vénitiens en faisant référence au coloris de Titien. Il mentionne également le peintre et cartographe Cristoforo Sorte qui, dans ses *Osservazioni nella pittura* (1580), décrit l'incendie d'une ville en des termes essentiellement picturaux⁷⁰. Dans la campagne romaine aussi, les paysages flamands, dont parlait Paolo Pino, étaient devenus peu à peu de véritables modèles esthétiques sur lesquels se basait l'appréciation du paysage réel. En témoigne, par exemple, une lettre de 1624 d'Antonio Ghislieri, médecin des Orsini de Monterotondo à Giulio Mancini, valet de chambre d'Urbain VIII et célèbre critique d'art. Dans cette lettre, Ghislieri mentionne l'une des propriétés des Orsini autour de Monterotondo, considérée comme l'une des plus plaisantes et qu'il décrit comme « ressemblant à une peinture de paysage flamand⁷¹ ».

Fig. 21

68. Francastel 1967, p. 299-305, 302-303.

69. Gombrich 1983, p. 33.

70. Aretino, *Il terzo libro delle lettere*, Venise, 1546, p. 47; Cristoforo Sorte, «Osservazioni nella pittura», dans Barocchi 1960-1962, I, p. 271-301 (cit. Gombrich 1983, p. 31-32).

71. Lettre du 24 mai 1624 d'Antonio Ghislieri à Giulio Mancini (cit. Pagliara 1980, p. 255).

Malgré cela, cet argument en faveur d'une antériorité de la représentation sur l'appréciation esthétique du paysage est, d'un point de vue plus strictement théorique, difficilement recevable. Comment peut-il en effet exister une re-présentation peinte, écrite, musicale, mentale du paysage si la perception du « pays » n'est pas encore devenue contemplation du « paysage », si le « paysage » lui-même n'existe pas déjà en tant que représentation⁷²? La question n'est donc pas de savoir qui, de la vision ou de la représentation, précède l'autre, mais plutôt de comprendre quand s'effectue le passage de la perception du « pays » à celle du « paysage », quand l'environnement naturel devient-il « re-présentation », devient-il paysage? Ce passage semble s'effectuer à différents moments, dans différentes cultures et de différentes manières, lorsque le paysage devient un véritable enjeu stratégique d'ordre économique, politique, militaire, social, culturel. Gombrich contourne trop facilement cette question en restant prisonnier du cadre dans lequel il situe son analyse, à savoir la peinture et la théorie de l'art : « le paysage révolutionnaire de Gombrich – souligne W. J. T. Mitchell – est systématiquement isolé des relations de pouvoir, tant politiques que religieuses, et est situé au contraire dans un espace cloîtré associé à la consommation esthétique et à l'exposition – le cabinet du collectionneur (*collector's cabinet*)⁷³ ». Cette proposition, enfin, en ne privilégiant que la peinture comme agent de transformation du regard, met de côté toutes les représentations ou figures paysagères autres que picturales, comme la littérature et la poésie, l'architecture (on a vu l'importance de la fenêtre et des loges), ou l'art des jardins. Les limites de l'analyse de Gombrich sont particulièrement visibles lorsqu'il évacue les implications historiques pourtant fondamentales de la première citation de son essai, celle de Norgate, selon lequel la peinture de paysage est, « de tous les types de peinture, le plus innocent, et que le diable lui-même ne pourrait jamais accuser d'idolâtrie⁷⁴ ». Nous avons vu, en effet, combien ces qualités de pureté et de dévotion attribuées à la peinture de paysage avaient été déterminantes pour son essor dans l'Italie de la Contre-Réforme. La création d'un cabinet de peinture comme celui de Federico Borromeo, exemple pourtant symptomatique d'un *collector's cabinet*, ne peut d'ailleurs se comprendre sans qu'on prenne en considération la fonction dévotionnelle de la peinture de paysage à cette époque.

72. Mitchell 1995, p. 111.

73. Mitchell 1995, p. 107.

74. Mitchell 1995, p. 107-109; Gombrich 1983, p. 15.

Le paysage comme « totalité détota- lisée »

Au sein d'une théorie de la perception et de la représentation du paysage, une question fondamentale demeure : comment perçoit-on le paysage et comment cette perception peut-elle être représentée ? Comment recréer l'expérience que l'on fait du paysage ? Par essence, le paysage est composé d'objets, animés et inanimés, de différentes formes et couleurs. Or, paradoxalement, le paysage les dépasse. Il dépasse même leur totalité, ce que Jean-Paul Sartre appelle, dans *L'être et le néant*, une « totalité détota-
lisée », quelque chose qui, tout en étant appréhendé comme un tout, n'est cependant pas réductible à la somme de ses parties⁷⁵. Le paysage est donc toujours partiellement « invisible » ou limité à sa visibilité littérale. Dans son essence, il englobe physiquement le spectateur et interdit toute possibilité d'être saisi visuellement dans sa totalité. Le philosophe Edward Casey forge, pour réfléchir sur cette question, le concept d'unité « pan-perceptuelle » : « En tant qu'unité pan-perceptuelle, le paysage défie la simple imitation, c'est-à-dire, tout effort de le réduire à une sorte d'objet défini (ou à un groupe d'objets) qui peut être appréhendé en une seule fois, et par conséquent en une seule image⁷⁶. » Si l'objet paysage échappe donc toujours en partie à ceux qui cherchent à en définir les contours et le contenu, comme lorsqu'on se dirige vers un horizon qui persiste à nous échapper, un des problèmes fondamentaux de la représentation du paysage peut être ramené à la difficulté que rencontre une peinture, une carte, un texte, à « contenir » ce paysage par définition insaisissable, et, par extension, à la difficulté de l'homme, de l'artiste, à s'extraire du paysage afin de l'appréhender depuis une distance. En considérant le problème sous cet angle, un pan entier de l'histoire de la représentation du paysage apparaît sous un jour nouveau. Les représentations panoramiques, les vues à vol d'oiseau, les cartes géographiques⁷⁷, le cadrage, l'instauration du tableau, du point de vue, la théorie de la perspective, l'organisation du territoire et du paysage par et autour de l'architecture, l'art des jardins, en d'autres termes ces stratégies de concentration du paysage, participeraient d'une frustration de l'homme face à l'impossibilité de saisir et donc de comprendre son lieu, son milieu, et l'espace dans lequel il se meut, son « être-au-monde⁷⁸ ». Le paysage serait cet

75. Casey 2002, p. 6.

76. Casey 2002, p. 6. Sur cette problématique concernant l'histoire des sciences, voir aussi Latour 2006.

77. Voir les remarques de Besse 2003a, p. 118.

78. L'expression renvoie ici au *Dasein* heideggerien. Sur cette problématique d'une spatialité vécue ou espace hodologique dans la pensée philosophique et psychologique contemporaine, en particulier chez Sartre, voir les réflexions de Besse 2004.

espace inventé, concentré et mis à distance, où l'homme tente de se comprendre dans le monde qui le contient. En retour, ayant fait acte de domination de l'espace par l'invention de stratégies de représentation totalisantes, l'homme exprimerait sa nostalgie à travers des utopies paysagères dans lesquelles il serait soit absent, c'est-à-dire délivré de sa contingence terrestre, soit libéré de sa frustration originelle, c'est-à-dire vivant en harmonie *dans* et *avec* la nature. Les paradigmes paysagers les plus fondamentaux traversant l'histoire des représentations paysagères, le Paradis (*hortus conclusus*), l'Arcadie et la Pastorale (*locus amœnus*), les fantasmes aériens, ainsi que tout le problème historiographique du « paysage pur », dont certaines recherches ont souligné la dimension téléologique et idéologique⁷⁹, relèvent de cette tension.

Vers le mirage d'une vision totale

On peut ainsi mieux mesurer l'importance des paysages de nature « panoramique » dans l'art de la Renaissance : il s'agissait de regrouper des « morceaux » choisis de paysages de manière à créer une représentation qui puisse se donner comme équivalente à l'expérience totalisante de l'« être-au-paysage ». On peut distinguer essentiellement deux stratégies de « concentration » de l'espace. La première consiste à « contenir » un paysage en une seule image bidimensionnelle. La représentation du paysage devient alors une juxtaposition d'éléments choisis et regroupés en un seul espace, ce que Michel Foucault a pu appeler « hétérotopie⁸⁰ ». La saisie successive de ces éléments de la part du spectateur est l'équivalent, pour la perception visuelle, d'une expérience physique dans ce paysage. En d'autres termes, les mouvements du corps à travers l'espace, comme la marche, sont réduits au doigt dessinant un parcours à la surface de l'image ou au mouvement des yeux sur cette image. Explorer l'image, c'est transformer les mouvements véritables du doigt ou des yeux en un mouvement mental du corps tout entier. La gravure montrant le pèlerinage des sept églises publiée par Antoine Lafréry en 1575 est un bon exemple de ce type de construction et du type de perception

Fig. 51

79. Voir notamment Mitchell 1995 ; Briffaud 1998 ; Brunon 2006.

80. « L'hétérotopie a le pouvoir de juxtaposer en un seul lieu réel plusieurs espaces, plusieurs emplacements, qui sont eux-mêmes incompatibles. [...] l'exemple le plus ancien de ces hétérotopies, en forme d'emplacements contradictoires, c'est peut-être le jardin. [...] Le jardin traditionnel des Persans était un espace sacré qui devait réunir à l'intérieur de son rectangle quatre parties représentant les quatre parties du monde, avec un espace plus sacré encore que les autres qui était comme l'ombilic, le nombril du monde en son milieu (c'est là qu'étaient la vasque et le jet d'eau) [...] Le jardin, c'est la plus petite parcelle du monde puis c'est la totalité du monde. Le jardin c'est, depuis le fond de l'Antiquité, une sorte d'hétérotopie heureuse et universalisante » (Foucault 1994, p. 759).

qu'il engendre : une juxtaposition consciente et arbitraire de signes (les basiliques de Rome) qui dessinent une topographie irréelle, néanmoins parfaitement compréhensible. Les pèlerins cheminent à l'intérieur de cet espace comme l'œil face à l'image chemine d'une église à l'autre. Le procédé est courant dans la cartographie dite préscientifique qui superpose des éléments (fabriques, arbres, personnages) vus en perspective aux signes abstraits de la notation topographique. Ces personnages-relais aident à la projection mentale du spectateur dans l'espace de la représentation. Le paysage de la carte ne peut être appréhendé en un seul regard et implique la perception successive de ses parties. Insaisissable spatialement, il est donc aussi insaisissable temporellement. Le temps du regard est l'équivalent d'un temps de cheminement d'un lieu à un autre, d'un signe à un autre dans l'espace conventionnel de la carte ou du paysage. L'équivalent littéraire de cette construction est l'énumération, construction syntaxique qui caractérise par exemple les textes de Plin et de Vitruve sur la décoration des *ambulationes*. L'énumération est l'équivalent littéraire d'un tableau dont le principe de composition résiderait dans la disposition harmonieuse de motifs d'égale importance.

Concernant les images religieuses, comme celles de Lafréry, la perception de l'image devient donc le substitut d'un pèlerinage imaginaire. Les peintres religieux ont très tôt saisi le potentiel symbolique de l'effet psychologique que suscite la perception de la peinture de paysage. À propos de Joachim Patinir par exemple, Reindert Falkenburg a montré que les paysages étaient construits selon une disposition symbolique opposant deux pôles, deux choix possibles d'existence, qui renvoyaient au concept de « pèlerinage de la vie ». Dans le *Paysage avec saint Jérôme* du musée du Prado, le chemin ardu serpentant à droite dans le désert et la montagne mène à la révélation et à la vie éternelle. De l'autre côté, la campagne souriante symbolise une voie plus facile, celle de la beauté temporelle qui éloigne de la vérité spirituelle, comme le révèle le détail de l'aveugle en bas à droite du tableau⁸¹. Comme Hercule à la croisée des chemins dans les jardins de la villa d'Este à Tivoli, le spectateur « déambulant visuellement » dans le paysage se voyait donc offrir un choix moral.

L'expérience du paysage peint et l'expérience du paysage construit qu'est le jardin sont, il est vrai, moins éloignées qu'on pourrait le croire. On l'a déjà vu, le parc de la villa Giulia ou le jardin de la villa d'Este sont élaborés comme les vues topographiques qui ornent leurs salons, comme une juxtaposition de *topoi* ou *loci* dessinant des parcours possibles. De

81. Falkenburg 1988, p. 85-90.



51. Étienne Dupérac, publié par Antoine Lafréry, *Les Sept Églises de Rome*, 1575, gravure. Londres, British museum.

même, durant la Contre-Réforme, les gravures représentant le pèlerinage des sept églises trouveront un équivalent plastique dans le développement des Sacro Monti comme celui, célèbre, de Varallo, où vinrent se presser des milliers de pèlerins jusqu'à la seconde moitié du XVII^e siècle⁸². Dans le contexte plus privé de la villégiature, la gravure de Lafréry trouve un surprenant parallèle dans la villa Duodo de Monselice, réalisée par Vincenzo Scamozzi entre 1589 et 1607, avec sept chapelles figurant les sept basiliques de Rome. L'ensemble dessinait un parcours sacré dans la ville virtuellement transposée, qui s'achevait dans la villa située au sommet de la colline⁸³. La résidence d'Isola d'Alfonso d'Este, marquis de Montecchio, construite avant 1575 et détruite en 1632, possédait, elle aussi, un ensemble de structures, construites sur des micro-îles reliées par des ponts, qui évoquaient les sept basiliques romaines⁸⁴.

82. Voir, par exemple, Schama 1999 (1995), p. 496-508.

83. Aksamija 2008, p. 45-51.

84. Ceccarelli 2004.

Dans le cadre plus spécifique des vues de villes, les historiens ont souligné la volonté des artistes d'atteindre «le mirage d'une vision totale», de faire entrer dans une seule image ce qu'il est impossible de saisir grâce à la seule vision⁸⁵. Toute représentation basée sur la vision ne pouvant offrir que des documents d'une réalité éphémère, les artistes et les cartographes de la Renaissance cherchèrent à «dilater l'œil» pour dépasser la vision forcément limitée d'un seul observateur, depuis un seul point de vue et en un moment donné du temps, et ainsi dessiner une image englobant tout du microcosme urbain ou paysager. L'invention du plan en perspective, comme celui de Venise par Jacopo de' Barbari (1500), construit à partir d'une multiplicité de points de vue refondus ensuite en une seule représentation est peut-être la solution qui fut la plus couramment adoptée. Plus rarement, les peintres de paysage et les chorographes développèrent leurs représentations en longueur. Lucia Nuti a fourni des exemples passionnants de ce type concernant l'iconographie de la ville d'Istanbul au XVI^e siècle : «Dans la seconde moitié du XVI^e siècle, se développe une iconographie très riche de caractère "filmique", grâce à l'œuvre des peintres qui la visitent à la suite des ambassadeurs nordiques, et qui l'épient dans ses moindres détails. [...] Si la vue de Pierre Coeck [Pieter Coecke van Aelst] demeure encore, avec ses 86,5 cm de long, dans les limites d'une perception totale quasi simultanée, l'aquarelle de la *Österreichische National Bibliothek* de Vienne, avec son mètre cinquante, demande déjà un temps d'observation plus long pour apprécier chaque monument décrit. [...] Enfin, le plus spectaculaire est le dessin de Melchior Lorichs mesurant 11,275 m de long. Le dessin, après avoir été découpé en 1681, se présente aujourd'hui en vingt-deux sections. Avant cette date l'image de la ville se révélait lentement, au fur et à mesure que l'on suivait la longue bande, que la gravure de Jan Cornelisz Woudanus montre encore fixée au mur nord, à gauche de la vue de la salle de lecture de la bibliothèque de Leyde⁸⁶.»

Hétérotopie et espace impérial

La tentative de «contenir» le paysage dans un seul tableau ou un seul dessin, demeure, malgré certaines expérimentations brillantes, nécessairement limitée. De plus, représenter le paysage dans un seul tableau nie l'expérience totalisante d'«être» dans le paysage. Malgré la capacité du sujet à se projeter virtuellement dans l'espace peint ou dessiné, il demeure spectateur immobile – ou du moins peu mobile – devant l'image qui lui

85. Nuti 1999, p. 74-76.

86. Nuti 1999, p. 75-76.

fait face. Les décors topographiques de la Renaissance poussèrent donc encore plus loin le «mirage d'une vision totale» en recréant à l'intérieur d'un espace architectural, par définition tridimensionnel, un autre espace virtuel ou un ensemble d'espaces virtuels⁸⁷. Que les paysages recouvrent entièrement les parois ou seulement la frise, le spectateur est véritablement «entouré» par le paysage peint. Ce type de disposition introduit aussi l'idée d'un parcours, physique cette fois et non plus simplement mental, entre les différents lieux représentés, parcours qui peut être linéaire, dans une galerie ou une loggia, ou bien circulaire et périégétique, dans une salle de plan rectangulaire. La projection mentale dans l'espace de l'image à deux dimensions est désormais complétée par les mouvements physiques du spectateur à travers la galerie ou la salle en trois dimensions. Marcher dans la galerie ou dans la salle se donne comme la métaphore d'une exploration de la ville, du territoire, ou du monde entier représenté sur les murs. Le voyage virtuel à travers les plus fameuses cités du monde que proposaient Braun et Hogenberg grâce aux planches de leurs *Civitates*, était ainsi transposé à une échelle monumentale dans l'espace même du palais.

Nous avons rencontré le premier type de parcours, le parcours linéaire, à plusieurs reprises : dans la galerie des Cartes du Vatican, au troisième étage des loges vaticanes (ou troisièmes loges), avec la procession des reliques de saint Grégoire de Naziance, ou dans le Salone Sistino, où la perception successive des monuments de la Rome sixtine s'achève dans la vue à vol d'oiseau de la ville qui condenserait l'ensemble du parcours en une seule vue. La galerie introduit une dimension narrative, «la linéarité vectorielle d'un voyage» avec son enchaînement rigoureux d'étapes qui recrée l'expérience symbolique du pèlerinage. Le second type de parcours circulaire et périégétique s'applique à presque tous les autres exemples que nous avons rencontrés et implique, là aussi, la perception successive des différents *loci*, recréant ainsi virtuellement l'expérience du voyage. Le splendide décor de la Camera Peregrina Aurea à Torchiara fonctionne, comme son nom l'indique, sur ce même principe, puisque les châteaux représentés figurent les étapes du voyage imaginaire de Bianca Pellegrini d'Arluno, à la recherche de son seigneur aimé⁸⁸.

Il existe, cependant, une différence symbolique fondamentale entre la structure linéaire et la structure circulaire de ces «salons paysagers». L'une implique une direction, l'autre un centre. Les salles où se développent les décors topographiques à la Renaissance, microcosmes de

87. Sur cette problématique concernant la géographie, voir Besse 2003b.

88. Summer 1979.

Pl. vi, xx, xxiii,
xxvi, Fig. 31,
46

Fig. 31

Pl. xiv, Fig. 30

Pl. xi

la ville, du territoire ou du monde, sont presque toujours rattachées à un principe central. L'étendue géographique se déploie horizontalement, son principe cosmologique verticalement : sur les parois, la terre; au plafond, le ciel. C'est la traduction littérale, à l'échelle de la salle, de l'« être-au-monde ». Ce « principe » transcendant l'horizon géographique varie en fonction des cycles : une carte du ciel, comme dans la salle de Bologne, dans la salle de la Mappemonde à Caprarola ou dans la salle de la Méridienne à la tour des Vents du Vatican, ou encore la représentation du zodiaque ou des heures. Comme dans d'innombrables cycles topographiques, des *Très Riches Heures du duc de Berry* aux décors de la villa Giulia, de Caprarola ou de Tivoli, l'espace est associé au temps, temps historique et temps cosmique. La représentation des saisons, du calendrier zodiacal, des vents, implique le passage d'une structure microscopique (le lieu) à une structure macroscopique (la création), dont elle est le miroir. L'origine de cette formule remonte à l'Antiquité et à la décoration des salles de cérémonies des palais impériaux où l'origine divine du pouvoir temporel des souverains était matérialisée dans l'espace de la salle. Les cartes célestes qui décorent les salles de la Renaissance rappellent ainsi, à bien des égards, la salle de banquet principale de la Domus Aurea de Néron dont la voûte, raconte Suétone, opérait, comme la voûte céleste, une constante révolution au rythme des heures du jour et de la nuit⁸⁹. On mentionnera aussi les constellations peintes des voûtes du palais de Septime Sévère sur le Palatin⁹⁰. Enfin, le célèbre Aviarium ou Ornithon de Varron et son dôme céleste décoré d'une rose et des figures des vents, ainsi que les étoiles du matin et du soir représentées sur la partie basse de la voûte pour indiquer le passage du temps, constituait également un modèle célèbre connu à la Renaissance⁹¹. Le fonctionnement symbolique des observatoires astronomiques, comme les tours des Vents de Grégoire XIII au Vatican et au Quirinal, ou les deux tours des Vents de la villa Giulia, est comparable à celui de ces salles d'apparat : ces constructions servaient à la fois de belvédères, pour scruter et admirer le paysage, et de plates-formes du haut desquelles on pouvait observer le ciel et étudier les vents, en définitive, mesurer le cosmos. Elles s'apparentaient à la fois à des observatoires et à des schémas cosmographiques du monde. Même chez Alberti, la

89. Suet., *Nero*, 6, 2; Courtright 2003, p. 100; Lehmann 1945.

90. Cassio Dione (Cocceianus) *Hist. rom.* 77. 11 (Lehmann 1945, p. 8, 24).

91. Varr. *Rerum rust.*, 3, 5, 17 (Lehmann 1945, p. 19-20).

domination visuelle du territoire, depuis les hautes tours familiales qui hérissaient le paysage des villes italiennes au Moyen Âge, était rattachée à des considérations d'ordre astronomique et astrologique⁹².

À la villa d'Este, le principe du pouvoir territorial d'Hercule-Hippolyte est emprunté à la mythologie. Après avoir vaincu le dragon dans le jardin des Hespérides et choisi le chemin de la vertu, Hercule accède à l'immortalité. Il est reçu dans l'Olympe et au banquet des Dieux. Tout autour, Jupiter, Junon, Pluton et Neptune, figurés dans les *quadri riportati* de la voûte, représentent les quatre éléments (l'air, la terre, le feu et l'eau), qui évoquent, à leur tour, les quatre saisons, principes élémentaires du cosmos. Des scènes de sacrifices aux dieux tutélaires de la nature – Diane, Bacchus, Cérès et Apollon – renvoient quant à eux au mythe d'Orphée⁹³.

À ce principe cosmologique ou mythologique peut se substituer un principe historique : il s'agit presque toujours d'une scène représentée au plafond qui légitime le pouvoir territorial suggéré par les paysages représentés sur les parois. C'est le cas à la villa impériale de Pesaro dans la salle des Cariatydes (triomphe du duc Francesco Maria della Rovere), dans la salle de Cosme I^{er} au Palazzo Vecchio de Florence (victoire de Montemurlo), ou dans les châteaux Colonna de Castelnuovo di Porto et de Subiaco, ou encore au palais del Drago à Bolsena. Ces salles sont donc des microcosmes territoriaux et, en ce sens, des espaces symboliques de pouvoir impérial par excellence. En créant un espace où il peut voir l'ensemble de ses possessions disposées en cercle autour de lui, le prince jouit d'une omniscience qu'il peut partager, pour sa propre gloire, avec ses invités. Mais c'est une vision profondément manipulée et déguisée qu'il offre comme une « vérité » inscrite et lisible au regard de ses hôtes. Nous l'avons vu, tant les vues topographiques que les scènes historiques, les récits mythologiques ou les cartes célestes qui en transcendent la signification à l'intérieur des systèmes décoratifs, sont soumis aux mêmes stratégies d'exhibition et de dissimulation, d'embellissement et de propagande. Topographie, histoire, cosmologie, description et narration, sont mis au service d'une même rhétorique de la preuve qui doit servir la gloire du prince.

92. Alberti 2004 (1485), 8, 5.

93. Monssen 1989a.

Le paysage rhétorique

Le paysage aux quatre vents

Le principe de représentation microcosmique du territoire fit l'objet, à la Renaissance, de représentations extrêmement élaborées, comme le décor de la Camera Peregrina Aurea à Torchiara ou le Salone de la villa d'Este. Non seulement y étaient figurées les possessions du commanditaire, mais les sujets peints étaient correctement orientés sur les parois, selon un principe que l'on a qualifié d'imitation homothétique. Ces cas, pourtant exemplaires, ne sont pas isolés. L'exemple le plus ancien de cette orientation des paysages est, à ma connaissance, un décor daté de 1400 environ au palais de la Masseria à Mantoue : la représentation de la ville et de son territoire, avec les routes, fleuves, lacs et châteaux qui constituaient les points névralgiques du territoire, se développait sur quatre lunettes d'une salle rectangulaire⁹⁴. Dans le Latium, le décor du palais Farnèse de Gradoli présente aussi de telles caractéristiques. Situé au cœur du territoire farnésien, sur les rives du lac de Bolsena, il fut exécuté vers 1521-1524. La loggia du palais ouvrait au nord et à l'est sur un magnifique paysage tandis que les parois sud et ouest étaient ornées de paysages encadrés par des colonnes qui ouvraient fictivement l'espace aux quatre vents⁹⁵. Les paysages, fort endommagés, contiennent des scènes mythologiques, comme l'*Enlèvement de Ganymède* ou *Diane et Actéon*, qui furent copiées d'après des gravures de Giovan Battista Palumba et de Marcantonio Raimondi. Seuls les paysages diffèrent par rapport à ces modèles : au lieu des profils de villes nordiques qui occupent l'arrière-plan des gravures, les paysages de la loggia sont typiques des vues de la campagne romaine et font écho au paysage réel visible depuis la loggia⁹⁶. Dans le fond du paysage où l'on voit Diane et Actéon, une forteresse rappelle celle de Bolsena et le village, dans *Jupiter et Ganymède*, correspond à la position de Marta sur les rives du lac. On peut reconnaître, dans un autre paysage, le motif d'un temple hexagonal, allusion probable à celui que construisit Antonio da Sangallo le Jeune, l'architecte du palais, sur l'île Bisentina, où fut enterré Ranuccio Farnese. Or, ces paysages sont géographiquement orientés. Sur la paroi sud, vers Bolsena, on reconnaît des vues de Bolsena; même chose à l'ouest pour Capodimonte, « comme

94. Toesca 1982, p. 10-12.

95. Gennari Santori 1996, p. 141-146.

96. Gennari Santori 1996, p. 142-144.

pour confondre les paysages réels et visibles avec les paysages peints, eux aussi toutefois réellement existants et qu'il aurait été possible d'admirer si les parois n'avaient pas existé⁹⁷».

L'orientation des vues dans les décors de la Renaissance participe sans doute d'une conscience du paysage plus « physique » que celle qui est aujourd'hui la nôtre. Les recommandations des architectes de la Renaissance, qui conseillaient de construire les villas sur des positions élevées, s'accompagnaient d'une véritable science de l'orientation en fonction du climat, des vents, des zones d'ombre et d'ensoleillement. La villa, bien conçue, devait capter au mieux les bénéfices de l'environnement naturel tandis qu'elle protégeait du froid, de la chaleur et des intempéries. Pour cette raison, la dimension thérapeutique du paysage constitue l'un des éléments centraux des discours sur la villa depuis l'Antiquité⁹⁸. Comme l'explique Bettina Bergmann pour la villa antique, « les salles romaines devaient être orientées en relation aux [quatre] coins du monde, aux heures du jour, aux saisons et aux vents⁹⁹ ». Presque toutes les villas de la Renaissance furent construites dans ce souci. La villa du Belvédère d'Innocent VIII au Vatican ou la villa de Belriguardo, près de Ferrare, en sont de parfaits exemples¹⁰⁰. Le nom même des pièces révèle souvent ce souci d'orientation. À la villa Grazioli de Frascati, par exemple, la chambre du Jour ou du Soleil se trouve à l'ouest de l'édifice, tandis que celle du Repos ou de la Nuit, est située dans l'aile est opposée. Comme pour les paysages peints mentionnés plus haut, la représentation des vents dans les décors était également toujours orientée. C'est le cas au plafond du petit Stanzino sopra le Mura de Ferdinand de Médicis dans les jardins de la villa Médicis ou dans la salle de la Méridienne de la tour des Vents au Vatican¹⁰¹.

Dans un passage célèbre du *De re aedificatoria*, Alberti étend cette qualité thérapeutique du paysage aux paysages peints eux-mêmes : « Notre âme se réjouit grandement lorsque nous voyons représentés en peinture les beautés des paysages ou des ports, des scènes de pêche, de chasse ou de baignade, des jeux agrestes, des fleurs et des feuillages. [...] Contempler des peintures de sources et de ruisseaux fait beaucoup de bien aux fiévreux. Tu peux faire l'expérience suivante : les nuits où le sommeil te fuit, efforce-toi, au fond de ton lit, de te remémorer les eaux limpides des sources, des rivières ou des lacs que tu auras déjà vus ; aussitôt tes veilles arides seront baignées de fraîcheur, et le sommeil

97. Polidori 1991, p. 283.

98. Howard 2001.

99. Bergmann 1992, p. 38.

100. Coffin 1977 ; Sambin De Norcen 2008.

101. Morel 1991, p. 46, n. 9 ; Courtright 2003, p. 42.

s'insinuera peu à peu en toi jusqu'à ce que tu t'endormes tout doucement¹⁰².» Utiles pour guérir de la fièvre, les vues peintes sont aussi un remède efficace contre la mélancolie. Giovanni Battista Armenini recommandait, en 1586, de peindre des paysages qui transmettent la joie et dissipent la mélancolie¹⁰³. L'intérêt thérapeutique de la peinture de paysage figurait aussi dans la littérature scientifique. Le philosophe et médecin Girolamo Cardano pensait que les peintures et les descriptions littéraires de paysages soulageaient un esprit mélancolique aussi bien que la nature elle-même¹⁰⁴. Une personnalité comme Giulio Mancini, à la fois critique d'art et physicien, avait naturellement introduit de telles idées sur les relations entre art et thérapie dans ses *Considerazioni sulla pittura* (1620), où il discute de l'effet des différents sujets picturaux sur l'humeur des spectateurs¹⁰⁵.

D'un point de vue théorique, cette fonction thérapeutique bien attestée de la peinture de paysage à la Renaissance démontre encore, de manière quasi irréfutable, l'aporie vers laquelle Gombrich nous conduit en suggérant «l'antériorité de la peinture de paysage sur le "sentiment" du paysage». En effet, l'expérience des qualités thérapeutiques de l'environnement sain autour de la villa est, précisément, la cause du sentiment de plaisir et de bien-être à la vue des peintures de paysage. La «nature de la connexion» entre le sujet et le paysage, pour reprendre les termes de David Hume, est affectée par une expérience particulière de ce paysage. Alberti donne un indice important en parlant de «vue» et de «mémoire». En effet, c'est le sens de la vue qui réduit paysage réel et paysage peint à une identité presque interchangeable dans le regard du spectateur. Le texte d'Alberti, autant que ceux de Paolo Pino, de Serlio ou de Norgate, trouve une explication dans la théorie extrêmement répandue à l'époque, selon laquelle le sens de la vue l'emporte sur tous les autres sens et permet de fixer les objets et les choses dans la mémoire. Pour Léonard de Vinci écrivant dans le *Paragone*, la beauté de la peinture est supérieure à la beauté de la nature qu'elle imite. Si l'œil prend autant de plaisir dans la contemplation de la nature peinte que dans la contemplation des beautés réelles, la nature peinte, cependant, survit à la nature réelle : «Mais la beauté d'une telle harmonie est détruite par le temps en peu d'années, ce qui n'arrive pas à la même beauté imitée par le peintre, car le temps la conserve pour longtemps; et l'œil, où [cette beauté] réside, jouit du vrai plaisir de cette beauté peinte, comme il l'eût

102. Alberti 2004 (1485), 9, 4, 805-807, p. 435-436.

103. Armenini 1988 (1596), p. 198.

104. Girolamo Cardano, *Opera omnia*, 2 vol., Liège, 1663, II, p. 217 : «*Vigilias laetis cogitationibus, studiis, colloquiis, picturarumque amoenarum aspectu compensabis*» (cit. Witte 2008, p. 50).

105. Mancini 1956-1957 (1620), I, p. 142.

fait de la beauté vivante¹⁰⁶.» En ce sens, la peinture peut remplacer l'objet manquant qu'elle représente, ce que ne peut faire la description du poète. Pour étayer sa démonstration, Léonard utilise justement l'exemple du paysage réel et du paysage peint :

«Que t'incite, homme, à abandonner ton logis à la ville et à laisser parents et amis pour te rendre à la campagne par monts et par vaux si ce n'est la beauté naturelle du monde, laquelle si tu y penses bien, peut seulement être appréciée grâce au sens de la vue? Et si le poète, dans ce cas, prétend s'appeler peintre, pourquoi n'as-tu pas utilisé la description de ces lieux écrite par le poète et n'es-tu resté à la maison où tu n'aurais pas souffert de la chaleur du soleil? Cela n'eût-il pas été plus utile et moins fatigant, car on peut [ainsi] rester au frais à l'abri des peurs et des dangers de la maladie? Mais l'âme ne pouvait jouir du bénéfice des yeux, ces fenêtres de son logis, et elle ne pouvait recevoir les reflets des lieux joyeux, ni voir les vallées ombragées arrosées par le jeu des rivières qui serpentent, ni voir les nombreuses fleurs, qui avec leurs couleurs variées composent un tableau harmonieux pour l'œil, et ainsi de toutes les autres choses qui peuvent se présenter à l'œil. Mais si le peintre durant les froids et rudes hivers place devant toi les mêmes paysages peints ou d'autres, dans lesquels tu as pris du plaisir auprès d'une fontaine, où tu puisses te revoir comme un amant avec ton aimée dans les prés fleuris, sous le doux ombrage des plantes verdoyantes, cela ne te donnera-t-il pas plus de plaisir que d'écouter la description de cette scène écrite par un poète¹⁰⁷?»

Le rapport entre vision et représentation est donc essentiellement relié, dans ce passage, tout comme dans celui d'Alberti, à la faculté de mémoire du sujet. La vue peinte évoque une expérience vécue et son pouvoir d'évocation est supérieur à celui de la description du poète.

Vision et mémoire

Dans le contexte plus strict des images topographiques, cette fonction mnémotique des images est fondamentale. Elle trouve son origine dans les traités sur la rhétorique et l'art de la mémoire, comme le *De oratore* de Cicéron, le *De institutio oratoria* de Quintilien ou le

106. Richter 1970, I, p. 61.

107. Richter 1970, I, p. 61.

Ad herennium. En effet, les salles décorées de paysages dans les palais et villas de la Renaissance partagent un certain nombre de caractères avec les dispositifs inventés par les rhétoriciens pour leurs « palais de mémoire » tels qu'ils sont décrits dans ces traités. La tradition des arts mnémotechniques, dont l'origine, selon le *De oratore* de Cicéron, est attribuée à Sémonide, est précisée par Quintilien : « Pour former une série de lieux dans la mémoire, il faut, dit-il, se rappeler un bâtiment, aussi spacieux et varié que possible, avec l'atrium, la salle de séjour, les chambres à coucher, les salons, sans omettre les statues et les autres ornements qui décorent les pièces. Les images qui doivent rappeler le discours [...] sont alors placées en imagination dans les lieux qui ont été mémorisés dans le bâtiment¹⁰⁸. » Dans un premier temps, explique Isabelle Rieusset-Lemarié, « on peut supposer que c'est l'immobilité de la structure architecturale qui permet de fixer les images et de leur assurer ainsi une permanence mnémotechnique plus forte. Mais en fait, la possibilité de retrouver les images que l'on a rangées dans son palais de mémoire dépend de la pratique quotidienne d'une déambulation dans cette architecture imaginaire¹⁰⁹. » Pour Quintilien, « quand il faut raviver la mémoire, on part du premier lieu pour les parcourir tous, en leur demandant ce qu'on leur a confié et que l'image rappellera. Ainsi, aussi nombreux que puissent être les détails dont il faut se rappeler, ils sont tous liés les uns aux autres [...] et celui qui suit ne peut divaguer par rapport à celui qui précède¹¹⁰. » Ce qui est mémorisé, avant toute chose, c'est l'ordre d'un parcours orienté par la topologie d'une architecture. On se déplace ainsi, non seulement d'une pièce à l'autre, mais d'un palais de mémoire à un autre. On peut encore imaginer une promenade dans un jardin, une promenade dans la ville, un long voyage à travers villes et campagnes, ou encore la visite d'une pinacothèque ou d'un palais décoré de fresques : « Ce dont j'ai parlé pour une maison, on peut le faire aussi dans un bâtiment public, un long voyage, une promenade dans une ville, ou avec des peintures¹¹¹. » L'incitation à une promenade dans la ville, poursuit Rieusset-Lemarié, n'est pas ici une invitation à l'errance, mais à une exploration méthodique, ordonnée par un itinéraire. « Quelle que soit la méthode utilisée, c'est la pratique même du parcours qui permet la mise en mémoire et la transformation de ce paysage en véritable paysage mnémotechnique. Dès lors, il ne reste plus au sujet qu'à décrypter la mémoire des choses ou des mots qu'il a lui-même transcrits en images

108. Quint. 11, 2, 17-22 (Yates 1975 [1966], p. 14-15).

109. Rieusset-Lemarié 1997, p. 250.

110. Quint. 11, 2, 20 (Yates 1975 [1966], p. 34-35).

111. Quint. 11, 2, 21.

sur le support de cette architecture virtuelle. Le parcours mnémotechnique devient ainsi le parcours d'une lecture dans un paysage qui se présente comme un paysage scriptural dont chaque élément visuel peut donner lieu à un déchiffrement¹¹². »

La ressemblance entre le paysage mnémotechnique décrit par les auteurs antiques et les décors topographiques dans les palais de la Renaissance est frappante¹¹³. S'il est imprudent d'établir une connexion directe entre cette pratique des *artes memoriae* et la forme et la fonction des décors topographiques, leur apparentement, en tant que dispositifs, permet néanmoins de souligner l'efficacité de leur fonction mnémotechnique puisqu'ils sont, eux aussi, définis et perçus à travers un parcours. Chaque lieu (*loci*) décrit en peinture rend tangible, au-delà de sa propre image, tout un réseau d'idées, d'associations, d'histoires qui lui sont liées (*imagines*). Dans le Salone de la villa d'Este par exemple, les paysages topographiques évoquent, à travers la succession des *loci*, le symbolisme et la splendeur des fontaines, les fêtes du jardin de Montecavallo, les poésies d'Horace, l'âge d'or de l'antique Tibur, les mystères de la Sibylle, les somptueuses chasses du *barco*, etc. Dans la galerie des Cartes géographiques au Vatican, les événements déterminants des conquêtes impériales et pontificales ont été inscrits sur l'espace des cartes, sous forme de petites vignettes, très probablement inspirées par des descriptions de décors géographiques d'époque antique¹¹⁴. Dans les cycles de Sixte Quint, les *loci* sont accompagnés d'inscriptions qui, à l'issue du parcours, forment les éléments d'un discours encomiastique complexe célébrant le souverain pontife. Rome elle-même devient le texte de sa propre célébration. La salle des Sept Collines, les troisièmes loges avec les paysages d'Étienne Dupérac au Vatican, décors basés sur une accumulation de *topoi*, fonctionnent également comme des théâtres de mémoire : ils dessinent les « lieux de l'histoire ». C'est cette capacité mémorielle du *locus* qui est exprimée dans l'utilisation répétée de l'anachronisme topographique à la Renaissance. Le lieu, *locus*, « contient » son histoire, sa *storia*. Il est, virtuellement, tout ce qu'il a été, si bien que voir le lieu, c'est avoir accès à son histoire. On touche là au rapport fondamental entre espace et temps, deux données inséparables comme étaient inséparables, pour les philosophes antiques et les penseurs de la Renaissance, la géographie et l'histoire¹¹⁵. Lorsqu'il publie, en 1570, le premier atlas mondial

112. Rieusset-Lemarié 1997, p. 250-252.

113. Pour une discussion sur le paysage topographique et l'art de la mémoire, voir Mangani 2004.

114. Morel 1996; La Rocca 2004, p. 26, 29; Meadows-Rogers 1998, p. 97. Paola Sereno a déjà souligné cette fonction de la galerie des Cartes du Vatican comme théâtre de mémoire : Sereno 1994, p. 164.

115. Casey 2002, p. 264-267; Besse 2003a, p. 295 et suiv.

constitué par des documents modernes, Abraham Ortelius souligne son intérêt historique : il lui paraît indispensable « pour parvenir à l'intelligence des histoires [de posséder] la connaissance des régions et provinces, et des mers, [de la] situation des montagnes, des vallées, des villes, du cours des rivières, [...] ce que des Grecs ont appelé [...] *Géographie* et d'aucuns doctes (et non à tort) "l'œil de l'histoire"¹¹⁶ ». La formule est heureuse et résume la qualité du *locus* comme réserve mémorielle accessible immédiatement par l'intermédiaire du sens de la vue (« œil », mais aussi « lumière » ajoutera plus tard Joan Blaeu dans l'introduction de son *Grand Atlas* de 1663¹¹⁷). Cicéron avait souligné cette puissance évocatrice du *locus* dans le *De finibus* : « Les lieux ont un tel pouvoir d'évocation que, non sans raison, on les a utilisés pour créer un art de la mémoire¹¹⁸. » Par leur qualité mnémotique, les salles ornées de paysages topographiques fonctionnent aussi comme les jardins maniéristes dont elles sont souvent une simple extension ou, comme à la villa d'Este ou à la villa Giulia, un miroir ou un modèle réduit. Comme l'explique André Chastel, le jardin, « devenu une sorte de microcosme avec son déploiement de statues allégoriques, ses grottes, ses "fabriques" pleines de références antiques ou mythologiques, [...] comporte comme une sorte d'*ars memoriae*, une suite de repères concrets pour l'imagination¹¹⁹ ».

La nature explicitement topographique des paysages est un élément supplémentaire qui rapproche nos exemples renaissants des *loci* décrits par Cicéron, Quintilien ou l'auteur de l'*Ad herennium*. Les déambulations dans les paysages mnémotiques devaient, en effet, être vécues de manière très concrète par ceux qui pratiquaient les *artes memoriae*. Le *Ad herennium* recommandait ainsi une grande précision dans la représentation mentale des lieux parcourus : « Ils ne doivent pas être trop brillamment éclairés parce que les images scintilleront et éblouiront ; et ils ne doivent pas être non plus trop sombres car les ombres obscurcissent les images. Les intervalles entre les *loci* doivent être mesurés, une dizaine de mètres environ car, comme l'œil externe, l'œil interne de la pensée perd de sa puissance quand on place l'objet de la vision trop près ou trop loin¹²⁰. » Comme les *vedute* renaissantes, les paysages mnémotiques doivent ainsi avoir la même acuité visuelle que des images réelles. Celui qui les conçoit doit apprendre, tel un peintre, à donner l'illusion d'un paysage réel grâce aux jeux de la lumière. Il doit même tenir compte des effets de focalisation afin que l'œil se trouve à la distance idéale pour

116. Besse 2003a, p. 296 (trad. Anvers, 1581).

117. « La Géographie [est] l'œil et la lumière de l'histoire » (Alpers 1983, p. 159 ; Besse 2003a, p. 296).

118. Cic. *Fin.*, 5, 2.

119. Chastel 1981, p. 43 ; Mac Dougall 1992, p. 124-125.

120. Yates 1975 (1966), p. 19-20.

voir les moindres détails du paysage. Outre cette qualité mimétique des paysages mnémotiques, leur qualité esthétique les rapproche aussi des décors que nous avons étudiés. En effet, si les arts de la mémoire n'ont pas, *a priori*, une visée artistique, ils n'ont cessé de souligner la permanence mémorielle des impressions esthétiques, capables de frapper les sens par « une beauté exceptionnelle ou une laideur particulière¹²¹ ».

Comme dans les palais de mémoire où les *loci* nécessitent des supports architecturaux, les décors renaissants sont disposés sur les parois de manière précise pour organiser la connaissance et en permettre un accès et une lecture aisés, opérer des regroupements, permettre des comparaisons, faciliter les correspondances internes. On peut les qualifier de « théâtres » en tant que dispositifs d'organisation et sommes d'information. Comme pour Cicéron et Quintilien, l'organisation de la connaissance et des éléments du monde était, à la Renaissance, basée sur la croyance en l'efficacité des images, plutôt qu'en celle des textes¹²². Dans le contexte des images topographiques et cartographiques, cette volonté de classifier, regrouper et condenser la connaissance d'un sujet en un lieu ou un objet unique, héritière de la tradition des *speculi* ou « miroirs » de la tradition médiévale scolastique, s'exprimait plus généralement à travers la diffusion d'atlas ou « théâtres », ouvrages réunissant un ensemble important de documents topographiques tels que cartes, vues de villes, vues de monuments, etc., qui jouissaient au XVI^e siècle d'une extrême popularité¹²³. On trouve le terme appliqué au célèbre atlas d'Abraham Ortelius, le *Theatrum orbis terrarum* et à celui du non moins célèbre *Civitates orbis terrarum*, que Braun appelle, en effet, « *nostro theatro* »¹²⁴. Dans sa préface, Ortelius considérait que pour disposer une série de cartes géographiques, dont les dimensions avant le XVI^e siècle correspondaient généralement à la paroi d'une salle, il fallait disposer d'un *regio quodam theatro*, un très large espace d'exposition. Dans l'espace restreint de la bibliothèque, son livre jouait le rôle d'une véritable galerie des cartes, un théâtre de la mémoire et de la vision¹²⁵.

121. *Ad her.*, 3, 22 (Yates 1975 [1966], p. 22 ; Rieusset-Lemarié 1997, p. 255).

122. Sur l'idée de « théâtre » à la villa d'Este, voir Ribouillault 2005a, p. 81-86.

123. Nuti 1996a ; Besse 2003a, p. 306-307.

124. Braun et Hogenberg 1966 (1572-1618), I, p. ii : « *Erit igitur in hoc nostro Theatro* ». Sur cette métaphore, voir Curtius 1953 (1948), p. 138-144.

125. Nuti 1996, p. 107.

Descriptio et ekphrasis

Dans le vocabulaire classique, les paysages topographiques qui décorent les parois des palais et des villas correspondent, on l'a vu, au terme de *descriptio* et, partant, sont indissociables de la tradition rhétorique appelée *ekphrasis*¹²⁶. Cette technique de description littéraire, utilisée originellement par le poète grec Homère pour décrire le bouclier d'Achille (*Il.*, 18, 418-608), fut rendue célèbre à la Renaissance par la redécouverte des lettres de Pline le Jeune décrivant ses magnifiques villas¹²⁷. Les deux genres descriptifs étaient, à leur tour, considérés comme des sous-catégories de l'*epideisis*, ou rhétorique épideictique, c'est-à-dire le discours de la louange, de l'éloge, mais aussi du blâme. Les images topographiques étaient donc implicitement situées dans un contexte rhétorique qui justifiait la connexion fréquente observée tout au long de notre étude entre géographie, topographie (ou chorographie), paysage et idéologie. De même, dans ce contexte épideictique, les descriptions célébraient tout autant l'objet de la description, propriétés ou possessions, que les vertus et le pouvoir de leur détenteur¹²⁸. Le caractère propagandiste des décors topographiques de la Renaissance trouvait, dans cette tradition, une base théorique solide.

L'*ekphrasis* plinienne joua un rôle primordial dans l'élaboration de la villa Madama à Rome¹²⁹. Elle fut prise pour modèle dans la plupart des descriptions de villas à la Renaissance. Citons, pour la villa d'Este, la lettre que Foglietta adressa à son ancien protecteur en 1569, le cardinal Flavio Orsini, ainsi qu'une description anonyme des jardins, conservée à Paris et à Vienne¹³⁰; pour la villa Giulia, la lettre de Bartolomeo Ammannati à Marco Benavides; ou encore, la description de la villa Aldobrandini de Frascati adressée à Charles-Emmanuel I^{er} de Savoie par Giovan Battista Agucchi en 1611¹³¹. Ces descriptions détaillées et élogieuses étaient généralement accompagnées d'un dessin qui permettait de visualiser les différents sites évoqués par l'auteur. Plus souvent, les commanditaires faisaient réaliser des gravures qui contribuaient grandement à la célébrité des sites et de leurs créateurs et à la diffusion des idées en matière d'architecture et de jardins¹³². On sait, par exemple, que le cardinal Ferdinand de Médicis avait acheté en 1587 une toile d'Étienne

126. Besse 2003a, p. 303-304.

127. Sur les termes *descriptio*, *ekphrasis* et *epideisis*, voir Curtius 1953 (1948), p. 68-71, 157-158, 183-202.

128. Besse 2003a, p. 215 et suiv.

129. Foster 1967; Bek 2004.

130. Coffin 1960, p. 141-150.

131. D'Onofrio 1963.

132. Eustis 2003, p. 42-43 et 50, n. 8.

Dupérac figurant les jardins de la villa d'Este à Tivoli, sans doute la vue qui fut gravée en 1573 et maintes fois reproduite. Il est dès lors possible que le tableau de Dupérac motiva la commande, quelques années plus tard, des fameuses vues de Juste Utens pour Artimino¹³³.

Les manuscrits de Paris et de Vienne décrivant la villa d'Este avaient été envoyés respectivement à Catherine de Médicis et à Maximilien II pour expliquer le dessin représentant les jardins. Dans l'oraison funèbre prononcée à l'enterrement du cardinal de Ferrare, en décembre 1572, Ercole Cato rappelle que l'empereur Maximilien et la reine de France étaient « tellement amoureux de la gloire de beauté et la fascination [des jardins de Tivoli] qu'ils souhaitaient les voir dépeints¹³⁴ ». Dans sa lettre décrivant la villa Giulia à Rome, Bartolomeo Ammannati montre aussi que les deux genres étaient indissociables. Dans son introduction, il compare description littéraire et représentation topographique et il affirme, comme Léonard, le primat de la seconde sur la première : « Et parce que Votre Excellence la verra d'abord en imagination plutôt que par les sens, je chercherai, lieu par lieu, à la lui faire voir, mais pas aussi bien ni avec autant d'ordre avec la plume qu'avec le pinceau, comme je le ferais sur un dessin. Bien que j'espère aussi dans quelques jours vous envoyer celui-ci¹³⁵. » L'idée est à nouveau exprimée par Agucchi à propos de la villa Aldobrandini¹³⁶. Ce primat de la perception visuelle, plus apte à fixer les images dans la mémoire que ne le ferait l'imagination stimulée par la description littéraire, est également postulé par Foglietta à propos de la villa d'Este :

« L'aspect de l'œuvre dans sa totalité et la splendeur de ses différentes parties sont tels qu'ils surpassent de beaucoup non seulement les facultés de l'écrivain, mais aussi la puissance de l'imagination. Un bref regard fait parfaitement comprendre comment [s'organise] la villa, mais cela n'advient pas tout d'un coup, car l'observation individuelle de ses parties fait grandir peu à peu l'admiration [...] En fait, le premier regard saisit l'âme et les yeux d'une stupeur immédiate, et il s'en fallut de peu pour que je n'en perde les sens. Ensuite, me reprenant et regardant les différentes parties [de la villa], je commençai à les admirer plus en détail, et je fus alors véritablement convaincu que ce lieu n'aurait jamais fini de surprendre¹³⁷. »

133. Occhipinti 2009, p. 37-40.

134. Coffin 1960, p. 141.

135. Falk 1971, p. 171.

136. D'Onofrio 1963, p. 82.

137. Foglietta 2003 (1569), p. 2-3.

Le Salone de la villa d'Este, avec ses vues topographiques, apparaît, dans ce contexte, plus encore que la gravure de Dupérac, comme le véritable et indispensable support visuel du texte de Foglietta¹³⁸. En ce sens, les fresques du Salone revêtent bien une fonction didactique et mnémotechnique. En premier lieu, la vue générale de la villa surprend le visiteur, l'impressionne, suscitant ce « plaisir de la reconnaissance » dont parle Aristote dans la *Poétique*. Selon Foglietta, « voir » c'est ici « comprendre » (« Un bref regard fait parfaitement comprendre comment [s'organise] la villa »). Elle lui permet, dans un second temps, de s'imaginer le plan général du site, le relief, le rapport au paysage. Mais c'est seulement en découvrant les vues isolées des fontaines, représentées sur d'autres parois, ou en scrutant plus en détail l'espace topographique, que le visiteur peut parvenir à une compréhension totale de la villa. Le Salone, tel un campanile dominant la cité, permettait ainsi aux visiteurs de reproduire la technique qu'adoptaient les voyageurs pour fixer dans la mémoire le caractère et l'aspect des lieux visités : « Quand j'arrive dans une ville, je vais toujours sur le plus haut clocher ou la plus haute tour, pour voir le tout ensemble avant de voir les parties ; et, en la quittant, je fais de même pour fixer mes idées », écrivait par exemple Montesquieu lors d'une visite à Rome, à la villa Médicis¹³⁹.

Cette fonction didactique et mnémotechnique des vues topographiques correspondait aussi pleinement, on l'a vu, à la fonction accordée aux images par le concile de Trente. Paleotti n'oublie pas de le rappeler lorsqu'il décrit les images du troisième type dont font partie vues et cartes topographiques : « lesquelles, à les voir sous forme de peintures peuvent par ce biais demeurer plus présentes à la mémoire¹⁴⁰ ». Lorsque Giovanni Ghislieri envoie à Grégoire XIII son rapport économique sur la province de Bologne, dont il est gouverneur papal, il le presse de le lire en s'aidant de la carte de la juridiction qu'il avait fait réaliser à cet effet par Egnazio Danti : « Votre Sainteté aura facilement connaissance de toutes choses, si ces écrits sont accompagnés du dessin que j'ai fait faire de cette province au Père Ignatio Danti, et que j'ai envoyé il y a peu à votre Béatitude¹⁴¹. » L'importance de la stimulation morale ou intellectuelle que procuraient les images était, on l'a vu, importante pour le choix des sujets dans les demeures des papes et des cardinaux. Le traité *De cardinalatu* de Paolo Cortesi de 1510 demeure, à cet égard, notre

138. Foglietta entra au service du cardinal en 1568 et y resta jusqu'à sa mort en 1572 (Pacifci 1984 [1920], p. 377). Dans sa description, il mentionne son amitié avec Pirro Ligorio, à qui il attribue la paternité du programme du jardin (Coffin 1960, p. 94-97).

139. Cit. Nuti 1996a, p. 118-121.

140. Paleotti 1960-1962 (1582), p. 356.

141. BAV, Ms. Urb. Lat. 831, f. 85v. (v. 1578-1579?) (cit. Fiorani 2005a, p. 159).

principale source d'information, anticipant de plus de soixante ans les orientations prônées par l'entourage bolonais de Grégoire XIII en matière de politique des images :

« Les pièces estivales [*tricliniorum*] doivent être décorées pratiquement de la même manière. Plus le concept mathématique que présente une peinture est subtil [*subtilior mathematica ratio*], plus la peinture apparaîtra cultivée [*litteratior*]. Par exemple, il peut y avoir une peinture représentant une machine hydraulique [...], représentation qui stimule la réflexion [du spectateur]. On peut dire la même chose des systèmes de drainage d'eau, de levage, de sièges et de canalisation des cours d'eau [...] De même, il n'y a rien de plus agréable à l'homme cultivé qu'une représentation peinte du monde [*pinax*] ou de ses diverses parties [...] Et la même chose est vraie des peintures faites d'après nature [*zographiae describendae ratio*]¹⁴². »

La décoration du Salone de la villa d'Este semble une véritable application des conseils de Cortesi, s'agissant tout d'abord de la décoration d'un *triclinium*. On y retrouve les merveilleuses machines hydrauliques que constituaient les fontaines de l'Orgue et de Tivoli et les autres fontaines du jardin, mais aussi les vues topographiques (*descriptio*) et les différentes espèces d'oiseaux, *zographiae describendae ratio*. À ce propos, la représentation ostensible d'un paon devant la grande vue de la villa pourrait renvoyer à la fonction didactique et mnémotechnique des vues. Le paon soulignerait le primat de la vue sur les autres sens pour l'entendement si l'on en croit Lucien de Samosate qui prétend, dans ses *Dialogues*, que nul ne peut prêter attention au chant du rossignol ou du cygne s'il admire un paon silencieux : « car son charme réside dans son aspect et non pas dans sa voix. Si justement on présentait à côté de lui le rossignol ou le cygne en leur ordonnant de chanter, et si au milieu de leur chant on exposait le paon silencieux, je sais bien que notre âme se porterait vers lui et enverrait au diable les chants des autres, tant le plaisir procuré par la vue paraît irrésistible¹⁴³. » L'argument apparaît compliqué ou obscur ? Quoi qu'il en soit, ce type d'allusions subtiles était précisément ce qui était conseillé pour stimuler l'intellect. Ainsi, Paolo Cortesi conclut : « Et dans ce genre, nous recommandons la représentation d'énigmes

142. D'Amico et Weil-Garris 1980, p. 94-97. Fabio Albergati développe aussi cette idée dans un traité publié en 1589 à l'usage des jeunes cardinaux d'origine princière : Fabio Albergati, *Del cardinale libri tre*, Rome, 1598 (3^e éd.), p. 186 (cit. Morel 1991, p. 88).

143. Lucien *La Salle*, 19 (trad. J. Bompain, 1993).

(*aenigmata*) et de fables (*apologi*). Leur représentation aiguise l'intelligence et [l'étude] de ces images érudites entretient la culture de l'esprit¹⁴⁴. » Le Salone de la villa d'Este, comme la plupart des salons pay-sagers de la Renaissance, était donc le lieu d'accès à une connaissance supérieure, un point de vue sur l'ensemble de la villa, ses jardins, ses fontaines, son territoire et son histoire, sa synthèse visuelle et symbolique, son outil mnémotechnique, son modèle réduit.

Représenter les projets

Un des caractères les plus fascinants des vues topographiques est leur capacité à simuler une vision de la réalité. Mais l'analyse des vues sixtines, par exemple, montre amplement combien le choix ou la combinaison de points de vue particuliers conditionnaient la lecture d'une image, combien les déformations d'échelles et les « corrections » étaient courantes pour mettre en valeur des monuments et des objets, combien les figures qui peuplent ces décors pouvaient profondément orienter leur compréhension, enfin, combien l'ensemble de ces choix, de ces stratégies de représentations, composaient les lignes d'un discours encomiastique destiné à la célébration du prince. On pourrait continuer d'explorer les racines anciennes de cette rhétorique de l'évidence ou *enargeia*. Comme l'explique Jean-Marc Besse, « Rendre un discours ou un objet *enarges*, c'est le rendre clair, visible, palpable, c'est le mettre en lumière de telle sorte qu'il paraisse comme vivant devant un regard. [...] Ce terme sera rendu par les rhétoriciens latins par toute une série de termes : *evidentia*, *inlustratio*, *demonstratio*. Chacune de ces expressions désigne cette opération quasi magique qui consiste à rendre visible, à faire "toucher du doigt" (Quintilien), ou à "placer sous les yeux" (Cicéron), la réalité qui est évoquée verbalement, comme si c'était la chose même qui était placée, sans médiation, devant les yeux¹⁴⁵. »

Les décalages presque constants entre l'image et son modèle sont aussi liés au processus de production des vues topographiques. Dans de nombreux cas, en effet, elles furent réalisées à partir de dessins de projets et non à partir de relevés *in situ*. Prenons le cas exemplaire de la fresque représentant la villa Lante qui décore, à côté des autres grandes villas du Latium, la loggia de la Palazzina Gambara à Bagnaia. Claudia Lazzaro a souligné, à juste titre, qu'elle représentait un projet et non pas la villa elle-même. La fresque dériverait d'un *disegno* original, un *bozzetto grafico* dont Arcangelo Carones, un des premiers critiques à

Pl. XIX

144. D'Amico et Weil-Garris 1980, p. 96-97.

145. Besse 2003a, p. 302-303; Quint., 4, 2, 64 et 6, 3, 32; Cic. *Part.*, 6, 20.

mentionner le nom de l'architecte Vignole à propos de la villa Lante, signale l'existence¹⁴⁶. La gravure de Tarquino Ligustri de 1596, *Disegno et vero ritratto del bellissimo giardino detto il barco di Bagnaia*, fut sans doute réalisée d'après ce même modèle. L'importance de ce projet original, utilisé à la fois pour la fresque et la gravure, et célébré dans la dédicace de cette dernière, révèle probablement la renommée de son auteur. Une comparaison entre la fresque et l'inventaire de 1588, établi à la mort du cardinal Gambara, montre que pratiquement tous les éléments indiqués sur cette vue furent réalisés, à l'exception de la seconde Palazzina, qui fut achevée par le cardinal Montalto¹⁴⁷. On peut donc supposer que la représentation de ce *disegno* sous forme de fresque dans la Palazzina réalisée dès 1578 devait servir en quelque sorte de garantie à l'achèvement du chantier selon le programme original. Pendant près de dix ans, le jardin ne ressembla que partiellement à ce qui est représenté dans la fresque. Son apparence fut plus probablement celle d'un vaste chantier. On oublie trop souvent que le jardin, si l'on peut dire, « imita » la fresque et non l'inverse. La vue n'est donc pas une description d'un état du jardin mais bien une « anticipation » de son aspect désiré.

La fresque figurant le projet de la villa du cardinal Gambara à Bagnaia aurait donc eu une fonction proche de celles de Jacopo Zucchi dans le Stanzino de la villa Médicis. Il s'agissait sans doute de garantir que le dessin original approuvé par le cardinal fut effectivement mené à bien. Tout ceci plaide en faveur d'une attribution du *disegno* original à Vignole, car à quel autre architecte aurait-on accordé tant d'égards ? À cette époque, seul Pirro Ligorio, lui aussi nommé architecte de Saint-Pierre à la mort de Michel-Ange en 1564, pouvait prétendre à un tel hommage. L'architecte napolitain avait d'ailleurs été lui-même célébré de cette manière dans les fresques de l'escalier du Casino de Pie IV au Vatican. Le rôle de l'architecte et ingénieur hydraulicien Tommaso Ghinucci dans la réalisation de la villa Lante, récemment réévalué, fut certes considérable, mais le siennois était-il à ce point renommé que son dessin fasse si tôt l'objet d'une célébration en peinture¹⁴⁸ ? Il est plus probable que la décoration de la Palazzina Gambara ait été motivée par la volonté du cardinal de souligner l'originalité du *disegno* de sa villa et sa « marque de fabrique » vignolesque plus encore que sa villa elle-même à une époque où la colline de Bagnaia n'était, semble-t-il, encore qu'un chantier. Son achèvement dépendait en effet d'un grand nombre de facteurs et sera notamment compromis par les remontrances adressées à

Fig. 36

Pl. X

146. Lazzaro-Bruno 1974, p. 37-40.

147. L'inventaire est publié dans *Villa Lante* 2005, p. 360-362.148. Sur la question de l'attribution de l'idée de la villa, voir *Villa Lante* 2005.

Gambara par le cardinal Borromeo lors de sa visite en 1580¹⁴⁹. La découverte récente d'un portrait de Vignole dans l'un des termes-caryatides de la loggia, en face des deux domaines du cardinal Farnèse – le palais de Caprarola et le *barco* – renforce considérablement cette hypothèse¹⁵⁰.

Cette importance donnée au *disegno* de l'architecte, plus encore qu'au bâtiment lui-même, n'est pas isolée. L'exemple du projet de Michel-Ange pour la basilique Saint-Pierre est symptomatique. Il fut maintes fois reproduit dans des dessins (Étienne Dupérac dans les *Disegni de le ruine di Roma e come anticamente erano*), des gravures (Dupérac et Luchini) et des fresques (dans la salle des Pontifes de Pie IV ou le Salone Sistino sous Sixte Quint). Pour sa gravure du projet de Saint-Pierre, Étienne Dupérac utilisa le modèle en bois de Michel-Ange, ainsi que les dessins pour le projet de la façade, tous combinés pour produire une image complète de l'église telle qu'elle apparaîtrait en réalité¹⁵¹. L'importance accordée à ce dessin original tenait au fait qu'il était considéré comme *disegno* dans son acception théorique et conceptuelle, en tant que « fondement [des] trois arts, l'Architecture, la Sculpture et la Peinture » (Vasari), en tant que produit d'un génie créateur, traduction graphique d'une « idée », clé de tout le processus imaginatif, instrument de la pensée même du peintre et de son expression matérielle¹⁵². C'est cette « idée » qui était avant tout exaltée dans les gravures et les fresques et dont le prestige rejaillissait sur ceux qui allaient en permettre la matérialisation. Lorsque Federico Gonzaga tente d'obtenir une œuvre de Michel-Ange, précisant bien « qu'il ne désire rien d'autre qu'une œuvre de son génie », il exprime cette même fascination pour l'*Idea* du grand artiste¹⁵³.

La vue de la villa d'Este par Muziano, ainsi que la gravure réalisée par Étienne Dupérac en 1573, furent également élaborées à partir de projets¹⁵⁴. Nicolas Audebert note, lors de sa visite, que « le pourtrait et dessein » de Muziano ne figure pas la villa telle qu'elle est, mais telle qu'elle apparaîtrait une fois achevée¹⁵⁵. Il souligne aussi combien le dessin de la gravure de Dupérac, en privilégiant une représentation axiale, écrase la perspective et gomme l'impact majestueux créé par la forte pente qui mène de la villa aux parterres et aux fontaines des terrasses inférieures¹⁵⁶.

149. À la suite de la visite du cardinal Carlo Borromeo à Bagnaia en 1580, il semble qu'aucune des *nuove fontane et nove fabbriche* n'ait été construite à Bagnaia.

150. Alessi 2005, p. 110-112.

151. Lazzaro-Bruno 1974, p. 47. Selon Coolidge (1943, p. 224-225), la gravure de Dupérac de la villa Giulia fut réalisée à partir de dessins d'architectes représentant des projets.

152. Vasari 1880 (1550 et 1568), I, p. 168; Panofsky 1989 (1924), p. 79-89.

153. Gombrich 1983, p. 20-21. Sur le concept d'*idea* chez Michel-Ange, voir Panofsky 1989 (1924), p. 139-152.

154. Coffin 1960, p. 92-97; Eustis 2003, p. 42-43.

155. Lightbown 1964, p. 171.

156. Lightbown 1964, p. 190.

Au contraire, la fresque de Muziano, en utilisant une vue en diagonale, accentue l'effet de la pente et rehausse la majesté de la villa qui domine le jardin. Les deux représentations, différentes dans leur forme, le sont aussi dans leur contenu et correspondent à deux projets successifs. Les tours d'angle de la gravure n'apparaissent pas dans la fresque et ne seront d'ailleurs jamais réalisées, tout comme la fontaine de Neptune¹⁵⁷.

La magnificence du Prince

Une grande partie des décors que nous avons analysés sont centrés sur la représentation de l'architecture ou des projets d'architecture. Or, ce genre si prisé dans la Rome de la Renaissance dérive de la théorie, essentielle dans l'histoire de l'architecture, de la magnificence du prince. Son point de départ était la notion, développée par Aristote dans l'*Éthique à Nicomaque* et reprise plus tard par Thomas d'Aquin, selon laquelle l'usage vertueux des richesses impliquait la réalisation d'objets appelés à durer dans le temps, apportant à leurs promoteurs une postérité méritée. À leur suite, la tradition humaniste érigea en maxime cette idée que la construction de monuments superbes assurait la gloire et l'immortalité. La promotion des activités artistiques et architecturales avait, depuis des temps immémoriaux, auréolé de prestige ceux qui en avaient pris l'initiative et porté la responsabilité. Vitruve, dans le *De architectura*, considérait que la construction de monuments publics convenait particulièrement au « jeune » pouvoir impérial. Il s'agissait d'un acte de bon gouvernement, mais aussi d'un geste d'autocélébration, une volonté de louer sa propre mémoire aux yeux des contemporains et des générations futures¹⁵⁸. Dans un contexte seigneurial, la participation vertueuse au bien public et la pérennité des édifices étaient les principaux arguments sur lesquels s'appuyaient les théoriciens de la Renaissance pour justifier les dépenses somptuaires de leurs princes. C'est le cas de Galvano Fiamma pour Azzone Visconti ou de Sabadino degli Arienti pour Hercule I^{er} d'Este au xv^e siècle. Souvent, la construction d'édifices grandioses palliait d'ailleurs un pouvoir précaire. Alberti explique ainsi dans le *De re aedificatoria* : « C'est pourquoi Thucydide approuve excellemment la sagesse des Anciens qui dotaient leurs villes de tous les genres d'édifices pour paraître bien plus puissants qu'ils ne l'étaient en réalité. Et, parmi les princes les plus grands et les plus sages, en fut-il seulement un qui refusa

157. Lamb 1966, p. 15-16.

158. Sur la magnificence en relation à l'architecture, voir notamment Fraser Jenkins 1970; Goldthwaite 1993, p. 220-223; Baragli 2003, ici p. 83, n. 19 en rapport avec les chantiers de la fin du Moyen-Âge; Clarke 2003, p. 54-65.

de considérer l'art d'édifier comme l'un des principaux moyens de transmettre son nom et sa mémoire¹⁵⁹ ? » Mais Alberti rappelle aussi que la magnificence d'un monument devait être adaptée à la dignité et à la vertu de son propriétaire. Selon Matteo Palmieri, celui qui voulait construire un palais à la ressemblance des magnifiques demeures des citoyens les plus nobles méritait le blâme s'il n'avait pas auparavant égalé leurs vertus¹⁶⁰. Nous avons vu précédemment que Cristoforo Boncompagni, le père du futur Grégoire XIII, avait été vivement critiqué pour avoir fait bâtir un splendide palais près de la cathédrale, magnificence peu appropriée à son rang et au statut social dont il jouissait alors¹⁶¹.

L'image sociale que traduisait l'architecture à la Renaissance est aussi clairement illustrée dans ce passage du *De cardinalatu* de Paolo Cortesi :

« De telles décorations [pour l'extérieur] des palais, qui les font apparaître bien dessinés et somptueusement réalisés sont également recommandées pour des raisons de prudence. Ainsi la foule ignorante sera découragée de menacer les cardinaux par quelque action violente et de piller leurs biens par l'impression de puissance de l'édifice et l'admiration qu'engendre son opulence. Puisqu'il est clair que la foule est généralement conduite par les sens [*sensus*] plutôt que par la raison, on peut voir pourquoi la vue des somptueux palais des cardinaux retient la foule admirative de faire du mal; par contre, lorsque les hommes voient des cardinaux logés modestement, ils pensent immédiatement que les palais sont vulnérables et, mus par un désir pervers pour la liberté, contemplant volontiers la possibilité de les renverser et de détruire la position des cardinaux dans l'espoir d'un pillage¹⁶². »

Dans le contexte de la Rome papale, la place fondamentale donnée à l'urbanisme et à l'architecture renvoyait au mythe du souverain pontife comme architecte céleste et refondateur de Rome, mais elle était également indissociable du *topos* de la magnificence du prince vue comme attribut fondamental de la nature aristocratique. Dans le cadre de l'idéologie sixtine, l'exercice de cette vertu était considéré comme un instrument essentiel de la dévotion et rentrait dans la logique du rapport bien connu, d'origine platonicienne, entre beauté et foi¹⁶³. Déjà formulé par Marsile Ficin, ce rapport avait fait l'objet d'une attention particulière

159. Alberti 2004 (1485), p. 50-51.

160. Goldthwaite 1993, p. 220-221.

161. Voir *supra*, p. 198-199.

162. D'Amico et Weil-Garris 1980, p. 88-89.

163. Bevilacqua 1993, p. 159.

chez les théoriciens de la Contre-Réforme comme Carlo Borromeo qui écrivait en 1577, dans ses *Instructiones fabricae et suppellectilis ecclesiasticae* (chap. 3) à propos des édifices religieux, que la décoration des façades, bien que n'incluant rien de profane, doit toutefois apparaître la plus splendide possible. L'exercice de la magnificence, en somme, était la garantie d'une gloire divine. Dans la dernière scène du cycle de l'hôpital de Santo Spirito, Sixte IV est accueilli au Paradis par saint Pierre, conséquence logique de ses bonnes actions et de son mécénat architectural célébré dans les peintures.

Si Sixte Quint s'inscrivait dans une solide hérédité papale, Sixte IV lui-même poursuivait une tradition déjà bien établie. C'est Nicolas V qui avait eu le premier l'idée d'utiliser les obélisques à la gloire de la chrétienté et lui qui, sur son lit de mort, avait défini avec clarté la portée spirituelle d'un programme urbanistique. Construire était selon lui indispensable pour « l'exaltation du pouvoir de la Sainte Église à travers la chrétienté », car « les grandes constructions, monuments perpétuels et éternels témoins faits, semble-t-il, de la main de Dieu lui-même », démontrent que « l'autorité de l'Église romaine est la plus grande et la plus haute ». Ainsi, les illettrés, dont la foi « repose sur des fondations faibles », à moins d'être « provoquée par la vue de choses extraordinaires », trouveront « leurs croyances continuellement confirmées et corroborées tous les jours par la vue des grands monuments¹⁶⁴ ». La magnificence de l'Église en matière d'urbanisme et d'architecture, instrument de vertu et outil politique du maintien de l'ordre social selon Cortesi, lui avait cependant valu les critiques les plus acerbes de la part des réformistes protestants, au premier rang desquels Érasme de Rotterdam. Dans le *Julius exclusus* édité en 1517, un dialogue imaginaire entre Jules II et saint Pierre, le pape se voit refuser l'entrée au paradis pour avoir, tel un païen, chargé l'Église de monuments magnifiques et de richesses terrestres, contrevenant ainsi à la volonté de pureté et de simplicité enseignée par le Christ dans l'Évangile¹⁶⁵. Les critiques des protestants contre les abus de Jules II trouveront sans surprise un écho durant la Réforme catholique. Les principaux acteurs de la Contre-Réforme cherchèrent à anticiper et prévenir celles-ci en limitant les abus qui avaient valu à Rome d'être mise à feu et à sang lors du sac de 1527. On connaît, par exemple, les critiques adressées par Carlo Borromeo au cardinal Gambara lors de sa visite de la villa Lante de Bagnaia, le 30 janvier 1580; critiques qui provoquèrent peut-être l'interruption des

164. Giannozzo Manetti (1396-1459), *Vita di Nicolò V*, A. Modigliani (éd.), Rome, 1999 (Partridge 1996, p. 20-21). Cité dans Partridge 1996, p. 20-21.

165. Partridge 1996, p. 9-11.

travaux. Borromeo se lamente des énormes dépenses qui furent engagées et rappelle au prélat que son devoir est de protéger les indigents et non d'embellir ses jardins de plaisir (*delitie*) en y faisant construire de nouvelles fontaines et de nouveaux édifices¹⁶⁶. Face à ces attaques, les cardinaux de l'Église, et les papes eux-mêmes, avaient vite trouvé la parade. Foglietta, par exemple, dans sa description de la villa d'Este, associe la construction d'édifices grandioses à la piété chrétienne et à la charité, puisque les grands chantiers fournissent du travail à la main-d'œuvre nécessiteuse :

« Il n'existe rien qui révèle mieux la bienveillance des grands hommes et une âme généreuse, et (ce qui constitue le premier devoir de la piété chrétienne) qui soulage l'indigence des plus besogneux, dont les files continues sont nourries grâce aux emplois offerts dans les diverses maisons. Cette attention louable fut toujours évidente chez le Ferrarais [Hippolyte d'Este], comme l'attestent les nombreux édifices érigés en plusieurs lieux avec grand luxe, mais encore plus dans les énormes fondations tiburtines¹⁶⁷. »

L'argument apparaît évidemment cynique si l'on rappelle la manière dont le cardinal expropria une bonne partie de la ville pour construire sa villa. Il annexa des terres entières et envoya Pirro Ligorio piller sites et églises de tout ce qui pouvait constituer un ornement antique pour son nouveau jardin. Les documents indiquent que l'architecte napolitain ne montra aucune marque de respect pour la propriété privée des habitants et, fort de l'autorité de son patron, recourut fréquemment au bannissement ou à l'emprisonnement pour punir ceux qui refusaient de transformer leurs terres en chantiers archéologiques¹⁶⁸. Un autre épisode révélateur est celui de la visite de Carlo Borromeo au palais Farnèse de Caprarola. Impressionné par la richesse et la beauté du palais, il se serait exclamé « *Che sarà il Paradiso!* [Ne serait-ce le Paradis!] » pour se corriger immédiatement en ajoutant « *Oh! meglio sarebbe stato aver dato a' poveri tanto danaro speso* [Oh! Le mieux aurait été d'avoir donné aux pauvres tout l'argent qui y a été dépensé] ». Le cardinal Alessandro lui aurait répondu qu'au lieu de donner cet argent aux pauvres, il avait préféré le leur faire gagner « par la sueur [de leur travail]¹⁶⁹ » !

166. Voir *Villa Lante* 2005, p. 11, 27-29, 108, 111 ; Benocci 2010a, p. 46-47.

167. Foglietta 2003 (1569), p. 1-2.

168. Coccanari-Fornari 1919-1920.

169. Voir notamment Cantone 2003, p. 118. Sur les critiques des villas romaines pendant la Contre-Réforme, voir Ribouillault 2011c.



52. Atelier de Cesare Nebbia, *La Fontaine de Tivoli en construction*, vers 1569, fresque. Tivoli, villa d'Este, première salle tiburtine.

L'importance sociale de bâtir pour les nobles de la Renaissance est également bien illustrée par la représentation récurrente des chantiers dans les décors. Un nombre important de villas, mentionnées dans cet ouvrage, sont figurées en cours de construction. Même s'il ne s'agit, la plupart du temps, que de détails, les échafaudages, les matériaux de construction et les ouvriers s'activant au sein du chantier, complètent l'image de la villa¹⁷⁰. À Caprarola, on se souviendra du petit *tondo* représentant, dans la salle des Fastes, le jardin d'été en travaux. Dans la chambre de la Signature au Vatican, un détail, à l'arrière-plan de la scène de la *Dispute du saint sacrement*, montre les loges de Raphaël en construction, peut-être une allusion à la fondation du nouveau temple, tirée d'un passage de saint Paul aux Corinthiens (I, *Ad Cor.*, 3, 9-11)¹⁷¹. À la villa d'Este, dans la première salle Tiburtine, une vue de la fontaine de Tivoli en cours de construction occupe une place stratégique, étant placée près d'une fenêtre d'où la vraie fontaine est visible. Mais elle révèle sa véritable signification lorsqu'on la confronte aux autres épisodes figurés dans la salle, liés à la genèse de l'antique ville de Tibur. Sur la voûte, deux scènes figurent la construction de la cité et deux autres montrent les sacrifices qui accompagnèrent sa fondation. La vue de la fontaine de Tivoli en chantier fait immédiatement penser aux deux fresques de la ville antique en construction, avec lesquelles elle partage le vocabulaire formel. La vue topographique, les scènes historiques et la vue depuis la fenêtre s'enrichissent donc mutuellement et font de la construction de la fontaine de Tivoli un véritable acte de « refondation » : « *Tibur Restituita*¹⁷² ».

Pl. II, 1
Fig. 48

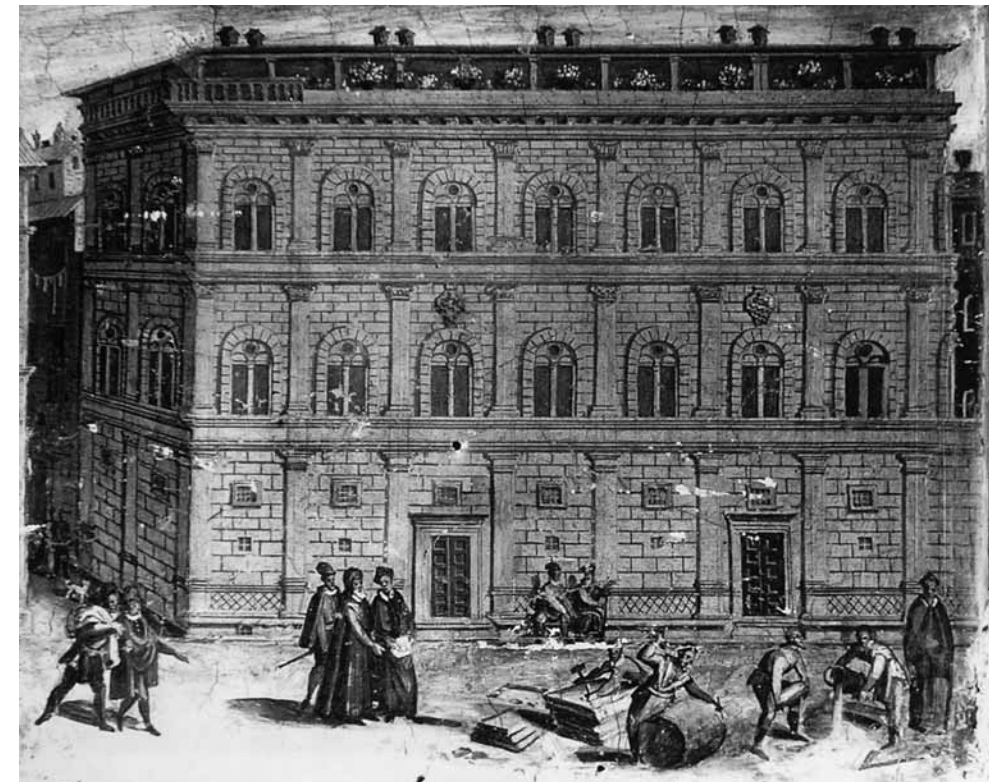
Fig. 52

En représentant l'édifice en gestation, il s'agissait de figurer l'acte même de construire; montrer, à l'œuvre, comme dans un dessin laissé inachevé, les forces créatrices et opérantes. Comme dans les images où joue le principe de l'anachronisme topographique, le lieu dessine une image du temps. Ici, ce n'est plus son caractère vénérable qui est souligné mais, au contraire, sa genèse. L'image du chantier implique le passage d'une conception, d'un *disegno*, à sa réalisation pratique, placée sous l'égide et la surveillance du seigneur des lieux. Au palais Ruspoli de Rome, dans la galerie Rucellai décorée par Jacopo Zucchi, quatre tableaux, dans les rentrants des fenêtres sur le petit côté de la galerie,

170. C'est le cas des vues de la villa Lante à Rome, de la villa Giulia au Belvédère, du palais du Té dans la chambre d'Ovide à Mantoue ou de la villa Madama dans la salle de Constantin au Vatican. À la villa Guastavillani de Barbiano, plusieurs paysages se rapportent à ce thème, à commencer par le découpage des blocs de pierre dans les carrières, jusqu'à l'édification de la villa et de ses dépendances. Voir Aksamija 2008, fig. 1.

171. Borsi 1989, p. 291-292.

172. Sur la salle, voir Coffin 1960, p. 60-63. Seul Lamb 1966, p. 15 mentionne cette vue.



53. Atelier de Jacopo Zucchi, *Vue du palais Rucellai à Florence*, vers 1586-1592, fresque. Rome, palais Ruspoli, galerie Rucellai.

font allusion à l'activité de bâtisseur de la célèbre famille florentine, et en particulier à celle de Giovanni Rucellai (1403-1481). On le voit occupé à discuter des plans avec son architecte Leon Battista Alberti sur le lieu des chantiers. L'artiste a représenté l'église de Santa Felicita à Florence, la place et l'église Santa Maria Novella, le palais Rucellai et, enfin, la Loggia Rucellai, adjacente au palais¹⁷³. Les mêmes monuments figurent dans le beau portrait de Giovanni di Paolo Rucellai, attribué à Francesco Salviati et conservé à Florence au palais Rucellai. Les fresques, comme le tableau, devaient rappeler l'immense réputation que s'était forgée Giovanni auprès de ses contemporains. Il était considéré, à côté de Cosme l'Ancien, comme l'un des plus grands bâtisseurs de son époque. Le pape Pie II lui-même l'avait loué pour ses réalisations tout comme, après sa mort, Giovanni Pontano dans le *De splendore*, ou encore Paolo Cortesi, qui le cite comme le premier exemple moderne de magnificence¹⁷⁴. À une

Fig. 53

173. Strinati 1992, p. 190-191.

174. Goldthwaite 1993, p. 221.

échelle bien plus importante, l'ouvrage de Domenico Fontana, le *Della trasportatione dell'obelisco Vaticano et delle Fabriche di Nostro Signore*, publié en 1590, se rapportait aussi à cette tradition consistant à célébrer les moyens gigantesques mis en œuvre pour la construction d'édifices grandioses à la gloire de Dieu¹⁷⁵. L'érection de l'immense obélisque du Vatican dans l'axe de la nouvelle basilique Saint-Pierre, célébrée en peinture à la Bibliothèque vaticane, acheva de sceller dans les esprits le mythe de Sixte Quint comme grand pape bâtisseur.

L'iconographie du chantier s'inscrivait donc de manière systématique au sein d'un discours encomiastique célébrant la vertu, la piété chrétienne et la grandeur des seigneurs. Construire était devenu l'une des premières qualités associée au prince en tant qu'elle témoignait de son aptitude à concevoir, à entreprendre, à mener à bien des projets destinés au bien public, en bref, son aptitude à gouverner. En définitive, cette représentation de l'ordre social au sein des images topographiques trouvait à s'exprimer sous bien d'autres formes. On pourrait ainsi s'attarder sur le rôle des personnages qui peuplent les vues : promeneurs, visiteurs, qui montrent et qui admirent, carrosses et scènes de chasse, qui témoignent d'un statut¹⁷⁶. Dans d'autres images, loisir et travail, riches et pauvres, cohabitent dans un même espace, contribuant ainsi à construire l'image d'un ordre social cohérent et harmonieux. Dans les vues de la villa d'Este, gravées par Giovanni Francesco Venturini à la fin du XVII^e siècle, les aristocrates en visite et les paysans au travail ont été représentés côte à côte, dans des poses étroitement similaires, comme dans un ballet social savamment orchestré : sur la gauche de la vue représentant les grandes *peschiere*, un gentilhomme s'appuyant sur sa canne montre la fontaine de l'Orgue. Sur la droite de l'image, un jardinier, une pelle à la main, reprend la pose en miroir en indiquant d'un geste l'allée centrale¹⁷⁷. La présence de sculptures de paysans dans les jardins de la Renaissance a été remarquée, en particulier dans les jardins médicéens de la fin du XVI^e siècle, à Boboli et à Pratolino, ou plus tard à la villa Aldobrandini de Frascati ou la villa Garzoni de Collodi¹⁷⁸. En 1616, des statues d'un paysan et d'une vieille femme furent également installées dans le jardin de la villa d'Este. Ils dessinaient l'image d'une structure sociale de laquelle dépendaient précisément les aristocrates pour créer leurs jardins; en bref, un système qui leur permettait d'avoir accès, pour leurs immenses travaux et l'entretien permanent de leurs

175. Fontana 1987 (1590).

176. Lazzaro 2003.

177. Lazzaro 2001, p. 56-58.

178. Lazzaro 2001, p. 57.

villas, à une main-d'œuvre soumise et souvent gratuite. Au sein d'une société de plus en plus polarisée entre extrême richesse et profonde pauvreté, l'image d'une cohabitation harmonieuse entre les diverses classes de la société dans le paysage idéal du jardin relevait précisément de l'« utopie négative ». Mais les exemples de cette cohabitation étaient, somme toute, encore rares. Le plus souvent, l'effacement total des classes laborieuses dans le paysage garantissait une image « propre » et aseptisée, dans laquelle tout signe manquant de noblesse était soigneusement écarté¹⁷⁹. Dans la vue de la villa d'Este de Muziano, l'espace est peuplé de dizaines, voire de centaines de minuscules personnages qui donnent au jardin une impression de démesure, dessinent l'image d'une véritable ville voire d'un royaume tout entier. Mais la réduction des personnages à une échelle minuscule effaçait toute différence sociale, elle la mettait à distance. Seule comptait la beauté et la grandeur du jardin, métaphore d'un ordre social idéal célébré par l'ensemble de ses acteurs et soumis au contrôle et au regard tout puissant de son créateur.

Pl. VII

179. Ehrlich 2002, p. 135-136, qui cite Williams 1973, p. 32, 46, 125, 179.

Conclusion

LA REPRÉSENTATION DES LIEUX dans les décors romains du XVI^e siècle relève à la fois de l'espace et du temps. Ces deux catégories sont indissociables à l'échelle du paysage comme à l'échelle de la géographie, conçue, dans l'Antiquité et à la Renaissance, comme « œil » ou « lumière » de l'histoire. La particularité la plus fascinante des images étudiées réside dans leur narrativité intrinsèque, qui n'implique pas nécessairement la représentation de la figure humaine. Elles révèlent une conception de l'historicité différente de la nôtre, non linéaire, qui s'exprime par une vision moins anachronique que synchronique de l'histoire. Le présent semble être conçu sous la forme anachronique d'un retour ou d'un pli du temps (*ana-chronos*, c'est un temps qui revient). À une quête délibérément anachronique se combine en effet, dans la Rome du XVI^e siècle, une réalité synchronique dans laquelle, comme à travers une sorte de machine du temps, les commanditaires aristocratiques se projettent dans un univers passé ou mythique qui englobe tous les arts et tous les secteurs de la vie sociale et culturelle. Il faut donc, pour comprendre ces images et ce qu'elles révèlent de la « manière de voir » des hommes de la Renaissance, abandonner l'idée d'un temps uniforme, comme il faut abandonner l'espace de la perspective linéaire qui est son corollaire. Alexander Nagel et Christopher Wood suggèrent ainsi :

«[...] en imposant une fonction mimétique à l'image, la Renaissance a introduit une "tyrannie du visible", supprimant la conception de l'image comme index qui prévalait au Moyen Âge. Contrastant avec la rhétorique de la maîtrise, de l'adéquation et de l'intelligibilité de la Renaissance, l'image médiévale [...] présente une opacité, une perturbation des codes opératoires du signe, une ouverture disjonctive par lesquelles l'image peut renvoyer à une série d'associations figuratives à faire tourner la tête et qui va bien au-delà de la logique de la "simple raison". Il s'agit d'une conception de l'image mieux servie par les concepts freudiens de symptôme et de rêve, que par les procédures de l'iconologie développées par les héritiers kantien de l'humanisme renaissant, en particulier Panofsky¹. »

1. Nagel et Wood 2005, p. 411.

Les paysages de la Renaissance sont caractéristiques de cette tension entre le mimétique et le conceptuel. Il s'agit, avant tout, de mosaïques, de montages d'espace-temps qui forment des dispositifs et fonctionnent en réseau pour fabriquer du sens. Ce sont, pour reprendre les termes d'Ernst Gombrich, non pas des « vues », mais largement des « accumulations d'éléments individuels », conceptuels plutôt que visuels, et ce, malgré l'effort des peintres et des théoriciens de la Renaissance, comme Alberti, pour donner l'illusion qu'il s'agit de fenêtres ouvertes sur le monde, ajustées à l'œil de l'observateur².

À cet égard, plusieurs fois dans notre étude, il nous a semblé nécessaire de convoquer, pour comprendre ces images, ou les espaces qui en sont les prolongements, l'héritage antique et médiéval. Retenons ainsi que l'*aemulatio-imitatio* de l'art de l'Antiquité à la Renaissance passait non pas tant par une imitation « en surface » de ses objets que par une « assimilation » créative de ses principes et de ses lois, diversement interprétés à partir de fragments (littéraires ou artistiques). Dans le champ de la construction même des images, par exemple, on a vu que l'utilisation des médailles antiques incitait à réfléchir à des chaînes d'images qui, de la médaille au dessin ou du dessin à la carte ou à la fresque, engageaient des opérations à la fois intellectuelles et graphiques nombreuses et complexes, mais aussi à la circulation de documents qui convergent, *in fine*, dans la production de l'image peinte stabilisée, entendue dès lors comme un processus. De même, il semble clair que la « réinvention » des thèmes décoratifs et iconographiques d'après les sources antiques s'accompagnait d'un processus de recherche sur les techniques et le style des Anciens, une question sur laquelle des recherches ultérieures sont indispensables. D'un autre point de vue, celui de la philologie et de l'épistémologie, il est apparu nécessaire d'invoquer la pensée géographique et la notion de chorographie, héritée de Ptolémée, pour comprendre la manière dont, à la Renaissance, les images de lieux, dans les décors peints, mais aussi dans les jardins, étaient construites et traduisaient une conception spécifique de l'espace. Quant aux notions de topographie et de toponymie et la conception antique des lieux telle qu'elle fut transmise à la Renaissance à travers la littérature antique, elles illuminent l'idée de paysage à la Renaissance. En particulier, la conception stoïcienne du paysage, comme représentation des caractères typiques des lieux, nous a semblé traduire l'essence du paysage à la Renaissance plus précisément que tout autre concept moderne à notre disposition.

2. Gombrich 1983, p. 29.

Au contraire, les tenants d'une lecture traditionnelle du genre, qui considèrent la disparition ou l'effacement de la figure humaine du paysage en peinture comme un événement révolutionnaire, seraient tentés de voir, dans cette « purification », le signe d'une soi-disant modernité. Au lieu d'« invention » et de paysage « pur », nous préférons, quant à nous, parler d'une autonomisation du paysage dans la production d'un discours culturel et non pas naturel; autonomisation qui est marquée par le remplacement de la fonction narrative des figures, par une immanence mémorielle du paysage, qui ne décline pas l'histoire de manière dynamique mais en contient, en puissance, la mémoire. C'est la traduction, en somme, de la vision subjective du sujet regardant, qu'il soit individuel ou collectif, sur le paysage qui l'entoure. Un paysage pur ne peut se concevoir sans une vision pure, qui n'existe, précisément, qu'en théorie.

À bien des égards, la peinture de paysage est paradoxale. Elle est décorative et récréative, tout en jouant un rôle important dans l'expression de valeurs liées à la légitimation du pouvoir territorial; elle est humble et placée au bas de l'échelle de la théorie des genres, mais s'impose comme l'un des genres majeurs dans la décoration des villas et des palais. Il existe donc une dichotomie profonde entre la théorie artistique et la réalité historique qui révèle la richesse sémantique de la peinture de paysage. Elle est fortement marquée par les contingences historiques, mais toute relation sociale, politique, idéologique, identitaire y est présentée comme mise à distance; mise à distance, effacement, essentiellement permis par un processus d'esthétisation de l'objet : « Paradoxalement – rappelle François Walter –, dès sa genèse, le paysage est emprisonné dans des usages esthétiques délicats à dépasser. Que ce soient les références antiques, puis la formalisation du paysage comme tableau (dès le xv^e siècle), et enfin la déferlante picturale et poétique des xvii^e et xviii^e siècles, le paysage peine à s'affranchir de codes perceptifs. Le cas de la campagne romaine, esthétisée en paysage sur un modèle pictural à la fin du xviii^e siècle puis constamment regardée au travers de lunettes littéraires, illustre ce processus³. » La recherche de la « pureté » du paysage, qui domine les discours historiographiques des xix^e et xx^e siècles, serait donc l'équivalent, dans le champ de la critique et de l'histoire de l'art, d'un processus similaire d'« effacement de l'histoire » qui caractériserait le paysage en tant que processus de formation identitaire et outil idéologique⁴.

3. Walter 2004, p. 467.

4. Mitchell 1994, p. 5 et *ibid.* 1995, p. 110.

L'analyse des cycles de *vedute* qui constituent le corpus de cet ouvrage nous a permis de déconstruire ces approches au profit d'une appréhension de la peinture de paysage *all'antica* comme procédé de visualisation de l'histoire dans le lieu d'une part, comme modèle historique d'autre part. En cela, les *vedute* qui décorent les palais de Rome et de sa campagne rappellent, à bien des égards, ce que certains géographes, comme John Brinckerhoff Jackson, ont souligné à propos de la photographie aérienne : « une manière de considérer le paysage comme une écriture monumentale », où s'est fixée plus ou moins durablement l'histoire des groupes humains. L'archéologie aérienne restitue en effet « une sorte de transparence à ces couches d'histoires superposées dans le paysage, en permettant à l'œil de l'observateur de les saisir en même temps, dans l'actualité d'un regard unique ». Tous ces moments sont cristallisés dans leur historicité « tous aussi actuels les uns que les autres, parce que saisis tous ensemble dans l'instantané photographique⁵ ». Il faut donc donner aux *vedute* des palais et des villas une valeur de symptômes qui révèlent non seulement la mémoire des lieux, mais surtout la manière dont les lieux et les territoires étaient pensés et construits à partir d'une mémoire, fictive ou attestée. L'histoire des lieux y est condensée et se donne dans l'immédiateté d'un regard qui saisit tout. « Le temps devient un espace inspecté par le regard⁶. »

Cette constatation rejoint les analyses d'un nombre non négligeable d'historiens et de géographes travaillant sur les notions de lieu, de territoire, et d'espace, dans la constitution de l'idée de paysage. D'après Jean-Luc Piveteau, par exemple, le territoire prend forme « autour de cette rencontre entre l'espace et le temps qui se cristallise notamment dans les toponymes, noms donnés aux lieux pour les faire sortir de leur anonymat, les singulariser, et ainsi les faire entrer dans la mémoire et dans une histoire ». À celui de transparence, il préfère les termes de « palimpseste » et de « coupe transversale » pour tenter de caractériser l'épaisseur temporelle de l'organisation de l'espace⁷. On pourrait aussi emprunter à la théorie littéraire de Michael Bakhtin le concept de « chronotope » pour désigner cette capacité qu'ont les paysages que nous avons étudiés, de matérialiser, de rendre palpable et visible une vision du temps⁸. Bruno Latour, dissertant sur l'histoire des sciences et des techniques, éclaire aussi cette idée du paysage en tant que dispositif de condensation spatio-temporelle qui permet à l'homme de comprendre le monde et de

5. Besse 2000, p. 125.

6. Latour 2006, p. 24.

7. Piveteau 1992.

8. Bakhtin 1994 (1981), p. 84 et suiv.

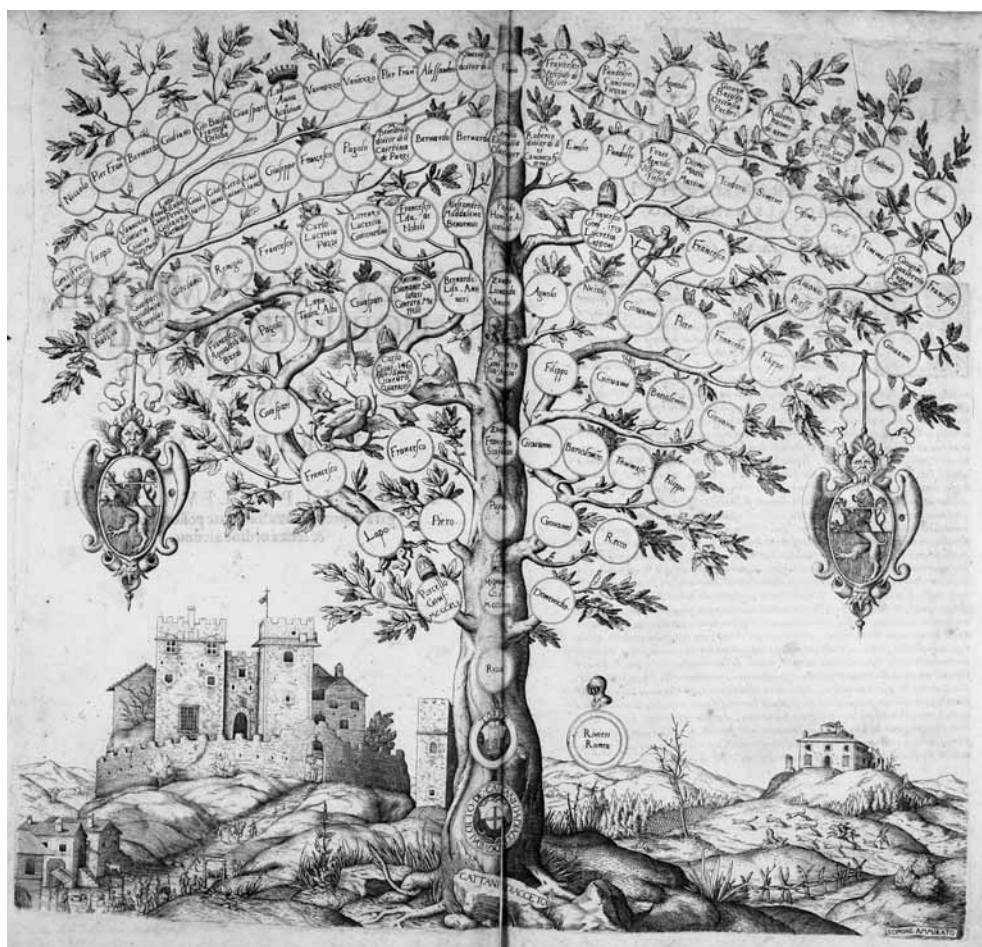
se comprendre dans le monde⁹. Enfin, on a vu combien la vision mémorielle de la ville de Rome par Sigmund Freud traduisait cette qualité de stratification historique de l'espace propre à la psyché. En se fondant sur la pratique de la véritable archéologie, celle des archéologues dont les fouilles mirent Pompéi au jour, au XIX^e siècle, Freud évoque une « archéologie imaginaire », en ce qu'elle supposerait la conservation absolue de chacun des éléments matériels de la ville de Rome en son état premier, à la même place, où, en réalité, dans l'histoire, dans le temps, d'autres éléments s'y sont substitués ou superposés. La liste pourrait s'allonger, mais ces quelques exemples de méthodologies d'analyse, de l'archéologie aérienne à l'épistémologie, de la critique littéraire à la psychologie, montre bien que les problématiques spatio-temporelles soulevées par les vues topographiques du XVI^e siècle vont bien au-delà du domaine strictement artistique.

La métaphore archéologique de Freud est évidemment utile pour souligner combien les paysages du XVI^e siècle traduisent une « manière de voir » qui était celle des hommes de la Renaissance. Mais elle peut faire oublier que cet ancrage de l'histoire dans le lieu était avant tout le fruit de nécessités d'ordre social, voire anthropologique, fondé sur une volonté de pouvoir. L'utilisation primordiale de la peinture topographique à des fins stratégiques de légitimation au XVI^e siècle met par exemple en évidence l'importance de la notion d'« enracinement » dans les sociétés de la Renaissance. Selon François Walter, qui cite les travaux de Biagio Salvemini, « les rapports entre groupes sociaux et lieux ont été analysés et cartographiés en suivant des métaphores végétales : les racines, l'enracinement, la transplantation, comme si les lieux étaient "naturels", c'est-à-dire préconstruits. Ce localisme s'expliquerait par une sorte de psychologie de la privation qui pousserait les populations à chercher frénétiquement des références à des lieux. [...] Depuis quelques décennies, avec la fin de ce rapport séculaire du territoire, les pratiques sociales ne cesseraient de se délocaliser, tandis qu'en compensation on chercherait à relocaliser les références identitaires¹⁰ ». Cette remarque est cruciale si on la replace dans les perspectives que nous avons définies pour Rome et sa campagne au XVI^e siècle. Il suffit, pour s'en convaincre, de parcourir les pages des traités contemporains de généalogie qui synthétisent avec clarté l'essence territoriale de l'identité sociale à la Renaissance. L'identité est avant tout familiale; l'arbre généalogique, aux branches lourdes de portraits d'ancêtres, est enraciné dans la terre. Au-delà des évidences visuelles et symboliques, nous avons vu, à partir

Fig. 54

9. Latour 2006.

10. Walter 2004, p. 303-309.



54. Scipione Ammirato, Arbre généalogique de la famille De' Cattani da Diacetto, gravure dans *Delle famiglie nobili fiorentine*, Florence, 1615.

de plusieurs exemples, combien les transferts identitaires, liés à la grande mobilité sociale des élites ecclésiastiques de la Rome papale au XVI^e et au début du XVII^e siècle, entraînaient souvent un « déracinement » pour les nouvelles familles, et donc, la nécessité politique d'une relocalisation des références identitaires au sein du nouveau paysage romain. La plupart des figures paysagères que nous avons étudiées, paysages à la mémoire reprogrammée que l'on exhibe pour convaincre et se convaincre, traduisent cette volonté de relocalisation.

Si cet attachement au territoire est, pour Salvemini, un paradigme végétal, il est, pour d'autres, inspiré de l'éthologie animale. Selon la célèbre « théorie de l'habitat », proposée par le géographe Jay Appleton en 1975, l'appréciation esthétique du paysage serait conditionnée par des

CONCLUSION

réflexes instinctifs liés à un mode d'évaluation territorial qui remonte aux sociétés de chasseurs-cueilleurs¹¹. L'instinct de protection et d'expansion territoriale ainsi que la pratique fondamentale de la chasse qui caractérisent le comportement des élites aristocratiques romaines propriétaires de la terre au XVI^e siècle, s'adaptent remarquablement à ce schéma primitif de la territorialité. Ce type de comportement ne disparaît d'ailleurs pas dès lors que l'on glisse d'un environnement rural à un environnement urbain. L'importance de l'appréciation esthétique des vues panoramiques au sein de la théorie d'Appleton correspondrait, en ce sens, dans la Rome du XVI^e siècle, à la colonisation stratégique des lieux de point de vue, qui assurait aux élites la maîtrise de l'*Überstadt* et la domination visuelle et symbolique de la ville, pouvoir panoptique qu'illustrent tant de vues peintes analysées dans cet ouvrage¹².

Dans cette perspective anthropologique, il est important de questionner, outre les binômes espace-temps et géographie-histoire, les couples toponymie-anthroponymie et archéologie-généalogie. Nous avons vu à quel point la représentation des lieux était liée à la toponymie (noms de lieux) et à l'anthroponymie (noms de personnes), sciences alors basées sur une approche essentiellement généalogique. Les lieux de la Rome du XVI^e siècle et les papes qui en étaient les seigneurs, toponymes et patronymes, étaient totalement identifiés. Nommer et renommer, c'était s'approprier non seulement l'espace que désignaient ces noms, mais aussi leur histoire et la puissance évocatrice qu'ils contenaient au sein de l'imaginaire social. C'était capter, en les détournant au besoin, leur efficacité symbolique dans la justification du statut au sein d'une société. C'était enfin donner un sens nouveau au lieu et l'imposer à ceux qui en fréquentaient et pratiquaient les espaces. La toponymie, en ce sens, est l'institutionnalisation d'une prise de pouvoir sur les lieux; voilà pourquoi elle est, selon Jacques Derrida, l'acte de violence le plus absolu¹³. La topographie, la toponymie, l'anthroponymie, mais aussi l'héraldique, en tant que langages, participaient de cette concentration exceptionnelle du pouvoir. Tous ces langages de l'identité (du lieu ou de la personne) sont historiquement liés à l'idée de territorialité et de généalogie¹⁴. Dans la Rome du XVI^e siècle, l'ensemble de ces discours étaient stratégiquement entrelacés et géographiquement distribués pour induire une saturation sémantique de l'espace social au service d'un pouvoir.

11. Appleton 1975.

12. On rappellera ici le concept de *Visualisierungsprozess*, proposé par Christoph Frommel à propos des palais romains de la Renaissance. Voir Frommel 1973, vol. 1, p. 14-24 ainsi que Elling 1950.

13. *Critical toponymies* 2009, p. 8 et suiv.

14. Bizzocchi 1991a, 1991b.

Ils fabriquaient, produisaient et reproduisaient¹⁵ des espaces-temps, des horizons de perception et de compréhension, dans lesquels la vision instantanée et objective était immédiatement affectée par des constructions historiques et idéologiques qui la transcendaient et la subjuguèrent.

La « production » de ces espaces autres, de ces hétérotopies, opérant par des transferts d'un médium à un autre, par exemple du jardin à la peinture, de la peinture à l'espace urbain, du blason à l'architecture, de la littérature à la peinture, etc., transferts qui fonctionnaient, on l'a vu, sur le principe de l'analogie et de la similitude. Et là où on ne percevait plus la similitude, lorsque les formes étaient menacées de perdre leur lisibilité, l'analogie devenait verbale : l'assonance, l'antonomase, tour à tour métaphore ou métonymie, venaient prendre le relais des sympathies lorsque ces dernières faisaient défaut au regard. On recherchait dans la forme des mots l'essence même des choses. Ce que nous avons cherché à mettre en exergue, ce sont les relations, le réseau, le canevas formés par la dynamique de ces objets médiatiques. *Meta* dans métaphore ou métonymie signale d'ailleurs un déplacement. À la villa d'Este de Tivoli ou à la villa Giulia, dans les *barchi* des Colonna ou dans la Rome de Sixte Quint, ce sont les relations entre les décors peints, les vues sur le paysage, les fabriques du jardin, etc., saisies dans le temps d'une vision et d'une expérience – c'est-à-dire le temps d'un déplacement, d'un mouvement –, qui fabriquent du sens. En effet, ce qui détermine la nature du lieu, et son histoire, c'est avant tout la relation que ce lieu entretient avec un individu ou une famille. Le lieu, en ce sens, n'est pas donné en tant que tel, mais surgit comme une conjonction unique de relations sociales. Plutôt que de penser les lieux comme marqués par des limites, ils peuvent être imaginés comme des « moments » articulés au sein d'un réseau de relations déployées dans le temps et dans l'espace¹⁶. Dans sa discussion de la notion d'*intermédiarité*, Éric Méchoulan explique, quant à lui, que « le préfixe "inter" vise à mettre en évidence un rapport inaperçu ou occulté, ou plus encore, à soutenir l'idée que *la relation est par principe première* : là où la pensée classique voit généralement des objets isolés qu'elle met ensuite en relation, la pensée contemporaine insiste sur le fait que les objets sont avant tout des nœuds de relations, des mouvements de relation assez ralentis pour paraître immobiles. [...] Le verbe latin [*interesse*] – poursuit Méchoulan – offre encore une autre dimension significative : il désigne souvent le fait même d'être présent, non en soi, mais justement dans une relation : participer à un événement, se trouver parmi des gens. *Interesse* suppose donc une présence

15. Lefebvre 2000.

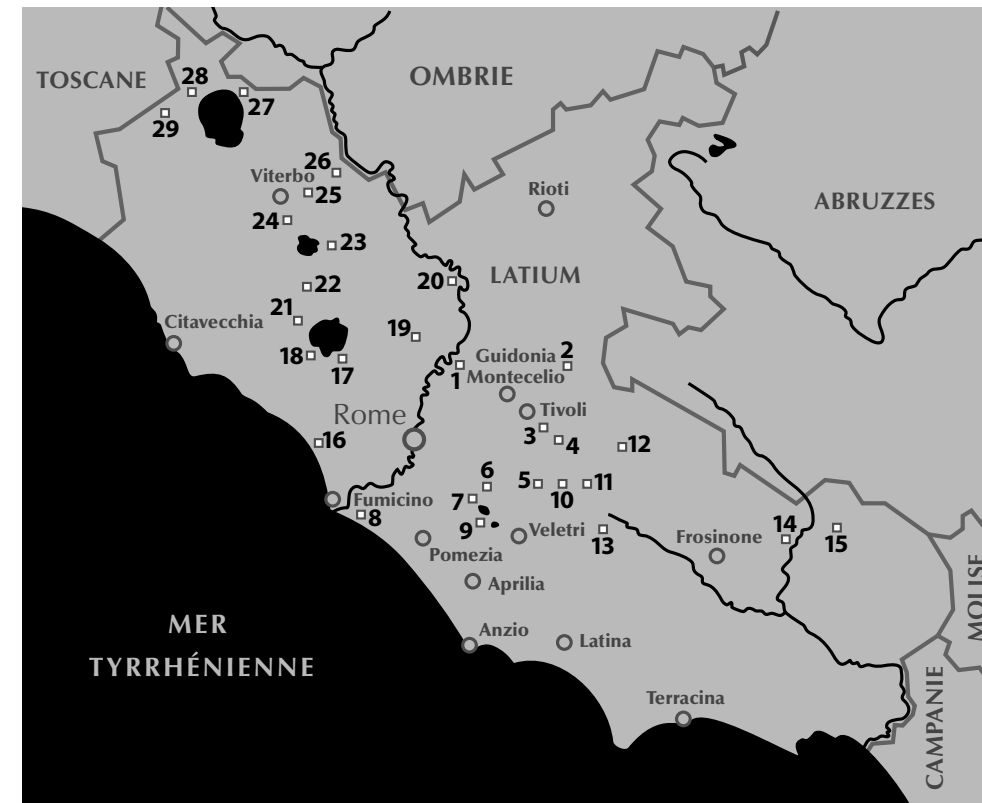
16. *Critical toponymies* 2009, p. 10.

aux autres, voire la présence première des autres qui donne au sujet sens et valeur dans l'événement qui les réunit. *L'être-entre* serait donc ce qui *produit de la présence*, des *valeurs comparées* entre les personnes ou les objets mis en présence¹⁷. » C'est en ce sens que nous avons utilisé, de manière répétée, les termes représenter et représentation qui, au moins jusqu'aux prescriptions tridentines, signifient uniquement ou prioritairement « rendre présent ». « Re-présenter », c'est-à-dire présenter à nouveau, implique en effet un transfert, une traduction, un déplacement, un mouvement. Ce que doit prendre en charge une archéologie du regard, serait donc la manière dont le regard en mouvement « rend présent », c'est-à-dire réinvente, sans cesse, les relations entre les objets mis en ordre dans l'espace. C'est la simultanéité, l'immédiateté du regard qui met en relation la mémoire, l'imagination, et la vision du paysage. « L'image – écrit Gaston Bachelard – n'est plus descriptive, elle est résolument inspirative. Étrange situation, les espaces qu'on aime ne veulent pas toujours être enfermés ! Ils se déploient. On dirait qu'ils se transportent aisément ailleurs, en d'autres temps, dans des plans différents de rêves et de souvenirs¹⁸. »

17. Méchoulan 2003.

18. Bachelard 1972 (1957), p. 63.

Annexes



- | | | |
|----------------------------|--------------------------|---------------------------|
| 1. Monterotondo | 11. Genazzano | 21. Oriolo Romano |
| 2. Licenza | 12. Subiaco | 22. Bassano Romano |
| 3. San Gregorio da Sassola | 13. Segni | 23. Caprarola |
| 4. Poli | 14. Isola Liri | 24. San Martino al Cimino |
| 5. Zagarolo | 15. Posta Fibreno | 25. Bagnaia |
| 6. Frascati | 16. Maccarese | 26. Bomarzo |
| 7. Marino | 17. Anguillara Sabazia | 27. Bolsena |
| 8. Castel Fusano | 18. Bracciano | 28. Gradoli |
| 9. Ariccia | 19. Castelnuovo di Porto | 29. Pitigliano |
| 10. Palestrina | 20. Ponzano Romano | |



Plan de Rome de G. de Rossi, 1637
(d'après Frutaz 1962)

1. Hôpital de Santo Spirito
2. Villa Farnésine
3. Palais Apostolique du Vatican
4. Villa Lante sur le Janicule
5. Château Saint-Ange
6. Palais des Conservateurs
7. Villa Giulia
8. Palais Colonna ai Santissimi Apostoli
9. Villa Médicis
10. Palais du Latran
11. Villa Montalto
12. Palais Mattei di Giove

Bibliographie sélective

Avertissement :

Dans la plupart des cas, l'auteur a utilisé les versions originales des textes consultés, la traduction française est alors indiquée à titre indicatif entre parenthèses. Lorsqu'il a utilisé la version française des textes, les deux dates sont indiquées, la première renvoie à l'édition consultée, la seconde (entre parenthèses) renvoie à la date de l'édition originale.

A

Ackerman, James S.

1951 « The Belvedere as a Classical Villa », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 14, p. 70-91.

1961 *The Architecture of Michelangelo*, Londres, 2 vol. (*L'Architecture de Michel-Ange*, trad. M. K. Deming, Paris, 1991).

1990 *The Villa: Form and Ideology of Country Houses*, Londres (*La Villa de la Rome antique à Le Corbusier*, trad. S. Séraudie et M. Goldrajch, Paris, 1997).

Aksamija, Nadja

2008 « Defining the Counter-Reformation Villa: Landscape and Sacredness in Late Renaissance "Villeggiatura" », dans Venturi et Ceccarelli 2008, p. 33-63.

Aksamija, Nadja et Ceccarelli, Francesco

2011 *La Sala Bologna in Vaticano. Arte, cartografia e politica alla corte di Gregorio XIII*, Venise.

Alberi, Eugenio

1857 *Le relazioni degli ambasciatori veneti al senato*, vol. 10, ser. 2, t. IV, Florence.

Alberti, Leon Battista

2004 (1485) *L'Art d'édifier*, trad. P. Caye et F. Choay, Paris.

Alessi, Andrea

2005 « La Palazzina Gambara: gli architetti e i pittori », dans *Villa Lante* 2005, p. 110-121.

Alpers, Svetlana

1983 *The Art of Describing: Dutch Art in the Seventeenth Century*, Londres (*L'Art de dépeindre. La peinture hollandaise au XVII^e siècle*, trad. J. Chavy, Paris, 1995).

Andrews, Malcolm

1999 *Landscape and Western Art*, Oxford.

Anselmi, Salvatore E.

2001 « Le *Sale delle Stagioni* nel Palazzo Giustiniani-Odescalchi di Bassano Romano » ; « L'attività di Bernardo Castello nel Palazzo Giustiniani-Odescalchi di Bassano Romano. Nuove Riflessioni », *Studi Romani*, 49, p. 111-117 et 391-396.

Appleton, Jay

1975 *The Experience of Landscape*, 1975.

Arditio, Fabio

1920 (1579) *Viaggio di Gregorio XIII alla Madonna della Quercia* (29 juillet 1579), dans Johannes A. F. Orbaan, *Documenti sul Barocco in Roma* (« Miscellanea della R. Società Romana di Storia Patria », 6), Rome, 1920.

Aretino, Pietro

1990 *Lettere*, P. Procaccioli (éd.), 2 vol., Milan.

Argan, Giulio Carlo et Contardi, Bruno

1990 *Michelangelo architetto*, Milan.

Armenini, Giovan Battista

1988 (1586) *De' veri precetti della pittura* (Ravenne, 1586), M. Gorrieri (éd.), Turin.

Ashby, Thomas

1906 « The Classical Topography of the Roman Campagna », *Papers of the British School at Rome*, 3, p. 1-212.

Assunto, Rosario

1976 « Paesaggio - Ambiente - Territorio. Un tentativo di precisazione concettuale », *B.C.I.S.A. Andrea Palladio*, 18.

Aurigemma, Maria Giulia

2007 *Palazzo Firenze in Campo Marzio*, Rome.

Aymard, Maurice et Revel, Jacques

1981 « La famille Farnèse », dans *Le Palais Farnèse*, Rome, vol. 1, 2, texte, p. 695-715.

B

- Bachelard, Gaston**
1972 (1957) *La Poétique de l'espace*, Paris.
- Baglione, Giovanni**
1995 (1642) *Le Vite de' Pittori, Scultori et Architetti dal Pontificato di Gregorio XIII del 1572 In fino a' tempi di Papa Urbano Ottavo nel 1642* (1642), J. Hess et H. Röttgen (éd.), 3 vol., Vatican.
- Bailey, Gauvin A.**
2003 *Between Renaissance and Baroque. Jesuit Art in Rome, 1565-1610*, Toronto - Buffalo - Londres.
- Bajard, Sophie**
1992 «Topographie antique sous Paul III (1534-1549). Le mausolée d'Adrien dans les fresques du Château Saint-Ange», *Mélanges de l'École française de Rome. Italie et Méditerranée*, 104-2, p. 549-584.
- Balducci, Giulio**
1910 *Il palazzo Farnese di Caprarola*, Rome.
- Baragli, Sandra**
2003 «L'iconografia del cantiere come propaganda politica. Qualche considerazione», dans E. Crouzet-Pavan (dir.), *Pouvoir et édit. Les grands chantiers dans l'Italie communale et seigneuriale*, Rome, p. 79-104.
- Barrell, John**
1980 *The Dark Side of the Landscape: The Rural Poor in English Painting. 1730-1840*, Cambridge.
- Barisi, Isabella et al.**
2003 *Villa d'Este*, Rome.
- Barocchi, Paola**
1960-1962 (éd.) *Trattati d'arte del Cinquecento*, 3 vol., Bari.
1971-1977 (éd.) *Scritti d'arte del Cinquecento*, 3 vol., Milan.
- Barthes, Roland**
1968 «L'effet de réel», *Communications*, 11, p. 84-89.
- Baruffaldi, Girolamo**
1843-1846 *Vite de' pittori e scultori ferraresi*, Ferrare, 2 vol., 1843-1846.
- Bathkin, Michael M.**
1981 *The Dialogic Imagination. Four Essays*, M. Holquist (éd.), trad. C. Emerson et M. Holquist, Austin, 1981.

- Bek, Lise**
2004 «Lo sguardo ampio: le lettere pliniane, la prospettiva e Raffaello inventore del vedere paesaggistico», *Analecta Romana Instituti Danici*, 30, p. 161-179.
- Belli Barsali, Isa**
1976-1977 «La villa Gallio presso Posta Fibreno e i suoi stucchi come documento topografico», *Bollettino dell'Istituto di storia e d'arte del Lazio meridionale*, 9, p. 179-189.
- Benedetti, Sandro**
1973 *Giacomo Del Duca e l'architettura del Cinquecento*, Rome.
- Beneš, Mirka**
1996 «Landowning and the Villa in the Social Geography of the Roman Territory: the Location and Landscapes of the Villa Pamphilj, 1645-1670», dans A. von Hoffman (dir.), *Form, Modernism and History. Essays in Honor of Eduard F. Sekler*, Cambridge, p. 187-209.
1997 «The Social Significance of Transforming the Landscape at the Villa Borghese, 1606-1630: Territory, Trees, and Agriculture in the Design of the First Roman Baroque Park», dans A. Petruccioli (dir.), *Gardens in the Time of the Great Muslim Empires: Theory and Design*, Leyde - New York - Cologne, p. 1-31.
2001 «Pastoralism in the Roman Baroque Villa and in Claude Lorrain: Myths and Realities of the Roman Campagna», dans M. Beneš et D. Harris (éd.), *Villas and gardens in early modern Italy and France*, Cambridge, p. 88-113.
- Benocci, Carla**
2010a *Villa Lante a Bagnaia tra Cinquecento e Seicento. La chiesa in forma di villa*, Viterbe.
2010b «Il punto di vista dei paesaggi dipinti nelle logge», *Storia dell'urbanistica*, 28, p. 54-64.
- Bentmann, Reinhardt et Müller, Michaël**
1975 (1970) *La Villa, architecture de domination*, Bruxelles (*Die Villa als Herrschaftsarchitektur: Versuch einer kunst- und sozialgeschichtlichen Analyse*, Francfort, 1970).
- Bergmann, Bettina**
1992 «Exploring the Grove: Pastoral Space on Roman Walls», dans J. Dixon Hunt (éd.), *Pastoral Landscape* («Studies in the History of Art», 36), Hanovre (N.H.) - Londres, p. 21-46.

- 2002 «Playing with boundaries: painted architecture in Roman interiors», dans C. Anderson (dir.), *The Built Surface*, vol. 1, *Architecture and the Pictorial Arts from Antiquity to the Enlightenment*, Aldershot, p. 15-46.
- Berns et al.**
1978 *The Origins of the Italian Veduta*, catalogue d'exposition (Brown University, Rhode Island, 1978), E. Berns et al. (éd.), Providence.
- Besse, Jean-Marc**
2000 «J. B. Jackson et la géographie humaine. Les débuts de la revue *Landscape*», *Le Visiteur. Ville, territoire, paysage, architecture*, 5, p. 106-129.
2003a *Les Grands de la Terre. Aspects du savoir géographique à la Renaissance*, Lyon.
2003b *Face au monde. Atlas, jardins, géoramas*, Paris.
2004 «Quatre notes conjointes sur l'introduction de l'écologie dans la pensée contemporaine», *Les Carnets du paysage*, 11, p. 26-33.
2009 *Le Goût du monde. Exercices de paysage*, Arles.
- Bevilacqua, Mario**
1993 «Palazzo alle Terme», dans Madonna 1993 (dir.), p. 156-161.
- Bizzocchi, Roberto**
1991a «*Familiae romanae* antiche e moderne», *Rivista storica italiana*, 103, p. 355-397.
1991b «La culture généalogique dans l'Italie du XVI^e siècle», *Annales ESC*, 41, p. 789-805.
- Böck, Angela**
1993 «La biblioteca vaticana», dans Madonna 1993 (dir.), p. 77-83.
- Boissard, Jean-Jacques**
1597-1602 *Romanae urbis topographia et antiquitates*, Francfort.
- Boiteux, Martine**
1992 «Rivalità festive. Rituali pubblici romani al tempo di Sisto V», dans M. Fagiolo et M. L. Madonna (dir.), *Sisto V, VI Corso Internazionale di Alta Cultura*, vol. 1, Roma e il Lazio, Rome, p. 359-392.
1997 «Parcours rituels romains à l'époque moderne», dans M. A. Visceglia et C. Brice (dir.), *Cérémonial et rituel à Rome (XV^e-XIX^e siècle)*, Rome, p. 27-87.
- Borsari, Luigi**
1895 *Il castello di Bracciano: guida storico-artistica*, Rome.
- Borsi, Franco et al.**
1976 *Giovanni Antonio Dosio. Roma Antica e i disegni di Architettura agli Uffizi*, Rome.
- Borsi, Franco**
1987 (dir.) *Santa Maria in Campo Marzio*, Rome.
1989 *Bramante*, Milan.
- Brancia di Apricena, Marianna**
2002 «La committenza edilizia di Paolo III Farnese sul Campidoglio», *Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana*, 32, 1997-1998 (2002), p. 409-478.
- Bragaglia Venuti, Cristina**
1999 «L'antichità moralizzata di Pirro Ligorio nella Loggia di Pio IV: quelle immagini "profane et di gentili" che "havendole conosciute tutte possono essere tirate a gloria del Salvatore nostro"», *Rivista di storia della Chiesa in Italia*, 53, p. 39-82.
2002 «Étienne Dupérac e i paesaggi della Loggia di Pio IV», *Rivista dell'Istituto nazionale d'archeologia e storia dell'arte*, 25, n° 57, p. 279-309.
- Braun, Georg et Hogenberg, Franz**
1966 (1572-1618) *Civitates orbis terrarum, 1572-1618*, R. A. Skelton (éd.), 3 vol., Cleveland - New York.
- Briffaud, Serge**
1998 «De l'"invention" du paysage. Pour une lecture critique des discours contemporains sur l'émergence d'une sensibilité paysagère en Europe», *Compar(a)ison. An International Journal of Comparative Literature*, 2, p. 35-55.
- Briganti, Giuliano**
1996 *Gaspar Van Wittel*, L. Laureati et L. Trezzani (éd.), Milan.
- Brock, Maurice**
1985 «La villa romana del Cinquecento in quanto recupero della topografia antica», dans Fagiolo 1985 (dir.), p. 339-355.
- Brown, Alison**
1992 «Cosimo de' Medici: Wit and Wisdom», dans F. Ames Lewis (dir.), *Cosimo de' Medici, 1389-1464*, Oxford, p. 95-113.
- Brown, Beverly Louise**
1999 «Dall'inferno al paradiso: paesaggio e figure a Venezia agli inizi del XVI secolo», dans B. Aikema et B. L. Brown (dir.), *Il Rinascimento a Venezia e la pittura del Nord ai tempi di Bellini, Dürer, Tiziano*, cat. ex. (Venise, 1999), Venise, p. 424-431.

Brummer, Hans Henrik

1998 «On the Julian Program of the Cortile delle Statue in the Vatican Belvedere», dans M. Winner, B. Andreae et C. Pietrangeli (dir.), *Il Cortile delle Statue. Der Statuenhof des Belvedere im Vatikan*, Actes du colloque international (Rome, 1992), Mayence, p. 67-76.

Brunon, Hervé

1996-1997 «Imaginaire du paysage et “villeggiatura” dans l'Italie du XVI^e siècle», *Ligeia*, 19-20, p. 59-77.

2001 «Pratolino : art des jardins et imaginaire de la nature dans l'Italie de la seconde moitié du XVI^e siècle», thèse de doctorat, université de Paris I-Panthéon-Sorbonne, édition numérique revue et corrigée, 2008 (URL : <http://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00349346>).

2005 «Dalle fiere non rapaci ai fruttiferi e pomari arbori: Villa Lante a Bagnaia e l'evoluzione del Barco nel Rinascimento», dans *Villa Lante* 2005, p. 31-43.

2006 «L'essor artistique et la fabrique culturelle du paysage à la Renaissance», *Studiolo*, 4, p. 261-290.

2007 «La chasse et l'organisation du paysage dans la Toscane des Médicis», dans Chatenet et D'Anthenaise 2007, p. 219-249.

Buisseret, David

2003 *The Mapmakers' Quest. Depicting New Worlds in Renaissance Europe*, Oxford.

Butters, Suzanne B.

1991 «Ferdinand et le jardin du Pincio», dans Chastel et Morel 1991, vol. 2, p. 350-410.

C**Cafà, Valeria**

2005 «Il cortile del belvedere con naumachia», cat n° 32, dans G. Beltramini et H. Burns (dir.), *Andrea Palladio e la villa Veneta da Petrarca a Carlo Scarpa*, Venise, p. 236-238.

Calvesi, Maurizio

1980 *Il sogno di Polifilo Prenestino*, Rome.

1987 «*Hypnerotomachia Poliphili*. Nuovi riscontri e nuove evidenze documentarie per Francesco Colonna signore di Preneste», *Storia dell'arte*, 60, p. 85-136.

Calvin, Jean

1957 (1545) *Institution de la Religion Chrétienne* (Genève, 1545), J. D. Benoit (éd.), Paris.

Campitelli, Alberta

1984 «Fregio raffigurante vedute di Roma. Sala dei Sette Colli», dans *Oltre Raffaello. Aspetti della cultura figurativa del Cinquecento romano*, catalogue d'exposition (Rome, 1984), Rome, p. 200-205.

2008 «Comittenti e giardini nella Roma della prima metà del Cinquecento. Alcuni documenti e un'ipotesi per Villa Giulia», dans Venturi et Ceccarelli 2008, p. 199-228.

Cancellieri, Francesco

1802 *Storia de' Solenni Possessi de' Sommi pontefici dopo la loro coronazione dalla basilica vaticana alla lateranense*, Rome.

Canova, Lorenzo

1998 «La celebrazione nelle arti del pontificato di Paolo III Farnese come nuova età dell'oro», *Storia dell'arte*, 93-94, p. 217-234.

2002 «Il cardinale Tiberio Crispo, Papa Paolo III e la Sala della Biblioteca di Castel Sant'Angelo», dans M. Gallo (dir.), *I cardinali di Santa Romana Chiesa. Collezionisti e mecenati*, vol. 5, Rome, p. 25-39.

Cantone, Rosalba

2003 «I giardini della Villa Farnese di Caprarola: loro evoluzione, fortuna critica e prospettive di recupero», dans C. L. Frommel, M. Ricci et R. J. Tuttle (dir.), *Vignola e i Farnese*, actes du colloque international (Piacenza, 2002), Milan, p. 118-143.

Cappelletti, Francesca

1996 «Roma 1580-1610. Una traccia per il contributo fiammingo alle origini del paesaggio», dans S. Danesi Squarzina (dir.), *Natura morta, pittura di paesaggio e il collezionismo a Roma nella prima metà del Seicento. Italia, Fiandra, Olanda, il terreno di elaborazione dei generi*, Rome, p. 177-200.

2001 «Paul Bril intorno al 1600: la carriera di un pittore del nord e la nascita a Roma del paesaggio topografico», *Annali dell'università di Ferrara / Sezione Lettere*, 2, p. 233-256.

Cappelletti, Francesca et Testa, Laura

1994 *Il trattenimento di virtuosi. Le collezioni seicentesche di quadri nei palazzi Mattei di Roma*, Rome.

Caro, Annibale

1957-1961 *Lettere familiari*, A. Greco (éd.), 3 vol., Florence.

Carocci, Giampiero

1959 «Problemi agrari del Lazio nel '500», *Studi Storici*, 1, p. 3-23.

Carocci, Sandro

2006 (dir.) *La nobiltà romana nel medioevo*, Rome.

Carosi, Attilio

1988 *Note sul Palazzo comunale di Viterbo*, Viterbe.

Casey, Edward S.

2002 *Representing Place: Landscape Painting and Maps*, Minneapolis.

Cavazzini, Patrizia

2001 «Towards the Pure Landscape», dans B. L. Brown (éd.), *The Genius of Rome. 1592-1623*, catalogue d'exposition (Londres-Rome, 2001), Londres, p. 208-247.

Ceccarelli, Francesco

2004 «Isola. Una residenza estense del secondo Cinquecento nel “Passaggio per Italia” di Federico Zuccari», dans D. Lenzi (dir.), *Arti a confronto. Studi in onore di Anna Maria Matteucci*, Bologne, p. 165-173.

Ceccarelli, Francesco et Sambin, Maria Teresa

2011 (éd.) *Lo stato dipinto. La sala delle vedute del castello di Spezzano*, Venise.

Cerutti Fusco, Annarosa

1988 «Il progetto di Domenico Fontana “per ridurre il Coliseo di Roma ad habitazione” e le opere sistine di “pubblica utilità”», *Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura*, 12, p. 65-84.

Chastel, André

1981 «Les jardins et les fleurs», *Revue de l'art*, 51, p. 42-50.

1989 «Les “idoles” à la Renaissance», dans S. Danesi Squarzina (dir.), *Roma, centro ideale della cultura dell'Antico nei secoli XV e XVI*, Milan, p. 468-476.

Chastel, André et Morel, Philippe

1991 (dir.) *La Villa Médicis*, 3 vol., Rome.

Chatenet, Monique et D'Anthenaise, Claude

2007 (dir.) *Chasses princières dans l'Europe de la Renaissance*, actes du colloque (Chambord, 2004), Arles.

Ciappi, Marcantonio

1596 *Compendio delle heroiche et gloriose attioni et santa vita di Papa Gregorio XIII*, Rome.

Ciardi, Roberto Paolo

2004 *Danielle Ricciarelli, da Volterra a Roma*, Milan.

Cieri Via, Claudia

2007 (dir.) *Lo specchio dei principi: il sistema decorativo delle dimore storiche nel territorio romano*, Rome.

Clark, Kenneth

1994 (1949) *L'Art du paysage*, trad. A. Ferrier et F. Falcou, Paris (*Landscape into Art*, Londres, 1949).

Clarke, Georgia

1996 «The Palazzo Orsini in Nola. A Renaissance Relationship with Antiquity», *Apollo*, juillet 1996, p. 44-50.

2003 *Roman House-Renaissance Palaces. Inventing Antiquity in Fifteenth-Century Italy*, Cambridge.

Coccanari-Fornari, E. C.

1919-1920 «Querele contro il cardinale Ippolito II sporte dal comune e dai cittadini di Tivoli nel 1568», *Bollettino di studi storici ed archeologici di Tivoli*, 1-2.

Coffin, David R.

1955 «Pirro Ligorio and decoration at Ferrara», *The Art Bulletin*, 37, p. 167-185.

1960 *The Villa d'Este at Tivoli*, Princeton.

1977 «Pope Innocent VIII and the Villa Belvedere», dans *Studies in Late Medieval and Renaissance Painting in Honor of Millard Meiss*, New York, p. 88-97.

1979 *The Villa in the Life of Renaissance Rome*, Princeton.

1991 *Gardens and Gardening in Papal Rome*, Princeton.

2004 *Pirro Ligorio. The Renaissance Artist, Architect, and Antiquarian*, University Park.

Coletti, Luigi

1924-1925 «Paesi di Paolo Veronese», *Dedalo*, 6, 1, p. 377-410.

Colonna, Prospero

1927 *I Colonna dalle origini all'inizio del secolo XIX*, Rome.

Conforti, Claudia

1980 «Il giardino di Castello come immagine del territorio», dans M. Fagiolo (dir.), *La città effimera e l'universo artificiale del giardino: la Firenze dei Medici e l'Italia del '500*. Rome, p. 152-161.

Coolidge, John

1943 «The Villa Giulia: a Study of Central Italian Architecture in the mid-Sixteenth Century», *The Art Bulletin*, 25, 3, p. 177-225.

Corradini, Mauro

1993 *La caccia nell'arte*, 2 vol., Florence.

Cosgrove, Denis

1985 «Prospect, Perspective and the Evolution of the Landscape Idea», *Transactions of the Institute of British Geographers*, 10, 1, p. 45-62.

1993 *The Palladian Landscape. Geographical Change and Its Cultural Representations in Sixteenth-Century Italy*, University Park, Pa.

Courtright, Nicola

2000 «Imitation, Innovation, and Renovation in the Counter-Reformation Landscapes all'antica in the Vatican Tower of the Winds», dans A. Payne, A. Kuttner et R. Smick (éd.), *Antiquity and its interpreters*, Cambridge, p. 126-142.

2003 *The Papacy and the Art of Reform in Sixteenth Century Rome. Gregory XIII's Tower of the Winds in the Vatican*, Cambridge.

Crescenzi, Maria Serlupi

1992 «La sala di Bologna», dans C. Pietrangeli (dir.), *Il Palazzo Apostolico Vaticano*, Florence, p. 154-155.

Critical toponymies

2009 *Critical toponymies: the contested politics of place naming*, L. D. Berg et J. Vuolteenaho (éd.), Farnham.

Curran, Brian

2007 *The Egyptian Renaissance: The Afterlife of Ancient Egypt in Early Modern Italy*, Chicago.

Curtius, Ernst R.

1953 *European Literature and the Latin Middle Ages*, trad. W. R. Trask, Princeton.

D**D'Amico, John F. et Weil-Garris, Kathleen**

1980 «The Renaissance Cardinal's Ideal Palace: a Chapter from Paolo Cortesi's "De Cardinalatu"», *Memoirs of the American Academy in Rome*, 35, *Studies in Italian Art History*, 1, Rome, p. 45-123.

Dacos, Nicole

2004 *Roma quanta fuit ou l'invention du paysage de ruines*, Paris, 2004 (1^{re} éd. 1995).

2006 «Entre les ruines et les "vedute": les paysages de Lambert Van Noort et de Cornelis Loots», dans F. Cappelletti (dir.), *Archivi dello sguardo: origini e momenti della pittura di paesaggio in Italia*, Florence, p. 41-73.

Danti, Egnazio

1578 *Anemographia*, Bologne.

Davidson, Bernice

1983 «The Landscapes of the Vatican Logge from the Reign of Pope Julius III», *The Art Bulletin*, 64, 1983, p. 587-602.

Davis, Charles

1977 «The Villa Giulia e la fontana della Vergine», *Psicon*, 8-9, p. 131-141.

D. B. I.

1960 *Dizionario biografico degli italiani*, Rome.

De Angelis, Pietro

1966 *L'Ospedale di Santo Spirito in Saxia in Roma e nel mondo*, Rome.

De' Crescenzi, Pietro

1693 *Il nobile romano o' sia trattato di nobiltà*, Bologne.

De Seta, Cesare

1996 «L'iconografia urbana in Europa dal XV al XVIII secolo», dans C. De Seta (dir.), *Città d'Europa. Iconografia e vedutismo dal XV al XIX secolo*, Naples.

Delumeau, Jean

1957-1959 *Vie économique et sociale de Rome dans la seconde moitié du XVI^e siècle*, 2 vol., Paris.

De Romanis, Alessandra

1995 *Il Palazzo Crispo a Bolsena*, Rome (rééd. dans Cieri Via 2007).

Deswarte-Rosa, Sylvie

1997 «Si dipinge col cervello e non con le mani», dans N. Dacos (dir.), *Fiamminghi a Roma 1508-1608*, actes du colloque international (Bruxelles, 1995), *Bollettino d'arte, supplemento al n° 100*, p. 277-294.

Di Genova, Arianna

1989 *Monterotondo. Palazzo Orsini, le sale affrescate*, Monterotondo.

Di Teodoro, Francesco Paolo

2001 (dir.) *Donato Bramante. Ricerche, proposte, riletture*, Urbino.

D'Onofrio, Cesare

1963 *La villa Aldobrandini di Frascati*, Rome.

1978 *Castel Sant'Angelo e Borgo tra Roma e papato*, Rome.

1992 *Gli obelischi di Roma*, Rome (1^{re} éd. 1965).

Döring, Marina

2001 «La nascita della rovina artificiale nel Rinascimento italiano, ovvero il "Tempio in rovina" a Genazzano», dans Di Teodoro 2001, p. 343-406.

Dubbini, Renzo

2002 *Geography of the Gaze: Urban and Rural Vision in Early Modern Europe*, Chicago (*Geografie dello sguardo: visione e paesaggio in età moderna*, Turin, 1994).

Dubourg Glatigny, Pascal

2002 «Egnatio Danti O. P. (1536-1586). Itinéraire d'un mathématicien parmi les artistes», dans *La Culture scientifique à Rome à la Renaissance, Mélanges de l'École Française de Rome, Italie et Méditerranée*, 114-2, p. 543-605.

E**Ehrlich, Tracy L.**

2002 *Landscape and Identity in Early Modern Rome: Villa Culture at Frascati in the Borghese Era*, Cambridge.

Elling, Christian

1950 *Function and Form of the Roman Belvedere*, Copenhagen.

Enciclopedia Italiana

1931-1939 *Enciclopedia Italiana*, Milan-Rome.

Eschinardi, Francesco

1750 *Descrizione di Roma e dell'agro romano*, Rome.

Eustis, Elizabeth S.

2003 «The Garden Print as Propaganda, 1573-1683», dans B. G. Fryberger (dir.), *The Changing Garden. Four centuries of European and American Art*, catalogue d'exposition (Stanford, 2003-2004), Berkeley - Los Angeles - Londres, p. 41-51.

F**Fagiolo, Marcello**

1976 «La Roma di Sisto V. Le matrici del policoncentrismo», *Psicon*, 8-9, p. 25-39.

1985 (dir.) *Roma e l'antico nell'arte e nella cultura del Cinquecento*, Rome.

1988 «Caprarola, la Rocca, il Palazzo, la Villa», *Palladio*, n. s. 1, p. 45-66.

1994 «Dal Bramante ad Antonio da Sangallo: l'idea del Tempio-Mausoleo», dans P. L. Silvan (dir.), *San Pietro. Antonio da Sangallo. Antonio Labacco. Un progetto e un modello. Storia e restauro*, Rome, p. 34-42.

1997 «Il trionfo sulla morte. I catafalchi dei papi e dei sovrani», dans M. Fagiolo (dir.), *La Festa a Roma dal Rinascimento al 1870*, 2 vol., Rome, II, p. 26-38.

2002 «Da villa Madama a villa Giulia e al Gianicolo: gli assi della memoria storica», dans R. Casetti et M. Fagiolo (dir.), *Roma. Il verde e la città. Giardini e spazi verdi nella costruzione della forma urbana*, Rome, p. 31-47.

2005 «Villa Borghese e l'area Flaminia nella prospettiva di un "nuovo Campo Marzio"», dans A. Campitelli (dir.), *Villa Borghese: storia e gestione*, actes du colloque (Rome, 2003), Milan, p. 279-290.

Fagiolo, Marcello et Madonna, Maria Luisa

1972-1973 «La Roma di Pio IV: la civitas Pia, la Saluta Medica, la custodia angelica. I. Il Programma», *Arte illustrata*, 5, 51, p. 383-402; «II. Il sistema dei centri direzionali e la rifondazione della città», *Arte illustrata*, 6, 52, p. 186-212.

1985 (dir.) *Roma sancta: la città delle basiliche*, catalogue d'exposition (Rome, 1985), Rome.

Falciani, Carlo

2009 «La Tempesta di Giorgione e un poemetto encomiastico dedicato ai Vendramin», *Studiolo*, 7, p. 101-123.

Faldi, Italo

1966 «I dipinti chigiani di Michele e Giovan Battista Pace», *Arte Antica e Moderna*, 34-36, p. 144-150.

Falk, Tilman

1971 «Studien zur Topographie und Geschichte der Villa Giulia in Rom», *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 13, p. 102-178.

Falkenburg, Reindert L.

1988 *Joachim Patinir: Landscape as an Image of the Pilgrimage of Life*, Amsterdam-Philadelphie.

Fasolo, Furio

1956 «Il Palazzo Colonna-Barberini di Palestrina», *Bollettino d'arte*, 41, p. 73-81.

Ferrari, Giovan Battista

2001 (1638) *Flora ovvero cultura di fiori* (Rome, 1638), facsimilé, L. Tongiorgi Tomasi (éd.), Florence.

Ferri, Rolando

1994 «Una passeggiata in Italia. L'anonima *Ambulatio gregoriana*», dans Gambi et Pinelli 1994, p. 73-81.

Fiorani, Francesca

1996 «Post-Tridentine *geographia sacra*: the *Galleria delle carte geografiche* in the Vatican Palace», *Imago Mundi*, 48, p. 124-148.

2005a *The Marvel of Maps: Art, Cartography and Politics in Renaissance Italy*, New Haven-Londres.

2005b «From Rome to the Globe: the Topography of a Papal Procession», *Renaissance Society of America*, Annual Meeting, Cambridge, Angleterre, avril 2005, conférence non publiée.

Foglietta, Uberto

2003 (1569) *Tyburtinum Hippolyti Est II cardinalis Ferrariensis ad Flavium Ursinum Car. Amplissimum*, 1569 (Tivoli, 1569), trad. F. Sciaretta, Tivoli.

Fontana, Domenico

1987 (1590) *Della trasportatione dell'Obelisco Vaticano et delle fabbriche di Nostro Signore Papa Sisto V*, Rome, 1590; éd. facsimilé, Berlin.

Forcella, Vincenzo

1869 *Iscrizioni delle chiese e d'altri edifici di Roma dal sec. XI fino ai nostri giorni*, Rome.

1885 *Feste in Roma sotto Paolo III. 1534-1549*, Rome.

Forti Grazzini, Nello

1982 *L'Arazzo ferrarese*, Milan.

Fortini Brown, Patricia

1988 *Venetian Narrative Painting in the Age of Carpaccio*, New Haven-Londres.

Foster, Philip

1967 «Raphael on the Villa Madama: the Text of a Lost Letter», *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 11, p. 308-312.

Foucault, Michel

1966 *Les mots et les choses*, Paris.

Francastel, Pierre

1967 *La Figure et le Lieu. L'ordre visuel du Quattrocento*, Paris.

Franceschi, Catherine

1997 «Du mot *paysage* et de ses équivalents dans cinq langues européennes», dans M. Collot (éd.), *Les Enjeux du paysage*, Bruxelles, p. 75-111.

Franceschini, Michele

1986 «La magistratura capitolina e la tutela delle antichità di Roma nel XVI secolo», *Archivio della Società Romana di Storia Patria*, 109, p. 141-150.

1989 «Le magistrature capitoline tra Quattrocento e Cinquecento: il tema della *romanitas* nell'ideologia e nella committenza municipale», *Bollettino dei Musei Comunali di Roma*, 3, p. 65-73.

Fraser Jenkins, Anthony D.

1970 «Cosimo de' Medici's Patronage of Architecture and the Theory of Magnificence», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 33, p. 162-170.

Frazer, Alfred

1975 «A Numismatic Source for Michelangelo's first Design for the Tomb of Julius II», *The Art Bulletin*, 57, p. 53-57.

Freud, Sigmund

1989 (1930) *Malaise dans la civilisation*, trad. Ch. Odier et J. Odier, Paris (*Das Unbehagen in der Kultur*, Vienne, 1930).

Friedländer, Max J.

1912 *Das Kasino Pius des Vierten*, Leipzig.

Frittelli, Vincenzo

1982 *Bagnaia: Vedute di città. Affreschi nel "Palazzo della loggia"*, Viterbe.

Frommel, Christoph L.

1961 *Die Farnesina und Peruzzi Architektonisches Frühwerk*, Berlin.

1969 «Bramantes "Ninfeo" in Genazzano», *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 12, p. 137-160.

1973 *Der Römische Palastbau der Hochrenaissance*, 3 vol., Tübingen.

1998 «I tre progetti bramanteschi per il cortile del Belvedere», dans M. Winner, B. Andreae et C. Pietrangeli (dir.), *Il Cortile delle Statue. Der Statuenhof des Belvedere im Vatikan*, actes du colloque international (Rome, 1992), Mayence, p. 17-65.

2000 «Giulio II, Bramante e il Cortile del Belvedere», dans M. Seidel (dir.), *L'Europa e l'arte italiana. Per i cento anni dalla fondazione del Kunsthistorisches Institut in Florenz*, actes du colloque international (Florence, 1997), Venise, p. 211-219.

2003 *La villa Farnesina a Roma*, Modène.

Frommel, Christoph L. et Fagliari Zeni**Buchicchio, Fabiano T.**

2002 «Un'opera riscoperta di Baldassare Peruzzi: il Palazzo per Giovanni Corrado Orsini», *Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana*, 32, 1997/1998, p. 7-134.

Frutaz, Amadeo Pietro

1962 *Le piante di Roma*, 3 vol., Rome.

G

Gambi, Lucio et Pinelli, Antonio

1994 (dir.) *La Galleria delle Carte Geografiche in Vaticano. The Gallery of Maps in the Vatican*, 2 vol., Modène.

Gamrath, Helge

1987 *Roma sancta renovata: studi sull'urbanistica di Roma nella seconda metà del sec. XVI con particolare riferimento al pontificato di Sisto V (1585-1590)*, Rome.

Garzoni, Tommaso

1587 *La piazza universale di tutte le professioni del mondo, e nobili et ignobili*, Venise.

Gaudosio, Filippa M. Aliberti**et Gaudosio, Eraldo**

1981 *Gli affreschi di Paolo III a Castel Sant'Angelo, 1543-1548, progetto e esecuzione*, catalogue d'exposition (Rome, 1981-1982), 2 vol., Rome.

Gennaro, Clara

1967 «La *pax romana* de 1511», *Archivio della Società Romana di Storia Patria*, 90, p. 17-60.

Gennari Santori, Flaminia

1996 «Il Palazzo Farnese di Gradoli», dans F. Gennari Santori, S. Robert et F. Vicarelli, *Decorazioni farnesiane nei palazzi di Valentano, Capodimonte e Gradoli*, Rome, p. 131-158 (rééd. dans Cieri Via 2007).

Gibson, Walter S.

2000 *The Rustic Landscape from Bruegel to Ruisdael*, Londres-Los Angeles-Berkeley.

Gigli, Laura

1955 «L'incisore Francesco Bordino e l'obelisco di Santa Croce in Gerusalemme», *Studi romani*, p. 580-584.

Giuliani, Cairolì F.

1970 *Forma Italiae. Regio I. Volumen Septimum: Tibur. Pars Prima*, Rome.

Gobbi, Grazia

1980 *La villa fiorentina: elementi storici e critici per una lettura*, Florence.

Goldthwaite, Richard A.

1993 *Wealth and the Demand for Art in Italy, 1300-1600*, Baltimore.

Gombrich, Ernst H.

1983 «La théorie artistique de la Renaissance et l'essor du paysage», dans *L'Écologie des images*, trad. A. Lévêque, Paris, p. 15-43.

Gori, Fabio

1868 «Una delle piu' singolari processioni del secolo XVI in Roma», *Il Buonarroti*, 2, février 1868, p. 41-50.

Granata, Belinda

2003 «Appunti e ricerche d'archivio per il Cardinal Alessandro Montalto», dans F. Cappelletti (dir.), *Decorazione e collezionismo a Roma nel Seicento*, Rome, p. 37-63.

Gregorio XVI

1935 *Gregorio XVI e la Cascata dell'Aniene, "un'impresa di romano ardimento"*, *Atti e memorie della società tiburtina di storia e d'arte*, vol. 15, 1-3, Rome.

Grimal, Pierre

1984 (1949) *Les Jardins romains*, Paris (1^{re} éd. 1949).

Guerreau, Alain

1999 «Chasse», dans J. Le Goff et J. C. Schmidt (dir.), *Dictionnaire raisonné de l'Occident médiéval*, Paris, p. 166-178.

Guidoni, Enrico

1990 *Lazio*, Florence.

Günter, Hubertus

2001 «La ricezione dell'antico nel Tempietto», dans Di Teodoro 2001, p. 267-302.

H

Harprath, Richard

1978 *Papst Paul III. als Alexander der Grosse. Das Freskenprogramm der Sala Paolina in der Engelsburg*, Berlin.

1985 «La formazione umanistica di papa Paolo III e le sue conseguenze nell'arte romana della metà del Cinquecento», dans Fagiolo 1985, p. 63-85.

Harris, Dianne

1999 «The Postmodernization of Landscape: A Critical Historiography», *Journal of the Society of Architectural Historians*, 58, 3, p. 434-443.

2003 *The Nature of Authority: Villa Culture, Landscape, and Representation in Eighteenth-century Lombardy*, University Park, Pa.

Havelange, Carl

1998 *De l'œil et du monde. Une histoire du regard au seuil de la modernité*, Paris.

Hendriks, Carla

2003 *Northern Landscapes on Roman Walls: The frescoes of Matthijs and Paul Bril*, Florence.

Hess, Jacob

1935-1936 « Les loges de Grégoire XIII au Vatican », *L'illustrazione vaticana*, 12, 1935, p. 565-571 (part. I); 13, 1936, p. 62-67 (part. II).

Hill, Philip V.

1996 *The Monuments of Ancient Rome as Coins Types*, Londres.

Hochmann, Michel

2004 *Venise et Rome 1500-1600. Deux écoles de peinture et leurs échanges*, Genève.

Howard, Deborah

2001 « Seasonal Apartments in Renaissance Italy », *Artibus et Historiae*, 43, p. 127-135.

Hume, David

1991 (1748) *Traité de l'entendement humain* (1748), trad. J. P. Cléro, Paris.

I

Il Rinascimento a Venezia

1999 *Il Rinascimento a Venezia e la pittura del Nord ai tempi di Bellini, Dürer, Tiziano*, catalogue d'exposition (Venise, 1999), B. Aikema et B. L. Brown (dir.), Venise.

Iazurlo, Paola

2002 « La loggia di Federico Zuccari a Castelnuovo : nuovi ritrovamenti », *Bollettino d'arte*, 120, p. 113-134.

J

Jacks, Philip J.

1990 « The *Simulacrum* of Fabio Calvo: A view of Roman Architecture all'antica in 1527 », *The Art Bulletin*, 72, p. 453-481.

1993 *The Antiquarian and the Myth of Antiquity: the Origins of Rome in Renaissance Thought*, Cambridge.

Jackson, John Brinckerhoff

2003 (1984) *À la découverte du paysage vernaculaire*, trad. X. Carrière, Arles, 2003 (*Discovering the Vernacular Landscape*, New Haven, 1984).

Jones, Pamela M.

1988 « Federico Borromeo as a Patron of Landscape and Still Lifes: Christian Optimism in Italy ca. 1600 », *The Art Bulletin*, p. 261-272.

1993 *Federico Borromeo and the Ambrosiana. Art Patronage and Reform in Seventeenth-Century Milan*, Cambridge.

K

Keller, Fritz-Eugen

1980 *Zum Villenleben und Villenbau am Römischen Hof der Farnese: Kunstgeschichtliche Untersuchung der Zeugnisse bei Annibal Caro*, Ph. Diss., Freie Universität, Berlin.

1996 « Ricostruire l'antico. Ville rinascimentali su ville antiche », dans E. M. Steinby (dir.), *Ianiculum-Gianicolo: storia, topografia, monumenti, leggende dall'antichità al Rinascimento*, Rome, p. 111-118.

Kliemann, Julian

2001 « Imperial Themes in Early Modern Papal Iconography », dans R. Eriksen et M. Malmanger (dir.), *Basilike Eikon. Renaissance Representations of the Prince*, Rome, p. 11-29.

Kroenig, Wolfgang

1972 « Storia di una veduta di Roma », *Bollettino d'Arte*, 57, p. 165-198.

L

Labrot, Gérard

1970 *Le Palais Farnèse de Caprarola. Essai de lecture*, Paris.

1987 *L'Image de Rome. Une arme pour la Contre-Réforme*, Paris.

La Malfa, Claudia

2003 « Reassessing the Renaissance of the Palestrina Nile Mosaic », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 66, p. 267-271.

2009 *Pinturicchio a Roma. La seduzione dell'antico*, Cinisello Balsamo (Milan).

La media valle del Tevere

1985 *La media valle del Tevere. Riva destra. Repertorio dei dipinti del Quattrocento e Cinquecento*, M. C. Mazzi (dir.), Rome.

La Rocca, Eugenio

2004 « Lo spazio negato. Il paesaggio nella cultura artistica greca e romana », dans L. Trezzani (dir.), *La pittura di paesaggio in Italia. Il Seicento*, Milan, p. 19-73.

Lafon, Xavier

1996 « À propos des villas maritimes : cadre réel et cadre rêvé d'après les représentations figurées », dans G. Siebert (dir.), *Nature et Paysage dans la pensée et l'environnement des civilisations antiques*, actes du colloque (Strasbourg, 1992), Paris, p. 129-143.

Lamb, Carl

1966 *Die Villa d'Este in Tivoli*, Munich.

Lanciani, Rodolfo

1901 *The Destruction of Ancient Rome*, New York.

1902-1916 *Storia degli Scavi di Roma e notizie intorno le collezioni romane di antichità*, 4 vol., Rome.

Latour, Bruno

2006 « Les "vues" de l'esprit. Une introduction à l'anthropologie des sciences et des techniques », dans B. Latour, M. Akrich et M. Callon (dir.), *Sociologie de la traduction. Textes fondateurs*, Paris, p. 33-70 (1^{re} éd. 1985).

Lavagne, Henri

1988 *Operosa Antra. Recherches sur la grotte à Rome de Sylla à Hadrien*, Rome.

Lazzaro-Bruno, Claudia

1974 *The Villa Lante a Bagnaia*, Ph.D diss., 2 vol., Princeton University.

Lazzaro, Claudia

1985 « Rustic Country House to Refined Farmhouse: The Evolution and Migration of an Architectural Form », *Journal of the Society of Architectural Historians*, 44, p. 346-367.

1990 *The Italian Renaissance Garden*, New Haven-Londres.

2001 « Italy is a Garden. The Idea of Italy and the Italian Garden Tradition », dans M. Beneš et D. Harris (dir.), *Villas and gardens in early modern Italy and France*, Cambridge, p. 29-60.

2003 « Representing the Social and Cultural Experience of Italian Gardens in Prints », dans B. G. Fryberger (dir.), *The Changing Garden. Four centuries of European and American Art*, catalogue d'exposition (Stanford, 2003-2004), Berkeley - Los Angeles - Londres, p. 29-39.

Leach, Eleanor Winsor

1988 *The Rhetoric of Space: Literary and Artistic Representations of Landscape in Republican and Augustan Rome*, Princeton.

Lefebvre, Henri

2000 *La Production de l'espace*, Paris (1^{re} éd. 1974).

Lefevre, Renato

1979 « Interrogativi e ipotesi sul "sacrarium" farnesiano dell'Isola Bisentina », dans *Rinascimento nel Lazio* (« Lunario Romano », 9), Rome, p. 159-184.

Lehmann, Karl

1945 « The Dome of Heaven », *The Art Bulletin*, 27, p. 1-27.

Lelio, Fortunato

1585 *Pompa e apparato fatto in Roma nel giorno de la traslatione del corpo di S. Gregorio Nazianzeno dal Monistero di S. Maria di Campo Marzio nella Cappella Gregoriana*, Venise.

Lestringant, Franck

1988 « Chorographie et paysage à la Renaissance », dans Y. Giraud (dir.), *Le Paysage à la Renaissance*, Fribourg, p. 9-26.

Lévi-Strauss, Claude

1962 *La Pensée sauvage*, Paris.

Lexicon topographicum

1993-2000 *Lexicon Topographicum Urbis Romae*, 6 vol., E. M. Steinby (dir.), Rome.

Lightbown, Ronald

1964 « Nicolas Audebert and the Villa d'Este », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 27, p. 164-191.

Lilius, Henrik

1981 *Villa Lante al Gianicolo: l'architettura e la decorazione pittorica*, Rome.

Lillie, Amanda

1995 « The Humanist Villa revisited », dans A. Brown (dir.), *Languages and Images of Renaissance Italy*, Oxford-New York, p. 193-215.

2007 « Fiesole: *Locus amoenus* or Penitential Landscape? », *I Tatti Studies*, 11, p. 11-55.

Lippincott, Kristen

1990 «Two Astrological Ceilings Reconsidered: The Sala di Galatea in the Villa Farnesina and the Sala del Mappamondo at Caprarola», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 53, p. 185-207.

Lodi, Letizia

1987 «Immagini della genealogia estense», dans J. Bentini et L. Spezzaferro (dir.), *L'impresa di Alfonso II*, Bologne, p. 151-162.

Lodovisi, Achille

2002 «Vignola nel Cinquecento», dans Tuttle 2002, p. 112-113.

Luchterhandt, Manfred

1996 «Im Reich der Venus: Zu Peruzzis "sala delle prospettive" in der Farnesina», *Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana*, 31, p. 207-243.

M**Mac Dougall, Elisabeth Blair**

1972 «"Ars Hortulorum": Sixteenth Century Garden Iconography and Literary Theory in Italy», dans D. R. Coffin (dir.), *The Italian Garden*, Washington, p. 39-59 (rééd. dans Mac Dougall 1992).

1992 «Imitation and Invention: Language and Decoration in Roman Renaissance Gardens», dans E. Blair Mac Dougall, *Fountains, Statues, and Flowers: Studies in Italian Garden of the Sixteenth and Seventeenth Centuries*, Washington, p. 113-126.

Machiavel

1992 (1532) *Le Prince* (1532), trad. Y. Lévy, Paris.

Madonna, Maria Luisa

1985 «L'architettura e la città intorno al 1575», dans M. Fagiolo et M. L. Madonna (dir.), *Roma 1300-1875. La città degli anni santi*, cat. ex. (Rome, 1985), Milan, p. 178-182.

1991 «La Rometta di Pirro Ligorio in Villa d'Este a Tivoli», dans M. Fagiolo, *Roma antica*, Lecce (appendice).

1993 (dir.) *Roma di Sisto V. Le arti e la cultura*, catalogue d'exposition (Rome, 1993), Rome.

Maioli Urbini, Nicoletta

1985 «La cinta fortificata di Orbetello e lo stato dei presidi: vicende costruttive e notizie storiche», *Bollettino d'Arte*, 31-32, p. 125-156.

Mancini, Giulio

1956-1957 (1620) *Considerazioni sulla pittura* (1620), L. Salerno (éd.), 2 vol., Rome.

Mancini, Vincenzo

1993 *Lambert Sustris a Padova: la villa Bigolin a Selvazzano*, Selvazzano dentro.

Mandel, Corinne

1988 «Golden Age and the Good Works of Sixtus V: Classical and Christian Typology in the Art of a Counter-Reformation Pope», *Storia dell'arte*, 62, p. 29-52.

1993a «Il Palazzo Lateranense», dans Madonna 1993 (dir.), p. 94-103.

1993b «Introduzione all'iconologia della pittura a Roma in età sistina», dans Madonna 1993 (dir.), p. 3-16.

Mangani, Giorgio

2004 «Da icone a emblemi. Cartografia morale delle città (secoli XIV-XVI)», dans C. de Seta (dir.), *Tra oriente e occidente. Città e iconografia dal XV al XIX secolo*, Naples, p. 10-21.

Marabottini, Alessandro

1969 *Polidoro da Caravaggio*, Rome.

Marconcini, Emma

2005 «Villa Balestra», dans *Verdi delizie. Le ville, i giardini, i parchi storici del Comune di Roma*, A. Campitelli (dir.), Rome, p. 125-127.

Marin, Louis

1994 *De la représentation*, Paris.

Marino, Angelo

1985 «Logge e altane come belvedere: dai castelli emiliani ai palazzi romani», dans P. Portoghesi (dir.), *Il castello: origini, realtà, fantasia*, Ferrare, p. 112-136.

Martin, Jacques

1988 *Vatican inconnu*, Paris.

Massimo, Camillo Vittorio

1836 *Notizie storiche della Villa Massimo alle Terme Diocleziane*, Rome.

Meadows-Rogers, Robert D.

1998 *The Vatican Logge and their culminating Decorations under Pius IV and Gregory XIII: Decorative Innovation and Urban Planning before Sixtus V*, Ph.D diss., Chapel Hill, University of North Carolina, Ann Arbor.

Méchoulan, Éric

2003 «Intermédialités: le temps des illusions perdues», *Intermédialités*, 1, printemps 2003, p. 9-27.

Melion, Walter S.

1999 «"Ad ductum itineris et dispositionem masionum ostendendam": Meditation, Vocation, and Sacred History in Abraham Ortelius's "Parergon"», *The Journal of the Walters Art Gallery*, 57, p. 49-72.

Mercalli, Marica

1998 «"Paolo terzo pontefice massimo ha trasformato la tomba del Divo Adriano in alta e sacra dimora". Storie e motivi adrianei negli affreschi dell'appartamento farnesiano in Castel Sant'Angelo», dans *Adriano e il suo Mausoleo. Studi, indagini e interpretazioni*, catalogue d'exposition (Rome, 1998), Milan, p. 255-275.

Merz, Jörg Martin

2001 *Das Heiligtum der Fortuna in Palestrina und die Architektur der Neuzeit*, Munich.

Miglio, Massimo

1984 «Roma dopo Avignone. La rinascita politica dell'Antico», dans *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, vol. 1, *L'uso dei classici*, Turin, p. 75-111.

Mignani, Daniela

1982 *Le Ville Medicee di Giusto Utens*, Florence.

Millon, Henri

1979 «A note on Michelangelo's Façade for a Palace for Julius III in Rome: new documents for the model», *Burlington Magazine*, 121, p. 770-775.

Millon, Henri A. et Smyth, Craigh H.

1969 «Michelangelo and St. Peter: Notes on a Plan of the Attic as Originally Built on the South Hemicycle», *Burlington Magazine*, 111, p. 484-501.

Minasi, Mara

1996 *I Colonna nella rocca di Subiaco. La decorazione cinquecentesca*, Rome (rééd. dans Cieri Via 2007).

Mitchell, W. J. T.

1994 «Imperial Landscape», dans W. J. T. Mitchell (dir.), *Landscape and Power*, Chicago, p. 5-34.

1995 «Nature for Sale: Gombrich and the Rise of Landscape», dans A. Bermingham et J. Brewer (dir.), *The Consumption of Culture, 1600-1800: Image, Object, Text*, Londres, p. 103-118.

2002 «Space, Place, and Landscape. Preface to the Second Edition», dans W. J. T. Mitchell (dir.), *Landscape and Power*, Chicago - Londres, p. VII-XII.

Monssen, Leif H.

1989a «Nature, Virtue and Sacrifice: A Reading of the Room of the Fountain in the Villa d'Este at Tivoli», *Acta ad archaeologiam et atrium historiam pertinentia*, 7, p. 131-208.

1989b «An enigma: Matteo da Siena Painter and Cosmographer? Some considerations on his artistic identity and his fresco "all'antica" in Rome», *Acta ad archaeologiam et atrium historiam pertinentia*, 7, p. 209-313.

Montaigne, Michel de

1962 (1581) «Journal de voyage en Italie par la suisse et l'Allemagne en 1580 et 1581», dans *Œuvres complètes*, A. Thibaudet et M. Rat (éd.), Paris.

Morel, Philippe

1991 *Le Parnasse astrologique: les décors peints pour le cardinal Ferdinand de Médicis*, vol. 3 de **Chastel et Morel 1991**.

1993 «L'état médicéen au XVI^e siècle: de l'allégorie à la cartographie», *Mélanges de l'École Française de Rome (Italie et méditerranée)*, 105, p. 93-131.

1996 «Raconter et décrire. La cartographie, l'histoire et le paysage entre le XVI^e et le XVII^e siècle», dans M.-A. Brayer (dir.), *Cartographiques*, actes du colloque (Rome, 1995), Paris, p. 45-62.

Morello, Giovanni

1997 *Vedute di Roma dai dipinti della Bibliotheca Apostolica Vaticana*, Milan.

Mucantius, Francesco

1866 (1580) «Translatio ad sacellum Gregorianum ex Campo Martio in Basilicam Vaticanam», dans *Acta Sanctorum*, vol. 15 (mai, part. 2), Paris - Rome.

Mugnos, Don Filadelfo

1658 *Historia della Augustissima Famiglia Colonna*, Venise.

Mura Sommella, Anna

1989 «Il monumento di Marco Aurelio in Campidoglio e la trasformazione del Palazzo Senatorio alla metà del Cinquecento», dans *Marco Aurelio. Storia di un monumento e del suo restauro*, Milan, p. 177-194.

Murphy-Livingsston, Debra Lynn

1993 *The fresco decoration of the Pauline rooms in the Palazzo dei Conservatori*, Ph.D diss., Boston University.

N

- Nagel, Alexander et Wood, Christopher**
2005 «Toward a new model of Renaissance anachronism», *The Art Bulletin*, 87, 3, p. 403-432.
- Nicolai, Fausto**
2009 «La committenza artistica di Marcantonio II Colonna: le decorazioni pittoriche dei palazzi "Della Torre" ai Santi Apostoli, di Pio IV sulla via Flaminia e gli esordi romani di Scipione Pulzone», *Studi romani*, 54, 2006 (2009), 3/4, p. 278-319.
- Nova, Alessandro**
1983 «Bartolomeo Ammannati e Prospero Fontana a Palazzo Firenze. Architettura e emblemi per Giulio III Del Monte», *Ricerche di storia dell'arte*, 21, p. 53-76.
1988 *The artistic Patronage of Pope Julius III (1550-1555): profane Imagery and Buildings for the Del Monte family in Rome*, New York-Londres.
- Nuttall, Paula**
2004 *From Flanders to Florence. The Impact of Netherlandish Painting, 1400-1500*, New Haven-Londres.
- Nuti, Lucia**
1994 «The Perspective Plan in the Sixteenth century. The Invention of a Representational Language», *The Art Bulletin*, 76, p. 105-128.
1996a «I "Teatri" di Città e l'Italia del secolo XVII», dans M. A. Brayer (dir.), *Cartographies*, actes du colloque (Rome, 1995), Paris, p. 105-123.
1996b *Ritratti di città. Visione e memoria tra Medioevo e Settecento*, Venise.
1999 «La notion de temps dans les codes de représentation des villes (XV^e-XIX^e s.)», dans C. Bousquet Bressolier (dir.), *Le Paysage des cartes. Genèse d'une codification*, actes du colloque, Paris, p. 65-80.
2000 «Le peintre et le chorographe: deux regards différents sur le monde», dans Véronique Van De Kerckhof (dir.), *Le Peintre et l'arpenteur: images de Bruxelles et de l'ancien duché de Brabant*, catalogue d'exposition (Bruxelles, 2000), Tournai, p. 21-27.
2006 «Le città di Palazzo Vecchio a Firenze», dans C. Conforti, L. Nuti et C. M. Travaglini (dir.), *La città allo specchio (Città e storia*, 1, 2006, 2), Rome, p. 345-358.

O

- Occhipinti, Carmelo**
2009 *Giardino delle Esperidi. Le tradizioni del mito e la storia di Villa d'Este a Tivoli*, Rome.
- O'Gorman, James F.**
1971 «The Villa Lante in Rome. Some Drawings and Some Observations», *Burlington Magazine*, 113, p. 133-138.
- Olivato, Loredana**
1980 «Il mito di Roma come rivendicazione di un primato - la *patavinitas* di Alvise Cornaro collezionista e promotore delle arti figurative», dans *Alvise Cornaro e il suo tempo*, catalogue d'exposition (Padoue, 1980), Padoue, p. 106-115.
- Olmi, Giuseppe**
1976 *Ulisse Aldrovandi: Scienza e Natura nel Secondo Cinquecento*, Trento.
- Olmi, Giuseppe et Prodi, Paolo**
1986 «Art, Science and Nature in Bologna circa 1600», dans F. P. Smyth et J. P. O'Neill (dir.), *The Age of Correggio and the Carracci: Emilian Painting of the Sixteenth and Seventeenth centuries*, catalogue d'exposition (Washington, 1986), Washington, p. 213-235.

P

- Pacifici, Vincenzo**
1984 (1920) *Ippolito II d'Este, Cardinale di Ferrara* (1920), Tivoli.
1929-1930 «L'antico Quirinale in un affresco rinvenuto a villa d'Este», *Atti e Memorie della Società Tiburtina di Storia e Arte*, 9-10, p. 385-387.
- Pagliara, Pier Nicola**
1976 «La Roma antica di Fabio Calvo: note sulla cultura antiquaria e architettonica», *Psicon*, 8-9, 3, p. 65-87.
1980 «Monterotondo», dans *Storia dell'arte italiana*, part. 3, vol. 1, *Inchieste su centri minori*, Turin, p. 233-278.
- Paleotti, Gabriele**
1960-1962 (1582) «Discorso intorno alle Immagine Sacre e Profane» (1582), dans *Barocchi 1960-1962* (éd.), t. II, p. 117-509.
- Panofsky-Soergel, Gerda**
1967-1968 «Zur geschichte des Palazzo Mattei di Giove», *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 11, 1967-1968, p. 109-181.

Panofsky, Erwin

- 1989 *Idea. Contribution à l'histoire du concept de l'ancienne théorie de l'art*, trad. H. Joly, Paris (*Idea - Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie*, « Studien der Bibliothek Warburg » 5, 1924).
- Partridge, Loren**
1972 «The Sala d'Ercole in the Villa Farnese at Caprarola. Part. II», *The Art Bulletin*, 54, p. 50-63.
1978 «Divinity and Dynasty at Caprarola», *The Art Bulletin*, 60, p. 494-530.
1995a «Discourse of Asceticism in Bertoja's Room of Penitence in the Villa Farnese at Caprarola», *Memoirs of the American Academy in Rome*, 40, p. 145-174.
1995b «The Room of Maps at Caprarola, 1573-75», *The Art Bulletin*, 72, p. 413-444.
1996 *The Renaissance in Rome. 1400-1600*, Londres.
2001 «The Farnese circular Courtyard at Caprarola: God, Geopolitics, Genealogy and Gender», *The Art Bulletin*, 83, p. 259-293.
- Passini, Luciano**
2007 «Le vedute di paesaggi nel Palazzo Farnese di Caprarola», *Biblioteca e società*, 26, 1/2, p. 36-42.
- Pastor, Ludwig von**
1958-1964 *Storia dei Papi dalla fine del medio evo*, Rome, 17 vol.
- Pastoureaux, Michel**
1981 «L'emblématique Farnèse», dans *Le Palais Farnèse*, Rome, vol. 1, 2, texte, p. 432-455.
- Petrassi, Mario**
1985 *Il Palazzo dei Priori a Viterbo*, Rome.
- Piccolomini, Enea Silvio**
1984 Papa Pio II, *I Commentarii*, L. Totaro (éd.), 2 vol., Milan.
- Pietrangeli, Carlo**
1962 «La sala del Trono», *Capitolium*, 37, p. 868-876.
1964 «La sala delle Oche», *Capitolium*, 39, p. 620-625.
1966 «La Sala delle Aquile», *Capitolium*, 41, p. 90-95.
1979 «Roma 1580», *Strenna dei Romanisti*, p. 457-468.
- Pijl, Luuk**
1995 «Gezicht ap Bracciano: Paul Bril als Veduteschilder», *Fine Arts Tableau Magazine*, 17, été 1995, p. 36-40.

Pino, Paolo

- 1946 (1546) *Dialogo di pittura* (Venise, 1546), R. et A. Pallucchini (éd.), Venise.
- Piveteau, Jean-Luc**
1992 «L'épaisseur temporelle de l'organisation de l'espace: "palimpseste" et "coupe transversale"», *Géopoint 90, Histoire, temps et espace*, Avignon, 1992 p. 211-220.
- Platner, Samuel Ball et Ashby, Thomas**
1929 *A topographical Dictionary of Ancient Rome*, Londres.
- Polidori, Maria Luisa**
1991 «Il Palazzo Farnese di Gradoli», dans R. Lefevre (dir.), *Palazzi Baronali del Lazio* («Lunario Romano», 20), Rome, p. 275-284.
- Polverini Fosi, Irene**
1993b «Justice and Its Image: Political Propaganda and Judicial Reality in the Pontificate of Sixtus V», *Sixteenth Century Journal*, vol. 24, 1, p. 75-95.
- Premoli, Beatrice**
1981 (dir.) *Ludus Carnevarii: il carnevale a Roma dal Secolo XII al secolo XVI*, catalogue d'exposition (Roma, 1981), Rome.
- Procacci, Ugo**
1954 «Una "vita" inedita del Muziano», *Arte veneta*, 8, p. 242-264.
- Prodi, Paolo**
1959-1967 *Il cardinale Gabriele Paleotti, 1522-1597*, Rome, 2 vol.
1984 *Ricerche sulla teorica delle arti figurative nella riforma cattolica*, Bologne.
- Puppi, Lionello**
1980 «L'ambiente, il paesaggio e il territorio», dans *Storia dell'arte italiana*, Part. I, vol. IV, Turin, p. 43-100.

Q

- Quast, Matthias**
1991 *Die Villa Montalto in Rom. Entstehung und Gestalt im Cinquecento*, Munich.
- Quednau, Rolf**
1979 *Die Sala di Costantino im Vatikanischen Palast. Zur Dekoration der beiden Medici-Päpste Leo X. und Clemens VII*, Hildesheim - New York.

Queysanne, Bruno

2002 *Alberti et Raphaël. Descriptio Urbis Romae ou comment faire le portrait de Rome*, Paris.

Quinlan-McGrath, Mary

1990 «Blosius Palladius, *Suburbanum Augustini Chisii*. Introduction, Latin text and English translation», *Humanistica Lovaniensia. Journal of Neo-Latin Studies*, XXXIX, 1990, p. 94-156.

R**Ranaldi, Antonella**

2001 *Pirro Ligorio e l'interpretazione delle ville antiche*, Rome.

Redig de Campos, Dioclezio

1967 *I palazzi vaticani*, Bologne.

Reiss, Sheryl E.

2005 «Adrian VI, Clement VII, and Art», dans K. Gouwans et S. Reiss (dir.), *The Pontificate of Clement VII: History, Politics, Culture*, Aldershot, p. 339-362.

Ribouillault, Denis

2005a «Le Salone de la Villa d'Este à Tivoli : un théâtre des jardins et du territoire», *Studiolo*, 3, p. 65-94.

2005b «Il cardinale Gambara e il Palazzo della Loggia a Bagnaia», dans *Villa Lante* 2005, p. 44-53.

2008 «*Paesaggio dipinto, Paesaggio reale* : notes sur une fenêtre de la Villa d'Este à Tivoli», dans Venturi et Ceccarelli 2008, p. 269-287.

2009 «Le ville dipinte del cardinale Ippolito d'Este a Tivoli: l'architettura di fronte all'antico, la tradizione ferrarese, e un nuovo documento su Belriguardo», dans F. Ceccarelli et M. Folin (dir.), *Delizie estensi. Architetture di villa nel Rinascimento italiano ed europeo*, actes du colloque (Ferrare, 2006), Florence, p. 341-371.

2010 «Les paysages urbains de la loggia du Belvédère d'Innocent VIII au Vatican : nostalgie de l'Antique, géographie et croisades à la fin du xv^e siècle», *Studiolo*, 8, p. 139-167.

2011a «Toward an Archaeology of the Gaze: the Perception and Function of Garden Views in Italian Renaissance Villas», dans M. Beneš et M. G. Lee (dir.), *Clio in the Italian Garden: Twenty-First-Century Studies in Historical Methods and Theoretical Perspectives*, Washington, p. 203-232.

2011b «La Villa Montalto et le mythe rustique de Sixte-Quint», *Revue de l'art*, 173, 2011-3, p. 33-42.

2011c «Labeur et Rédemption : paysage, jardins et agriculture sacrés à Rome, de la Renaissance à l'âge baroque», dans Ribouillault et Weemans 2011, p. 233-282.

2012a «La villa Giulia et l'âge d'or augustéen», dans Ph. Morel (dir.), *Le Miroir et l'espace du Prince dans l'Italie de la Renaissance*, Paris, p. 339-388.

2012b «Tempêtes : de la philosophie morale à la foi catholique», dans *Les Fables du paysages flamand au xv^e siècle. Du merveilleux au fantastique. Bosch, Bles, Brueghel, Bril, A. Tapié et M. Weemans* (éd.) catalogue d'exposition, Lille 2012-2013, Paris, p. 120-123 et 250-255.

Ribouillault, Denis et Weemans, Michel

2011 (dir.) *Le Paysage sacré. Le paysage comme exégèse dans l'Europe de la première modernité/Sacred Landscape. Landscape as Exegesis in Early Modern Europe*, Florence.

Ricci, Giovanni

1998 «Verare la città (La città e il suo doppio)», dans C. De Seta (dir.), *L'immagine delle città italiane dal xv al xix secolo*, catalogue d'exposition (Naples, 1998-1999), Rome, p. 67-71.

Richter, Jean-Paul

1970 (éd.) *The Literary Works of Leonardo da Vinci*, Londres, (1^{re} éd. 1883).

Rieusset-Lemarié, Isabelle

1997 «Des palais de mémoire aux paysages virtuels : le rôle du parcours dans les paysages urbains imaginaires», dans M. Collot (dir.), *Les Enjeux du paysage*, Bruxelles, p. 249-265.

Rodocanachi, Emmanuel

1904 *Le Capitole romain antique et moderne*, Paris.

1914 *Les Monuments de Rome après la chute de l'Empire*, Rome.

Roger, Alain

1997 *Court traité du paysage*, Paris.

Rossini, Luigi

1973 (1826) *Le città del Lazio* (1826), V. Pacifici (éd.), Tivoli.

Rouvet, Agnès

2004 «“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*, 29, p. 325-344.

Rowland, Ingrid

1998 *The Culture of the High Renaissance*, Cambridge.

Ruffini, Marco

2001 *Gli affreschi del cardinale Prospero Santacroce nel castello di San Gregorio da Sassola. Ritratto di un committente*, Rome (rééd. dans Cieri Via 2007).

S**Safarik, Eduard A.**

1999 *Il Palazzo Colonna*, Rome.

Salerno, Luigi

1991 *I pittori di vedute in Italia : 1580-1830*, Rome.

Sambin De Norcen, Maria Teresa

2008 «“Ut apud plinium” : giardino e paesaggio a Belriguardo nel Quattrocento», dans Venturi et Ceccarelli 2008, p. 65-89.

Satkowsky, Leon

1993 *Giorgio Vasari, Architect and Courtier*, Princeton, 1993.

Schama, Simon

1999 (1995) *Le Paysage et la Mémoire*, trad. J. Kamoun, Paris (*Landscape and Memory*, New York, 1995).

Schulz, Juergen

1987 «Maps as Metaphors: Mural Map cycles of the Italian Renaissance», dans D. Woodward (dir.), *Art and Cartography. Six Historical Essays*, Chicago-Londres, p. 97-122.

1990 *La cartografia tra scienza e arte, Carte e cartografi nel Rinascimento italiano*, Parme.

Segni, Bernardo

1805 (1558) *Storie Fiorentine* (1558), Milan.

Sereni, Emilio

1993 (1961) *Storia del paesaggio agrario italiano*, Bari (1^{re} éd. 1961); (*Storia del paesaggio rurale italiano*, trad. L. Gross, Paris, 1964).

Sereno, Paola

1994 «La fortuna del ciclo delle carte geografiche», dans Gambi et Pinelli 1994, vol. textes, p. 155-167.

Serlio, Sebastiano

1619 *Tutte le opere*, Venise.

Shalev, Zur

2005 «Sacred Geography, Antiquarianism and Visual Erudition: Benito Arias Montano and the maps in the Antwerp Polyglot Bible», *Imago Mundi*, 55, p. 56-80.

Shearman, John

1975 «The Florentine Entrata of Leo X, 1515», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 38, p. 136-154.

Silberberg-Peirce, Susan

1980 «Politics and Private Imagery: the Sacral-Idyllic Landscapes in Augustan Art», *Art History*, 3, p. 241-251.

Simoncini, Giorgio

1990 «*Roma Restaurata*». *Rinascimento urbano al tempo di Sisto V*, Florence.

Smith, Graham

1977 *The Casino of Pius IV*, Princeton.

Spezzaferro, Luigi

1983 «La Roma di Sisto V», *Storia dell'arte italiana*, vol. 12, Turin, p. 365-405.

Starn, Randolph et Partridge, Loren

1992 *Arts of power: three halls of state in Italy, 1300-1600*, Berkeley-Oxford.

Stevenson, Enrico et Ehrle, Francesco

1897 *Gli affreschi del Pinturicchio nell'appartamento Borgia*, Rome.

Stinger, Charles L.

1990 «The Campidoglio as the Locus of *Renovatio Imperii* in Renaissance Rome», dans C. M. Rosenberg (dir.), *Art and Politics in Late Medieval and Early Renaissance Italy: 1250-1500*, Londres, p. 135-156.

Stollhans, Cynthia

1992 «Fra Mariano, Peruzzi and Polidoro da Caravaggio: A New Look at Religious Landscapes in Renaissance Rome», *Sixteenth Century Journal*, 23, p. 509-525.

Strinati, Claudio

1992 «Jacopo Zucchi e la Galleria Rucellai», dans C. Pietrangeli (dir.), *Palazzo Ruspoli*, Rome, p. 185-216.

Summer, Luciano

1979 «Considerazioni topografiche sugli affreschi della Camera d'Oro a Torchiara», *Parma nell'arte*, 11, p. 51-61.

T

- Taja, Agostino**
1750 *Descrizione del Palazzo apostolico vaticano*, Rome.
- Tantillo Mignosi, Almamaria**
1984 «Boschi sacri e barchi nei paesi feudali del Lazio», dans R. Lefevre (dir.), *Ville e parchi nel Lazio* («Lunario Romano», 13), Rome, p. 3-15.
2000 (dir.) *Il Palazzo baronale Orsini di Anguillara Sabazia*, Rome.
- Tasso, Torquato**
1999 (1582) *Il Forno ovvero della nobiltà* (1582), S. Prandi (éd.), Florence.
- Tesoroni, Domenico**
1889 *Il Palazzo di Firenze e l'eredità di Balduino del Monte fratello di papa Giulio III*, Rome.
- Testa, Fausto**
2001 «Ut ad veterum illa admiranda aedificia accedere videatur». Il Cortile del Belvedere e la retorica politica del potere pontificio sotto Giulio II», dans Di Teodoro 2001, p. 229-266.
- Toesca, Ilaria**
1982 «Un'antica veduta di Mantova e del suo territorio», dans *Mantova gonzaghesca nelle stampe e nelle monete*, catalogue d'exposition (Mantoue, 1981), Mantoue, p. 9-16.
- Tomassetti, Giuseppe**
1975 *Campagna Romana: Antica, medioevale e moderna*, vol. 1, *La Campagna Romana in genere*, Florence.
- Toscano, Bruno**
1991 «Una nota su paesaggio dipinto e paesaggio reale (rileggendo la prima annata di Paragone)», *Paragone*, 42, p. 20-34.
- Trasmondo-Frangipani, Camillo**
1869 *Descrizione storico-artistica del R. Palazzo di Caprarola*, Rome.
- Tuttle, Richard et al.**
2002 (dir.) *Jacopo Barozzi da Vignola*, Milan.
- Turner, Richard A.**
1966 *The Vision of Landscape in Renaissance Italy*, Princeton.

V

- Vasari, Giorgio et K. Frey**
1982 *Der Literarische nachlass*, K. Frey (éd.), Hildesheim - New York, 1982, 2 vol.

Vasari, Giorgio

1880 (1550 et 1568) *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori*, G. Milanesi (éd.), Florence.

Venturi, Gianni et Ceccarelli, Francesco

2008 (dir.) *Delizie in villa. Il giardino rinascimentale e i suoi committenti*, Florence.

Verheyen, Egon

1969 «Die Sala di Ovidio im Palazzo del Te. Bemerkungen zu unbekanntem Landschaftsbildern Giulio Romanos», *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 12, p. 161-170.

Villa e paese

1980 *Villa e paese. Dimore nobili del Tuscolo e di Marino*, catalogue d'exposition (Rome, 1980), A. Tantillo Mignosi (dir.), Rome.

Villa Lante

2005 *Villa Lante a Bagnaia*, actes du colloque (Viterbe, 2004), S. Frommel (dir.), Milan.

Visceglia, Maria Antonietta

2001 (dir.) *La nobiltà romana in età moderna: profili istituzionali e pratiche sociali*, Rome.

Viscogliosi, Alessandro

1985 «Giacomo i Boncompagni e la stanza della penitenza del Palazzo dell'Isola: un ciclo di affreschi nel Sorano all'epoca del Baronio», dans R. De Maio et A. Borromeo (dir.), *Baronio e l'arte*, actes du colloque (Sora, 1984), Sora, p. 551-568.

Vitruve-Barbaro

1987 (1567) *I dieci libri dell'architettura tradotti e commentati da Daniele Barbaro* (Venise, 1567), M. Tafuri (éd.), Milan.

W

Walter, François

2004 *Les Figures paysagères de la nation. Territoire et paysage en Europe (XVI^e-XX^e siècle)*, Paris.

Warnke, Martin

1994 *Political Landscape. The Art History of Nature*, trad. D. McLintock, Londres (*Politische Landschaft: zur Kunstgeschichte der Natur*, Munich, 1992).

Weiss, Roberto

1968 «The Study of Ancient Numismatics during the Renaissance (1313-1517)», *Numismatic Chronicle*, 8, p. 177-186.

Williams, Raymond

1973 *The Country and the City*, New York.

Witte, Arnold

2008 *The Artful Hermitage: The Palazzetto Farnese as a Counter-reformation 'Diaeta'*, Rome.

Wood Ruby, Louisa

1998 *Paul Bril, the Drawings*, Turnhout.

Woods-Marsden, Joanna

1985 «Pictorial Legitimation of Territorial Gains in Emilia: The Iconography of the "camera peregrina aurea" in the Castle of Torchiara», dans A. Morrogh et F. Superbi Gioffredi (dir.), *Renaissance Essays in Honor of Craig Hugh Smyth*, 2 vol., Florence, II, p. 553-568.

Y

Yates, Frances Amelia

1975 *L'Art de la mémoire*, trad. D. Arasse, Paris (*The Art of Memory*, Chicago, 1966).

Z

Zuccari, Alessandro

2000 «Sisto V e l'eredità di Sisto IV papa francescano», dans F. Benzi (dir.), *Sisto IV. Le Arti a Roma nel Primo Rinascimento*, actes du colloque (Rome, 1997), Rome, p. 101-120.

Index des noms de lieux et de personnes

A

Agrippa, Marcus (général) 67, 73, 74, 91
Agucchi, Giovan Battista 300, 301
Alain de Lille 135
Alberti
 Giovanni 248
 Leon Battista 24, 96, 123, 143, 172, 257, 259,
 266, 278, 290, 295, 313, 318
 De re aedificatoria 293, 294, 307, 308
Alciato, Andrea 28
Alcibiade 202
Aldobrandini, Pietro (cardinal) 145, 242
Aldrovandi, Ulisse 200, 201
Alexandre le Grand 61, 62, 73, 251
Ameyden, Teodoro 243
Ammannati, Bartolomeo 67, 69, 73, 77, 300, 301
Anguillara, Clarice 116
Anguillara Sabazia
 palais Orsini 219
 chambre des Caryatides 219
 loggia 219, 220
Annius de Viterbe 122, 213
Antoniano, Silvio (cardinal) 145
Arditio, Fabio 217, 232, 236, 237
Arétin (I^r), Pierre (Pietro Aretino) 58, 282
Argaria, Gaspare 228
Ariccia
 palais Chigi 125
Aristote 302, 307
Armenini, Giovanni Battista 24, 25, 244, 294
Artimino
 villa Médicis 220, 221, 226, 276
Attavante degli Attavanti 272
Audebert, Nicolas 86, 110, 306
Auguste (empereur) 24, 45, 52, 63, 70, 72, 73, 74,
 77, 78, 81, 82, 83, 86, 87, 88, 104, 105, 113, 131,
 133, 135, 166, 179, 199, 282

B

Baglione, Giovanni 145
Bagnaia
 palais de la Loggia 202, 215, 217, 276
 chambres des Papes 216
 loggia 217
 salle des Saisons 216
villa Lante 31, 102, 119, 125, 202, 215, 305,
 309
 loggia 153
 Palazzina Gambara 153, 217, 304, 305
 salles de la Chasse et de la Pêche 216, 218
Balestra, Giuseppe 77
Barbaro, Daniele 83
Barberini
 Carlo 116
 famille 116, 123, 125, 255
Baronio, Cesare (cardinal) 146
Barrière, Dominique 253
Bassano Romano
 palais Giustiniani-Odescalchi 214, 219
Bembo, Pietro 263, 266
Benavides, Marco 300
Biondo, Flavio 45, 48, 57
Boissard, Jean-Jacques 71, 75, 76, 78, 80, 106
Bologne
 San Michele in Bosco 249
Bolsena
 palais del Drago 60, 62, 291
Bomarzo
 bourg 240, 263
 Sacro Bosco 122
Boncompagni
 Cristoforo 198, 199, 308
 Filippo (cardinal) 197
 Giacomo 240
Boniface VIII (pape) 115, 197
Bonzi, Pier Paolo 246, 247
Bordino, Giovanni 157, 158, 176
Borghèse
 famille 71, 116, 161, 254
 Scipion 267, 273
Borghini, Vincenzo 224

- Borromeo
Carlo (cardinal) 148, 151, 152, 306, 309, 310
Federico (cardinal) 140, 141, 145, 241, 242, 283
- Boscotrecase
villa d'Agrippa Postumus 131, 132, 264
- Bracciano
château Orsini 251
- Bracciolini, Poggio 48, 112
- Bramante, Donato 51, 54, 56, 58, 113, 118, 123, 133, 134, 269
- Braun, Georg 205, 211, 289, 299
- Breenbergh, Bartholomeus 251
- Bril
Matthijs 133, 135, 138, 186, 187, 193, 208, 218, 242, 243, 252
Paul 24, 31, 123, 141, 144, 145, 147, 218, 241-255, 263
- Brueghel
Jan 141, 241, 242, 246, 251, 252, 278
Pieter 246
- Brusatorci, Domenico 144
- Buontalenti, Bernardo 226, 276
- Buonvicino, Ambrogio 250
- C**
Cafaggiolo
villa Médicis 273, 274
- Callot, Jacques 208
- Calvin, Jean 24, 25, 142
- Calvo, Fabio 53, 56, 84, 86
- Canaletto (Giovanni Antonio Canal) 28
- Caprarola
palais Farnèse 31, 72, 199, 208, 217, 221, 226, 235, 239, 246, 276, 306, 310, 312
Palazzina des jardins supérieurs 236, 237, 238
salle de la Mappemonde 198, 199, 203, 235, 290
salle de la Pénitence 146
salle de la Solitude 146
salle des Fastes farnésiens 229, 235, 267, 312
salle des Gardes 227, 229-232, 235
salle d'Hercule 232, 233, 235, 237, 246
- Caro, Annibal 48, 49, 62-64, 66
- Carrache
Annibal 145, 242, 252, 256
Augustin 204
- Castel Fusano
villa Sacchetti Chigi 213, 240
- Castello, Bernardo 214
- Castelnuovo di Porto
Rocca Colonna 116, 291
- Cato, Ercole 301
- Caton 49, 175, 267
- Cavense, Mariano 88
- Cellini, Benvenuto 140
- Charles-Emmanuel I^{er} de Savoie 300
- Charles Quint (empereur) 219, 234
- Chevalier d'Arpin 252
- Chigi, Agostino 259, 260, 265
- Ciappi, Marc Antonio 250
- Cicéron 44, 49, 143, 262-264, 295, 298, 299, 304
- Circignani, Niccolò 186, 189
- Clément VIII (pape) 145, 248
- Clément VII (pape) 47, 117, 139
- Cock, Hieronymus 128
- Colocci, Angelo 46
- Colonna
Alessandro 192
Ascanio 49, 115
Camillo 117
Chiara 192
famille 111, 113-117, 168, 169, 173, 191, 192, 253, 273, 324
Francesco 54, 59, 78, 113, 117, 119, 263
Giovanni 117
Giulio 192
Marcantonio I 49
Marcantonio II 33, 115, 160
Pompeo (cardinal) 41, 115-120, 151
Prospero 45
Sciara 116
Scipione 117
Stefano 113, 192
Vittoria 120, 139
- Columelle 67, 70
- Conti Sforza, Alessandro 241
- Cornaro
Alvise 129, 130, 143
Caterina 266
- Cort, Cornelis 144
- Cortesi, Paolo 96, 124, 125, 146, 218, 302, 303, 308, 309, 313
- Cranach, Lucas 123
- Crescenzi, Pietro de' 161, 175, 225
- Crispo, Tiberio (cardinal) 60
- Croce, Baldassare 213
- Cungi, Battista 37

- D**
Daniele da Volterra 146
- Danti, Egnazio 133, 183, 193, 203, 248, 302
- Dattili, Scipione 201
- Del Duca, Giacomo 236
- Della Porta, Giacomo 193
- Della Rovere, Lucrezia 49
- Del Monte
Antonio 71, 72, 88
Balduino 72, 86
Fabiano 72, 86
Francesco Maria (cardinal) 145, 242
- Descamps, Jean-Baptiste 243
- Doni, Anton Francesco 130
- Dosio, Giovanni Antonio 57, 59
- Dossi
Battista 109
Dosso 24
- Duccio di Buoninsegna 272
- Dughet, Gaspard 243, 254, 255
- Dupérac, Étienne 47, 54, 59, 208, 210, 217, 252, 297, 301, 302, 306
- E**
Énée 63, 70, 263
- Épicure 264
- Érasme de Rotterdam 309
- Eschinardi, Giovanni 74
- Este (d')
Alessandro (cardinal) 231
Alfonso (marquis de Montecchio) 287
famille 111, 230
Hercule I^{er} 307
Hercule II 230, 307
Hippolyte (cardinal) 93, 102, 103, 122, 196, 199, 217, 310
Leonello 108
Nicolò 108
- F**
Facio, Bartolomeo 206
- Falda, Giovanni Battista 76, 252, 253
- Farnese
Alessandro (cardinal) 48, 159, 198-200, 202, 217, 221, 227, 229, 231, 232, 235, 236, 238, 241, 306, 310
Clelia 221
Giovanni 115
Odoardo (cardinal) 145, 236, 242
Ottavio 229
Pier Luigi 49, 231, 233, 238
- Pietro 229
- Ranuccio 160, 231, 292
- Federico da Montefeltro 269, 273
- Ferrare
villa de Belfiore 108, 109
villa de Belriguardo 108, 109, 293
villa de Brescello 108
- Fiamma, Galvano 307
- Fiammingo, Ruberto 227
- Ficin, Marsile 275, 308
- Fiesole
villa Médicis 273, 274, 275
- Filarète (Antonio Averlino) 54
- Filippi, Camillo 109
- Florence
Palazzo Vecchio 200
grande cour 224
salle de Cosme I^{er} 221, 291
salle des Cinq-Cents 224
- Foglietta, Uberto 95, 300-302, 310
- Fontana
Domenico 156, 164-166, 175, 178, 314
Prospero 35, 53, 56, 62, 201
- Fra Mariano Fetti 144
- Francesco di Giorgio 51
- Francisco de Hollanda 139
- Frascati
villa Aldobrandini 145, 253, 300, 301, 314
villa Falconieri 241
villa Grazioli 255, 293
villa Lancellotti 241
villa Ruffina 49, 50, 241
- Frontinus 54, 73
- G**
Gallio, Tolomeo (cardinal) 240, 241
- Gallo, Agostino 143, 174, 175
- Gambara, Giovan Francesco (cardinal) 216, 217, 218, 219, 220, 305, 309
- Garzoni, Tommaso 205
- Gast, Michiel 37
- Genazzano
nymphée 118, 120
palais Colonna 121, 122, 253
- Genga, Girolamo 262
- Gherardi, Cristoforo 37, 61
- Ghislieri
Antonio 282
Giovanni Pietro 203, 302
- Gilio, Giovanni Andrea 43, 140
- Giotto 146

Giovio, Paolo 24
 Girolamo da Carpi 109
 Giustiniani
 Benedetto 242
 famille 129, 214
 Vincenzo 214, 243
 Gonzague (famille) 124
 Gradoli
 palais Farnèse 292
 loggia 292
 Greco (El) (Doménikos Theotokópoulos) 207
 Grégoire XIII (pape) 30, 93, 106, 132, 133, 135,
 138, 142, 144, 146, 147, 156, 158, 183, 191-194,
 196-201, 217, 220, 225, 236, 240, 245, 248, 250,
 273, 290, 302, 303, 308
 Greuter, Matthias 219
 Guarino da Verona 109
 Guastavillani, Filippo (cardinal) 147, 201
 Guerchin (Le) (Giovanni Francesco Barbieri)
 261
 Guérout, Guillaume 211
 Guerra, Giovanni 168, 237

H

Hadrien (empereur) 50, 52, 53, 73, 78, 82, 93,
 101, 103, 119, 135
 Halicarnasse (d'), Denis 35, 36, 121
 Heemskerck, Maerten van 24, 57, 128, 210, 252
 Hercule 74, 96, 97, 111, 114, 226, 232, 233, 234,
 235, 237, 286, 291
 Hoefnagel, Joris 217
 Hogenberg, Franz 205, 211, 217, 289
 Homère 120, 300
 Hondius, Hendrick 106
 Horace 45, 52, 93, 103, 104, 120, 121, 130, 166,
 258, 297
 Hume, David 273, 294

I

Île Bisentina (Bolsena) 229, 231, 292
 Îles pontines 238
 Innocent VIII (pape) 89, 219, 220, 293
 Isaac de l'Étoile 141
 Isola Liri
 palais Boncompagni Viscogliosi 146, 240

J

Jacopo de' Barbari 288
 Jean de Hanville 135
 Jules César 70, 71, 80, 86, 88, 114, 122

Jules II (pape) 54, 71, 80, 89, 112, 115, 116, 120,
 124, 309
 Jules III (pape) 54, 62-64, 68, 70, 71-73, 80, 83,
 84, 86-88, 93, 112, 146, 148, 151, 208, 232, 234
 Junius, Hadrianus 24
 Jupiter 33, 35, 36, 50, 84, 91, 116, 194, 199, 291,
 292
 Justinien 170, 215
 Juvénal 74, 258

K

Karcher, Giovanni 109

L

Lafréry, Antoine 215, 228, 285, 286, 287
 Lanfranco, Giovanni 145
 Lelio, Fortunio 186
 Léonard de Vinci 172, 257, 266, 294
 Léon X (pape) 40, 46-48, 57, 86, 115, 120, 124,
 217
 Le Tasse *voir* Tasso, Torquato
 Leto, Pomponio 42, 46, 48
 Liberati, Giovanni Antonio 237
 Ligorio, Pirro 46, 53, 54, 56, 85, 96, 101-105,
 110, 112, 147, 148, 151, 199, 201, 208, 262, 305,
 310
 Ligustri, Tarquino 145, 213, 305
 Lingelbach, Johannes 253
 Loarte, Gaspar 141
 Lollo, Alberto 160
 Loots, Cornelisz 56, 227, 232
 Lorrain, Claude 254, 255
 Luchino, Vincenzo 154
 Lucullus 49, 95, 267
 Ludovisi
 famille 71, 116, 125
 Ludovico (cardinal) 116
 Luzi, Luzio 35, 52, 62

M

Machiavel 280
 Magnus, Olaus 64
 Mancini, Giulio 43, 246, 281, 282, 294
 Manente, Cipriano 229
 Manetti, Latino Giovenale 39
 Mantoue
 palais de la Masseria 292
 palais du Té (chambre d'Ovide) 47, 128
 Marino
 Casino Colonna 121, 122, 253
 Martial 46, 67, 74, 77, 260, 266

Martialis, Julius 46, 77, 260
 Martin, Gregory 191
 Martin V (pape) 115
 Mascherino, Ottavio 147, 196, 198, 200, 218
 Maser
 villa Barbaro 126, 128, 132, 143, 244, 258
 Mattei

 Adrusbale 245, 246
 Alessandro 244, 245
 Ciriaco 245
 famille 242, 244-246, 248, 255
 Girolamo (cardinal) 244, 245
 Paolo 244, 245
 Mattei, Girolamo (cardinal) 244
 Matteo da Siena (Matteo Neroni) 96, 250
 Maximilien II (empereur) 301
 Médicis (de)
 Catherine 301
 Cosme I^{er} 86, 87, 199, 202, 221, 224, 273
 Cosme l'Ancien 175, 274, 313
 Ferdinand (cardinal) 203, 218, 220, 221,
 224-226, 242, 293, 300

 Jean 48, 274, 275
 Laurent 274, 275
 Meyer, Cornelius 76
 Michel-Ange (Michelangelo Buonarroti) 33, 35,
 48, 54, 73, 80, 87, 120, 139, 140, 153, 245, 305,
 306
 Moïse 94, 109, 146, 149, 153, 171, 176, 216, 218
 Monselice (Padoue)
 villa Duodo 287
 Montaigne 112, 237
 Montano, Benito Arias 194
 Montemurlo (Prato)
 villa Pazzi a Parugiano 249
 Monterotondo
 palais Orsini 123, 250
 Monte San Savino (Arezzo) 70, 86
 Mosca, Simone 61
 Mucantius, Franciscus (Francisco Mucanzio)
 188
 Mugnos, Don Filadelfo 117
 Muret, Marc-Antoine 102, 103
 Muziano, Girolamo 96, 100, 108, 109, 144, 167

N

Naldini, Giovan Battista 57
 Néron 53, 54, 59, 65, 68, 74, 82, 89, 91, 116, 119,
 160, 165, 290
 Nicolas III (pape) 248
 Nicolas V (pape) 309

Noé 94, 143, 146, 175, 213
 Nogari, Paris 242
 Norgate, Edward 140, 142, 279, 283, 294

O

Oriolo Romano
 palais Santa Croce Altieri 239
 Orsi, Aurelio 164
 Orsini
 Anguillara 214
 Felice 33
 Flavio 300
 Gentil Virginio 160, 219
 Giordano (cardinal) 112
 Niccolo IV 122
 Paolo Giordano II 251
 Vicino 122
 Ortelius, Abraham 194, 206, 298, 299
 Osiris 114
 Ottoboni, Pietro (cardinal) 253
 Ovide 47, 128, 130, 131, 135, 143, 263

P

Pace
 Giovan Battista 125
 Michele 125
 Paleotti, Gabriele (cardinal) 200-203, 218, 302
 Palestrina (Préneste)
 palais Barberini-Colonna 84, 113, 114, 269
 temple de la Fortune 58, 113, 269
 Palladio
 Andrea 88, 126, 258
 Blosio 260
 Palumba, Giovan Battista 292
 Pamphilj (famille) 71, 255
 Pansa, Mutio 177
 Panvinio, Onofrio 47, 112
 Pasi, Marcantonio 108, 230
 Passerotti, Bartolomeo 201
 Patinir, Joachim 278, 286
 Paul II (pape) 37
 Paul III (pape) 33-35, 37-41, 48-50, 56, 57, 60,
 71-73, 93, 115, 149, 151, 152, 218, 231, 233, 238
 Paul IV (pape) 115, 117, 147
 Paul V (pape) 147
 Pazzi, Maddalena 249
 Pellegrini, Bianca 276, 289

Peretti Montalto
 Alessandro (cardinal) 168, 219
 Camilla 159
 famille 71, 159, 160, 168, 169, 173, 255
 Michele 159, 168, 169
 Perino del Vaga 56
 Peruzzi, Baldassare 144, 260, 262, 265
 Pesaro
 villa impériale 267
 salle des Caryatides 260
 Pétrarque 118, 259, 270, 272, 273
 Philippe de Macédoine 270
 Philippe II (empereur) 159, 230
 Philostrate 65
 Pic de la Mirandole, Jean 48
 Pie II (pape) 39, 266, 273, 313
 Pie IV (pape) 30, 115, 132, 147, 149-154, 156, 172, 183, 189, 190, 199, 208, 209, 218
 Pie V (pape) 110, 147, 181, 218
 Pienza
 palais Piccolomini 266, 269
 Piero della Francesca 273
 Pierre de Cortone 246, 253
 Pigna, Gian Battista 111
 Pino, Paolo 278, 280, 282, 294
 Pio di Savoia, Marco 221
 Piranesi, Giovan Battista 74
 Pittoni, Battista 128
 Platina, Bartolomeo 42, 45
 Pline l'Ancien 61, 67, 81, 106, 121, 131, 135, 143, 270, 273, 281, 286
 Pline le Jeune 65, 67, 68, 95, 106, 109, 265, 266, 270, 277, 300
 Plutarque 95
 Poli
 palais Conti 241
 Polidoro da Caravaggio 46, 48, 144
 Politien (Angelo Poliziano) 275
 Pompéi 131, 264, 321
 Ponzano Romano
 Sant'Andrea in Flumine 249
 Posta Fibreno
 villa Gallio 240
 Posthumus, Hermann 128, 210
 Poussin, Nicolas 254
 Ptolémée 29, 204, 318
 Publicola, Publio Valerio 112

Q

Quintilien 295, 298, 299, 304

R

Raffaellino del Colle 61
 Raimondi, Marcantonio 292
 Rainaldi, Girolamo 121, 236
 Rainerio, Anton Francesco 64, 72, 87
 Raphaël (Raffaello Sanzio) 40, 46, 54, 96, 269, 312
 Reuter, Willem 253
 Riario, Raffaele Galeotti (cardinal) 217
 Ricci di Montepulciano, Giovanni (cardinal) 225
 Richeome, Louis 141
 Ridolfi, Niccolò (cardinal) 217, 219
 Rocca, Angelo 177
 Romain, Jules (Giulio Romano) 47, 53, 54, 58, 128, 262
 Rome
 Capitole (Campidoglio) 34, 40, 41, 50, 56, 120, 151, 152, 176, 245
 Casino del Graziano 71
 château Saint-Ange 30, 50, 52-54, 56-59, 61, 62, 91, 117, 123, 151, 153, 259, 272, 276
 loggia de Paul III 50
 salle de la Bibliothèque 52, 62
 salle de l'Adrianeio 53, 57
 salle Pauline 34, 50, 61
 Collège romain 249, 250
 hôpital de Santo Spirito 138, 178, 179, 192, 260, 309
 jardin Mattei sur le Palatin 247
 loggia des Chevaliers de Rhodes 89
 mausolée d'Auguste 45, 73, 77, 78, 87, 113
 palais Colonna 45, 213, 243
 palais Colonna de Santissimi Apostoli (della Torre ou del Vaso) 30, 33, 34, 42, 151, 152
 palais des Conservateurs 30, 42, 58
 salle des Aigles 37, 38, 41, 249
 salle des Oies 35, 36, 37, 38
 palais des Thermes (villa Montalto) 155, 164, 166, 168, 170-173, 177, 181
 palais de Venise 37, 151, 152, 153
 palais du Latran 86, 147, 155, 176
 palais Mattei-Caetani 244
 palais Mattei di Giove 246
 hall d'entrée 245
 palais Ruspoli 261
 galerie Rucellai 312
 palais Sénatorial 33
 Palazzina de Pie IV 148, 151, 152

pont Milvius (Ponte Milvio) 47, 66, 71, 77, 270
 Porta Pia 151, 152, 153, 154, 158
 Saint-Clément 55, 135
 Sainte-Cécile-du-Trastévère 144
 Sainte-Marie-des-Anges 152, 176
 Sainte-Marie-Majeure 93, 145, 157, 158, 159, 172, 176, 180, 182, 196, 197
 Saint-Jean-de-Latran 158, 188
 Saint-Pierre-de-Rome (basilique) 53, 54, 57, 59, 77, 134, 135, 150, 153, 154, 168, 176, 183, 187-191, 193, 196, 306, 314
 San Pietro in Montorio 87, 88
 San Silvestro al Quirinale 144
 Santa Maria in Campo Marzio 183, 187, 188, 189, 191, 192
 Sant'Andrea in Flaminia 74, 75, 82
 Sant'Andrea in Flumine 272
 Sant'Atanasio dei Greci 191
 Sant'Onofrio (cloître) 145
 San Vitale 145
 Torre Paolina (Rocca Paolina) 34, 50, 56, 61, 65, 151
 via Flaminia 63, 67, 69, 73, 74, 77, 148, 151, 152
 via Lata 37, 50, 152
 via Pia 151, 152, 153
 villa Borghèse 71, 160, 254, 255
 villa Carpegna 241
 villa Chigi sur la Salaria 241
 villa de Montecavallo (palais du Quirinal) 100, 106, 108, 109, 150, 197, 290, 297
 villa Farnésine 77, 96, 260
 salle des Perspectives 262, 263
 villa Giulia 30, 62, 63, 64, 65, 68, 70, 73, 74, 78, 80, 81, 83, 84, 85, 87, 119, 151, 286, 300, 324
 fontaine publique de la via Flaminia 73, 74, 75, 82
 horologium 81, 82
 nymphée 67, 73, 74, 82, 87
 salle des Sept Collines 64, 69, 74, 78, 83, 87, 212, 267
 tour des Vents 75, 80, 82, 290
 Vigna Poggio 69, 71, 75, 77
 villa La Magliana 45, 124
 villa Lante 47, 51, 77
 villa Mattei (dite de la Navicella) 245
 villa Médicis 202, 259, 267, 302
 salle du Domaine florentin 224
 Stanzino du jardin 218, 224, 293, 305

villa Montalto 155, 157-161, 164, 166, 171-175, 180
 villa Pamphilj 160, 254, 255
 Romei, Annibale 171
 Romulus 88, 129
 Romulus et Rémus 74
 Roncalli, Cristoforo 242, 250
 Rossellino, Bernardino 266
 Rossi, Pier Maria 276
 Rucellai, Giovanni 313
 Ruffini, Alessandro 49
 Ruscelli, Giovanni 205, 212

S

Sabadino degli Arienti 307
 Sabatini, Lorenzo 197, 200, 201
 Sadeler, Giles 145
 Saint Augustin 202
 Saint Grégoire de Naziance 135, 138, 183, 187, 190, 193, 196, 208, 289
 Salluste 49
 Salviati, Francesco 313
 Sangallo, Giuliano da 51, 105
 Sangallo le Jeune, Antonio da 49, 54, 61, 292
 San Gregorio da Sassola
 Castello Santa Croce 240
 San Martino al Cimino
 palais Doria Pamphilj 239
 Sannesio, Giacomo (cardinal) 242
 Sansavino, Francesco 122
 Santacroce, Prospero (cardinal) 240, 241
 Santi di Tito 148, 150, 174
 Savelli (famille) 45, 121, 123, 125, 173, 192
 Scamozzi, Vincenzo 143, 287
 Scipion l'Africain 41
 Scorza, Sinibaldo 253
 Segni
 palais Sforza Conti 241
 Segni, Bernardo 68
 Sénèque le Père 82
 Septime Sévère (empereur) 91, 290
 Serlio, Sebastiano 58, 278, 280, 294
 Servius 143, 164, 233, 263
 Sfondrato, Paolo Emilio (cardinal) 242
 Sforza, Ascanio (cardinal) 125
 Siciolante, Girolamo 50, 53
 Sigonio, Carlo 201
 Sixte IV (pape) 39, 40, 42, 178, 179, 217, 309

Sixte V (Felice Peretti Montalto) (pape) 30, 40, 132, 147, 154-160, 164-166, 168, 169, 171-183, 187, 198, 219, 236, 244, 248, 250, 297, 306, 309, 314, 324
 Sixte Quint *voir* Sixte V
 Snayers, Pieter 208
 Socrate 202
 Soperchio, Jeronimo 62, 63
 Sorte, Cristoforo 203, 248, 282
 Spartien 50, 82
 Spezzano (Modène)
 château des Pio di Savoia 221
 Stace 74, 101, 102
 Stella, Giacomo 242
 Strabon 66
 Stradano, Giovanni (Jan van der Straet) 221
 Subiaco
 Rocca Colonna 59, 116, 117, 291
 Suétone 68, 70, 82, 103, 166, 290
 Sustris, Lambert 128
 Sylvestre, Israël 253

T
 Tacite 54, 57, 68, 73
 Taja, Agostino 152, 209
 Tassi, Agostino 242
 Tasso, Torquato 111, 169, 171
 Tempesta, Antonio 186, 189, 208, 215, 216, 218, 219, 242, 250
 Ter Borch, Gerard (l'Ancien) 251
 Théophraste 264
 Tibaldi, Domenico 201
 Tite-Live 36, 74, 117, 121, 170, 270
 Titien (Tiziano Vecellio) 263, 282
 Tivoli
 palais Cesi (Santa Croce) 213
 temple de la Sibylle 51, 98, 103, 104
 villa d'Este 30, 85, 93, 102, 104, 105, 106, 108, 109, 110, 111, 124, 146, 153, 199, 202, 217, 226, 232, 238, 267, 286, 291, 298, 300, 301, 310, 314, 324
 appartement du cardinal (étage noble) 93, 267-269
 étage noble 93
 première salle Tiburtine 312
 Salone 94-109, 146, 233, 292, 297, 302, 303, 304
 Torchiara
 Castello dei Rossi 276
 Camera Peregrina Aurea 276, 277, 289, 292

Vélazquez, Diego 208
 Veltroni, Stefano 37
 Vénus 52, 73, 82, 97, 114, 116, 225
 Vérone
 Santa Maria in Organo 144
 Véronèse, Paul (Paolo Veronese) 126, 258
 Vico, Enea 212
 Vignola
 Palazzo Boncompagni Benelli 230
 Vignole (Jacopo Barozzi da Vignola) 74, 226, 230, 232, 305
 Virgile 62, 70, 120, 126, 130, 131, 135, 233, 259, 263, 273
 Visconti
 Azzone 307
 famille 124
 Filippo Maria 276
 Viterbe
 palais des Prieurs 213, 214
 Vitruve 24, 61, 81, 83, 109, 128, 135, 209, 259, 266, 281, 286, 307
 Vranckx, Sebastien 251

W
 Woudanus, Jan Cornelis 288

X
 Xénophon 143

Z
 Zagarolo
 palais Colonna 121
 Zuccari
 Federico 96, 116, 227, 244, 251
 Taddeo 63, 227, 251
 Zucchi, Jacopo 224, 225, 261, 267, 305, 312

Table des matières

SOMMAIRE	5
AVANT-PROPOS	7
PRÉFACE	13
REMERCIEMENTS	17
INTRODUCTION	21
CHAPITRE I : Rome : miroir du passé	33
L'idéologie de la <i>Romanitas</i>	35
au palais des Conservateurs	35
Jeux romains et hégémonie territoriale	35
<i>Romanitas</i> et préservation des antiquités	37
L'anachronisme topographique ou la mémoire des lieux.....	42
Pensée analogique.....	42
Decorum	43
Le pouvoir des lieux.....	44
La villa Lante sur le Janicule	46
La Rome de Paul III Farnèse	48
Frascati.....	48
Paysages farnésiens au château Saint-Ange	50
La cour du Belvédère.....	56
Échos farnésiens à Bolsena	60
La villa Giulia et Jules III, nouvel Auguste.....	62
Les sept collines de Rome	63
Un parc à l'antique	65
Jules III et le Champ-de-Mars	71
La tour des Vents redécouverte.....	75
« <i>Opera topiaria</i> »	82
Mythes d'origine et stratégies familiales	86

CHAPITRE II : Paysages du Latium antique	93
La villa d'Este à Tivoli ou la théâtralisation du paysage	93
Le Salone comme <i>triclinium</i> antique	95
Situation, circulation, orientation	96
Les ponts de l'Aniene	100
Pirro Ligorio et le système des villas antiques.....	101
Théâtralité.....	105
Les villas du cardinal	106
La Rometta	110
Le paysage des Colonna : la généalogie du territoire.....	111
L'invention du passé	111
Parcs à l'antique	118
Territoires de chasse.....	123
Des villas de Vénétie aux campagnes de Virgile.....	126
CHAPITRE III : Paysage sacré	133
Le paysage comme lieu du sacré	133
La tour des Vents de Grégoire XIII	133
L'essor du paysage à l'époque de la Contre-Réforme	138
L'urbanisme pastoral de Pie IV	147
Le Casino de Pie IV	147
Pie IV, l'ange gardien	150
La salle des Pontifes au Vatican.....	152
Roma Sancta Renovata : le mythe de Sixte Quint.....	154
Sixte Quint et l'inflation de l'image.....	155
L'ascension des Peretti	159
Topographie antique et espace symbolique à la villa Montalto.....	164
Le cycle du palais des Thermes	166
La Città Felice.....	171
Agriculture et noblesse.....	173
Anatomie des vues topographiques sixtines.....	176
Le cycle de la Bibliothèque vaticane	177
Espace urbain et rituels processionnels.....	180
Les processions de la Bibliothèque vaticane.....	180
La translation des reliques de saint Grégoire de Naziance	183
Topographie et cartographie au service de la Contre-Réforme	197
La salle de Bologne de Grégoire XIII au Vatican	197
Paysage, chorographie et géographie.....	204
Les paysages d'Étienne Dupérac dans les loges de Pie IV.....	208

CHAPITRE IV : L'inventaire du pouvoir	213
La diffusion des décors topographiques à la fin du xvi ^e siècle	213
La villa Lante et le palais de la Loggia à Bagnaia.....	215
Quelques décors médicéens	220
Le palais Farnèse de Caprarola.....	226
La salle des Gardes : défense du territoire et de la chrétienté.....	227
La terre et le sang	232
Les jardins : vues et métaphores topographiques	236
L'évolution du genre autour de 1600.....	239
Après Tivoli et Caprarola.....	239
De la fresque au tableau de chevalet : Paul Bril topographe	241
CHAPITRE V : Vers une archéologie du regard	257
Vision et représentation	257
La ville et la campagne	258
La villa dans la villa	260
Le paysage et la fenêtre.....	264
Vision humaniste, vision chrétienne	269
Par-delà la représentation	277
Le paysage comme « totalité détotalisée »	284
Vers le mirage d'une vision totale	285
Hétérotopie et espace impérial.....	288
Le paysage rhétorique	292
Le paysage aux quatre vents.....	292
Vision et mémoire	295
Descriptio et ekphrasis.....	300
Représenter les projets	304
La magnificence du Prince.....	307
CONCLUSION	317
ANNEXES	327
Bibliographie sélective.....	333
Index des noms de lieux et de personnes.....	353

Crédits photographiques

© Lyon MBA \ Cliché Alain Basset.

Kunstsammlungen Dresden – Cliché Hans-Peter Klut; **pl. viii** © RMN \ Cliché Daniel Amandet; **pl. xiv** antica e Pinacoteca del castello sforzesco, Milano; **pl. vii** © Gemäldegalerie Alte Meister, Staatliche Purchase from James Jackson Jarvis; **pl. iii** © Comune di Milano, Raccolte d'arte antica, Museo d'arte Gérard Blot; **pl. i** © RMN \ Cliché Jean-Gilles Berizzi; **pl. ii** © Yale University Art Gallery, University Fig. 24 © Institut de France – Paris, musée Jacquemart-André – MJA-P-2012; **fig. 26** © RMN \ Cliché Harvard College; **fig. 48** © Staatliches Lindenau Museum; **fig. 20**, **pl. x** © Le Mans, Musée de Tessé; **fig. 46** © Florence, Berenson Collection, reproduced by permission of the President and Fellows of The State Museum – Cliché Vladimir Terpevin, Leonard Khelers, Yuri Molodkovets; **fig. 44**, **pl. vi** © The Metropolitan Museum of Art, Dist. RMN \ images of the MMA; **fig. 37** © Collection Vittorio Cini; of Edward Drummond Liphey, 1976.22 – Cliché Tim Thayer, Oak Park, Michigan; **fig. 36**; **pl. ix** © Cliché Nicolò Orsi Battaglini; **fig. 32**, **22** © Purchased with funds from the Liphey Endowment, Gift Lipday; **fig. 25** © dessin Philippe Roux; **fig. 30** © Santa Maria del Carmine \ Fondo edifici di culto – Art Library; **pl. xiii** © Isabella Stewart Gardner Museum, Boston, MA, USA \ The Bridgeman Art Clichés Nicolò Orsi Battaglini; **fig. 23** © City of Detroit Purchase\The Bridgeman Civici fiorentini – Clichés Nicolò Orsi Battaglini; **fig. 23** © City of Detroit Purchase\The Bridgeman Repubblica italiana \ Biblioteca nazionale centrale di Firenze; **fig. 22**, **34** © su concessione dei Musei della città di Firenze, 2011; **fig. 21** © su concessione del Ministero per i beni e le attività culturali della soprintendenza speciale per il patrimonio storico, artistico ed etnoantropologico e per il Polo museale di Firenze, 2011; **fig. 9**, **10**, **12**, **18**, **24**, **33**, **40**, **43**, **42**, **49**, **23**; **pl. iv**, **v** © Ministero per i beni e le attività culturali, soprintendenza speciale per il patrimonio storico, artistico ed etnoantropologico e per il Polo museale della città di Firenze, 2011



Dépot légal : mai 2012
N° d'impression :
53110 Lassaix-les-Châteaux
Imprimé en France par EMD S.A.S.
Photographie : Plante comens
Conception graphique : Laurence Moine
et Anne-Laure Briac (INHA)
Responsables d'édition : Karis Bienvann (CTH2)