



Pietro Vannucci, dit le Pérugin. *Vierge à l'Enfant*.
Vers 1500, huile sur bois, 70 x 50 cm.
National Gallery of Art, Washington.

Rome 1500

La revanche des Borgia

PAR EMMANUEL DAYDÉ

Les Borgia et leur temps, de Léonard de Vinci à Michel-Ange

MUSÉE MAILLOL, PARIS – DU 17 SEPTEMBRE 2014 AU 15 FÉVRIER 2015

Commissariat : Claudio Strinati, assisté de Stefania Pasti

Le Pérugin, maître de Raphaël

MUSÉE JACQUEMART-ANDRÉ, PARIS – DU 12 SEPTEMBRE 2014 AU 19 JANVIER 2015

Commissariat : Vittoria Garibaldi et Nicolas Sainte-Fare Garnot

Déplaçant le centre de gravité de la Renaissance de Florence vers Rome, le fastueux pape Alexandre VI Borgia suscite un premier classicisme, en s'appuyant sur des artistes venus de la périphérie italienne. Le musée Jacquemart-André ressuscite l'art grandiose et délicat du Pérugin, tandis que le musée Maillol célèbre le réalisme magique de Pinturicchio, deux maîtres ombriens auxquels se confrontent avidement Léonard, Michel-Ange et Raphaël.

Élu pape sous le nom d'Alexandre VI en 1492, « l'année du monde » – qui voit s'achever la Reconquista en Espagne tandis que Christophe Colomb découvre l'Amérique –, le machiavélique Rodrigo Borgia va marquer son temps comme jamais. On aurait tort cependant de ne retenir de ce règne de bruit et de splendeur que sa luxure et ses crimes. Comme tous les papes qui l'ont précédé (et qu'il a fidèlement servis en tant que vice-chancelier), Alexandre VI cherche à profiter au maximum de la puissance pontificale, en éliminant sans aucun état d'âme – par la ruse, le poison ou le fer – tous ceux qui peuvent le gêner ou l'entraver. Mais celui que ses contemporains traitent de « *piu carnal uomo* » (l'homme le plus charnel qui soit) est un fin politique et un humaniste jouisseur. Mécène gourmand jusqu'à l'orgie, il a compris, à l'instar de Laurent le

Magnifique (qui disparaît à Florence l'année même de son élection), que les artistes sont les meilleurs outils de propagande pour mener à bien son rêve d'une Italie pontificale unifiée. S'il confie volontiers le soin de réaliser son portrait aux Espagnols Juan de Juanes ou Pedro Berruguete, il n'a de cesse de rassembler autour de lui les artistes italiens les plus en vue du moment. Ce pape catalan contrebalance l'idéalisme florentin (qui conduit au fanatisme de Savonarole) en introduisant à Rome les âpres vérités du gothique espagnol en même temps que les douceurs du sentimentalisme ombrien. Oubliée, cette exceptionnelle Renaissance Borgia favorise l'éclosion d'une nouvelle esthétique de paix et d'harmonie – à laquelle aspire Alexandre VI sans y parvenir –, qui prélude directement au classicisme romain de Michel-Ange et de Raphaël.



Pietro Vannucci, dit le Pérugin. *La Résurrection*. 1496-1500, huile sur bois, 40 x 67 cm. Musée des Beaux-Arts, Rouen.

Les ciels d'or luisants du Pérugin

Le moteur de cette révolution, c'est d'abord le Pérugin. Aussi faut-il croire le banquier des papes, le fastueux Agostino Chigi, lorsqu'il qualifie le peintre en 1500 de « *meglio maestro d'Italia* » (« meilleur artiste d'Italie »). Ce succès foudroyant atteint son apogée dans les années 1490 – avant que la mode n'en passe brutalement au début du XVI^e siècle. « Ses œuvres envahirent non seulement Florence et l'Italie, raconte Vasari dans ses *Vies des meilleurs peintres*, mais aussi la France, l'Espagne et les autres pays où elles furent envoyées. » Devenu immensément riche et dirigeant deux ateliers, l'un à Pérouse, dans l'Ospedale della Misericordia (depuis lequel on embrasse toute la vallée du Tibre), l'autre à Florence, le Pérugin affirme sa maîtrise des hommes et de l'espace. Mis en apprentissage chez un peintre de Pérouse à l'âge de 9 ans, sans doute élève ensuite de Piero della Francesca, puis condisciple de Léonard de Vinci dans l'atelier de Verrochio à Florence à 22 ans, il est celui par qui le classicisme arrive. Mettant fin à l'agitation qui envahit

les œuvres de Botticelli ou de Filippo Lippi, le Pérugin, avant tous les autres, prône une nouvelle simplicité, en pratiquant un art du calme et de la volupté. Sa révolution par la douceur va certes à l'opposé des mœurs violentes de son temps, mais son réalisme naturel convainc justement par l'exutoire au réel qu'il propose. L'Ombrien peint certes la nature telle qu'elle devrait être et non telle qu'elle est. Ses rochers bleutés, ses saules dorés et ses eaux courantes trouvent leur source dans des paysages flamands : ils n'en renvoient pas moins au lac Trasimène et aux vallées vertes et humides de l'Ombrie. Poursuivant l'esthétique paisible, lumineuse et détachée de Piero della Francesca (qui vivait à Arezzo, à la frontière de la Toscane et de l'Ombrie), le Pérugin s'attache comme son grand prédécesseur – disparu en 1492 – à la pureté des volumes et à la diffusion de la lumière dans des compositions ordonnées. Usant d'arrière-plans architectoniques, illuminant ses scènes d'horizons chimériques, détachant ses figures du décor lointain et les plaçant sur plusieurs plans, il s'affranchit, par sa ligne claire, de la froide géométrie de Piero. « Les fonds du Pérugin,



Raffaello Sanzio, dit Raphaël.
Ange. 1501, huile sur toile, 31 x 26 cm.
Pinacothèque Tosio Martinengo, Brescia.

s'extasie Romain Rolland, c'est l'Occident, le lieu des couchers de soleil, les ciels d'or luisants.» Vers 1478, l'artiste de Pérouse, recommandé par Laurent le Magnifique lui-même, peint une *Cène* emblématique pour le monastère des sœurs franciscaines tertiaires de Fuligno, originaires d'Ombrie. Devançant la *Cène* de Léonard à Milan, le Pérugin ouvre l'espace derrière les apôtres, en prolongeant l'architecture réelle du réfectoire par une colonnade à pilastres surmontée d'une voûte à arc en plein cintre, qui découvre un paysage de douces collines piquetées d'arbrisseaux.

Des féeries pour éblouir les Français

Lorsque Alexandre VI lance le réaménagement et la décoration de ses nouveaux appartements pontificaux au Vatican, c'est cette esthétique de grandeur qu'il

recherche, afin d'impressionner ses visiteurs. Effet réussi : quand l'ambitieux roi de France Charles VIII, après avoir menacé le souverain pontife et pointé ses canons sur le château Saint-Ange lors de sa « descente » italienne, rencontre finalement Alexandre VI dans son palais, il avoue avoir vu là, dans un éblouissement, « un très beau logis, et aussi bien accousté de toutes choses que palais ne château que je vis jamais ». Faisant appel au Pérugin – qui a aussi peu de religion que le pape, et qu'on dit « capable de tout pour de l'argent » (Vasari) – pour la réalisation des peintures éphémères de son élection (étendards, décors, etc.), Rodrigo Borgia se méfie cependant de sa réputation de lentur. Aussi réserve-t-il plutôt ses six nouvelles pièces d'apparat à deux autres peintres ombriens, de la même école et du même style que le Pérugin. Il débauche ainsi Bernardino di Betto, dit Pinturicchio (le « petit peintre », du fait de sa taille au-dessous de la moyenne), alors occupé à peindre le chœur de la cathédrale d'Orvieto, ainsi que Pier Matteo d'Amelia, déjà remarqué pour son ciel étoilé au plafond de la chapelle Sixtine. Après avoir fait ses débuts à Pérouse auprès de son maître, Pinturicchio a connu un succès croissant à Rome, où, en véritable entrepreneur, il a recruté quantité d'artistes pour peindre au Capitole, à Sainte-Marie du Peuple et, tout récemment, au palais du Belvédère, à la demande d'Innocent VIII. Son sens de l'équilibre spatial, sa composition symétrique, sa recherche d'un accord entre les figures, les architectures et les paysages et son usage de couleurs fines sur fond de collines bleutées traduisent bien son appartenance à l'esthétique du Pérugin. Mais, loin du sentimentalisme et de la grâce maniérée qu'on reproche aux Madones de son maître, il y ajoute une verve narrative, un style délicat, proche de l'enluminure, un paysagisme presque surréaliste (avec ses rochers en forme de dolmen et ses animaux fantastiques) et un poudroiement féerique qui enchantent le spectateur. Le réalisme magique de Pinturicchio – qu'on a longtemps taxé de gothique réactionnaire – annonce en fait le romantisme à venir des préraphaélites anglais.



Dosso Dossi. *Saint Michel archange et l'Assomption de la Vierge*. 1533-1534, huile sur bois, 243 x 166 cm. Galerie nationale, Parme.



Juan de Juanes. *Portrait du pape Alexandre VI*.
1586, huile sur cuir, 83 x 56 cm.
Cabildo Metropolitano de Valencia, Valence.



Fra Bartolomeo. *Portrait de Jérôme Savonarole*.
1499-1500, huile et tempera sur panneau, 72 x 56 cm.
Musée de San Marco, Florence.

Les mythologies contemporaines de Pinturicchio

Les trois salles qu'il décore comportent d'ailleurs des thèmes qu'Alexandre VI a définis de manière très précise, en mariant histoire chrétienne et thèmes humanistes, tout en incarnant l'Église en sa personne et en sa dynastie : outre le pape Alexandre, représenté en prière devant le Christ ressuscité, on peut reconnaître sur les murs ses enfants César, Juan, Lucrèce et Jofré – pour ne rien dire de sa jeune maîtresse Julia Farnèse. Affichant un goût hispano-mauresque prononcé, la salle des Mystères offre aussi la vision lointaine de sauvages Tainos, nus et coiffés de plumes, qui signalent subrepticement la découverte des Indiens d'Amérique. Quant à la salle des Saints, elle affirme le même esprit

contemporain en évoquant l'expulsion des Maures de Grenade en 1492, en même temps que la présence à la cour pontificale de Djem, le frère malheureux du sultan turc Bajazet : inspirés des dessins rapportés de Constantinople par Gentile Bellini (à moins que ce ne soit des tenues vestimentaires excentriques de Juan Borgia, préfet de Rome et fils préféré du pape), quantité de costumes orientaux, caftans et turbans scintillent dans le crépuscule, devant les ruines antiques romaines du Colisée ou de l'arc de Constantin. La voûte poursuit d'ailleurs cette thématique orientale en déroulant l'histoire mythologique égyptienne d'Isis et d'Osiris, ainsi que l'adoration du taureau Apis, en qui Osiris se réincarne et qui renvoie au blason espagnol des Borgia (un bœuf, Bo, suivi de gerbes d'orge, Orja).



Pietà (attribuée à Michel-Ange). 1496, modèle en terre cuite, 45 x 58 cm. Collection privée.

Pas de Pietà pour Michel-Ange

Face aux conquêtes picturales des Ombriens, le sculpteur lombard Andrea Bregno, auteur de nombreux tombeaux de cardinaux, également architecte, avec Mino da Fiesole, du transept de la Cantoria de la Sixtine et responsable d'importants travaux à Santa Maria del Popolo pour les Borgia, domine la scène romaine. Aussi est-ce tout naturellement à lui que fut attribué le *modello* en terre cuite d'une Pietà, récemment découverte dans un carton chez un antiquaire italien. Mais Bregno étant proche de Michel-Ange – il lui a demandé de sculpter quatre figures de saints pour l'autel Piccolomini à Sienne –, le doute s'est vite instauré. Suite à la découverte de traces qui pouvaient passer pour des lettres hébraïques, le propriétaire de la trouvaille fait appel à l'expert américain Roy Doliner, spécialiste du Talmud et auteur d'un livre sur les codes cachés dans les fresques de la Sixtine. On pourra s'étonner du choix d'un juif pratiquant pour aller identifier une statue catholique. « C'est parce que

Dieu aime rire » répond, imperturbable, Doliner, qui, face à la statue, reste sans voix. « J'ai su tout de suite que c'était un Michel-Ange original, explique-t-il. Quand elle a été découverte, la statue, repeinte de nombreuses fois, ressemblait à une copie bon marché. Pendant trois ans, les restaurateurs ont fait tous les tests scientifiques imaginables pour la dater. Et ils sont arrivés à la conclusion qu'elle a été exécutée entre 1473 et 1496. » Pour l'Américain, la statue ne peut définitivement pas être de Bregno. Celui-ci ne travaillait pas la terre cuite et préférerait dessiner ses ébauches. Il n'a par ailleurs jamais utilisé cet étrange mélange de chlorite et de magnésium, destiné à donner à l'argile l'apparence du marbre blanc. Seul Michel-Ange paraît s'être livré à ce genre d'expérience, comme on peut le voir dans deux lutteurs aujourd'hui à la Casa Buonarrotti. Si l'on observe la taille de la statue, inhabituelle à Rome, on constate qu'elle reprend la mesure du bras, typiquement florentine. Il se pourrait donc que le jeune Michel-Ange ait exécuté cette dynamique ébauche en terre cuite avant

de se lancer dans sa sculpture en marbre de Carrare, aujourd'hui dans la basilique Saint-Pierre. Douleureuse figure d'origine nordique, fort peu usitée en Italie, la grande et sereine *Pietà* en marbre était destinée au départ à orner le tombeau du cardinal français Jean de Bilhères-Lagraulas, abbé de Saint-Denis et ambassadeur de France à Rome, dans l'église Santa Petronella, à l'occasion de l'année jubilaire de 1500. Certains croyant devoir l'attribuer à Cristoforo Solari, sculpteur milanais qui travaillait alors pour Alexandre VI, Michel-Ange se serait résolu à la signer, afin de mettre fin à toute équivoque. On murmure aussi qu'il aurait donné au visage du Christ l'apparence de l'Apollon du Belvédère, pour complaire au puissant cardinal Giuliano della Rovere (qui possédait la sculpture, tout juste découverte). Il aurait en même temps évoqué, pour se concilier les faveurs du pape, les traits de Juan Borgia, le fils chéri, que l'on venait de retrouver lardé de neuf coups de couteau dans les eaux du Tibre – sans doute à l'instigation de son frère César, jaloux.

Léonard s'en va-t-en guerre

Si Léonard de Vinci (pas plus que Michel-Ange) ne travailla réellement pour le pape Borgia, cet artiste des rois – après avoir servi les Sforza à Milan et avant de suivre leur ennemi François 1^{er} en France – mit cependant ses talents militaires au service de son fils César, afin de dompter la Toscane. Assassin de sang froid mais conquérant magnifique, l'ambitieux capitaine de l'Église, modèle du *Prince* de Machiavel, anobli en duc de Valentinois par Louis XII, cherche à se tailler un royaume dynastique en frappant l'Italie centrale comme la foudre. Appelé par le noir César à inspecter et à renforcer les fortifications des provinces conquises, Léonard bénéficie de sa confiance absolue. « Que personne ne s'avise de ne pas se conformer à l'avis de notre très estimé et très cher familier architecte et ingénieur Léonard, écrit César depuis Pavie en 1502, s'il tient à ne pas encourir notre colère. » Cette surprenante familiarité entre le tueur et le savant incite à penser que le triple portrait d'homme barbu dessiné de face, de profil et de trois quarts par Léonard pourrait bien représenter César Borgia. Brûlant la vie par les deux bouts, et portant déjà les atteintes de la syphilis – malgré la présence permanente à ses côtés d'un médecin spécialiste de la question –, le visage du



Bernardino di Betto, dit Pinturicchio.
L'Enfant Jésus bénissant (fragment de fresque détachée).
1492-1493, 73 x 59 cm. Fondation Guglielmo Giordano, Pérouse.

Valentinois à cette époque s'est empâté. Il n'a plus la prestance du jeune galant romantique du portrait – présumé – peint par Altobello Melone. « Ou César ou rien » affirmait sa devise : c'est déjà l'homme réduit à néant de 1503 qui jaillit de cette esquisse, lorsque le pape Jules II emprisonne César par la ruse et le livre aux geôles espagnoles. Toute trace des Borgia, honnis par della Rovere, se doit d'être effacée. À la Sixtine, Michel-Ange peint ses scènes de la Genèse sur le plafond étoilé de Pier Matteo d'Amelia. Après avoir vainement demandé au Pérugin de décorer ses nouveaux appartements en tant que *spiritus rector*, le nouveau pape fait finalement détruire *les Hommes illustres* de Piero della Francesca par le jeune Raphaël, âgé tout juste de 25 ans. Léon X, après lui, ordonne au même Raphaël de recouvrir la seule fresque réalisée par le Pérugin. Le temps des étranges étrangers n'est plus : la Renaissance peut redevenir romaine. ■