



HAL
open science

“ Au commencement était la fin. Retour sur la chapelle Chigi de Santa Maria del Popolo à Rome ”

Florian Métral

► To cite this version:

Florian Métral. “ Au commencement était la fin. Retour sur la chapelle Chigi de Santa Maria del Popolo à Rome ”. Studiolo. Revue d'histoire de l'art de l'Académie de France à Rome, 2015, 12, pp.154-183. <10.3406/studi.2015.1003>. <hal-04780836>

HAL Id: hal-04780836

<https://hal.science/hal-04780836v1>

Submitted on 13 Nov 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire HAL, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons CC0 1.0 - Universal - International License

Au commencement était la fin. Retour sur la chapelle Chigi de Santa Maria del Popolo à Rome

Florian Métral

Citer ce document / Cite this document :

Métral Florian. Au commencement était la fin. Retour sur la chapelle Chigi de Santa Maria del Popolo à Rome. In: Studiolo 12, 2015. Penser le faux. pp. 154-183;

doi : <https://doi.org/10.3406/studi.2015.1003>;

https://www.persee.fr/doc/studi_1635-0871_2015_num_12_1_1003;

Fichier pdf généré le 25/06/2024

Zusammenfassung

Rückkehr zur Kappelle der Chigi in Santa Maria del Popolo in Rom.

Mittels einer neuartigen Studie des Zyklus der Genesis von Francesco Salviati (1552-1554) in der Kappelle der Chigi in der Kirche Santa Maria del Popolo in Rom möchte dieser Artikel auf die Interpretation der Dekorationen wie sie von John Shearman 1961 formuliert worden war, zurückkommen : über eine bildbezogene Lesart, welche die allgemein gültige Funktionalität von Ausschmückung und deren materielle Bedingungen der Sichtbarkeit berücksichtigt, zeigt er auf, wie die Kappelle der Chigi um eine Idee der Meditation über das Werk der Erschaffung der Welt kreist, wo die Aspekte von irdisch und himmlisch, vergänglich und ewig und real und fantastisch nebeneinander stehen. So passt sich die Kappelle im weiteren Sinne in die theologischen Debatten über die Entstehung der Welt ein, die das Rom des 16. Jahrhunderts lebhaft beschäftigen und zum Objekt der Reflexion werden über die Möglichkeiten, antike Kunstformen wieder aufleben zu lassen, so wie es auch Raffaello verstand.

Riassunto

Un ritorno sulla cappella Chigi di Santa Maria del Popolo a Roma.

Attraverso lo studio inedito del ciclo della Genesi realizzato da Francesco Salviati tra il 1552 e il 1554 nella cappella Chigi della chiesa di Santa Maria del Popolo a Roma, questo articolo intende tornare sulla interpretazione della decorazione formulata da John Shearman nel 1961. Attraverso una lettura iconografica che prende in considerazione il funzionamento generale dell'insieme decorativo e le sue condizioni materiali di visibilità, si dimostra che l'invenzione della cappella Chigi si articola attorno a un'idea di meditazione sull'opera di creazione del mondo, in cui si affiancano i regimi del terrestre e del celeste, del transitorio e dell'eterno, del reale e dell'immaginario. La cappella Chigi partecipa così in un senso più generale dei dibattiti teologici sugli albori del mondo che animano la Roma dell'inizio del XVI secolo e si presentano come oggetto di riflessione sulle potenzialità (ri)creatrici dell'arte antica veicolate da Raffaello.

Résumé

A Re-Examination of the Chigi Chapel in Santa Maria del Popolo in Rome.

Through a new study of the Genesis cycle executed by Francesco Salviati in the Chigi Chapel in the church of Santa Maria del Popolo in Rome, between 1552 and 1554, this article re-examines the interpretation of the decoration formulated by John Shearman in 1961. Through an iconographic reading that takes into consideration the general function of the whole decorative scheme and its actual state of visibility today, it emerges that the decoration of the Chigi Chapel is based on the idea of a meditation on the creation of the world, in which the earthly and the heavenly, the transitory and the eternal, the real and the imaginary are set side by side. Thus, more generally speaking, the Chigi Chapel also participated in the theological debates on the dawn of the world that enlivened Rome at the beginning of the 16th century and were a reflection on the (re)creative potential of antique art as expressed by Raphael.

Florian Métral

Au commencement était la fin.

Retour sur la chapelle Chigi de Santa Maria del Popolo à Rome



- 1 Vue de la chapelle Chigi depuis la nef de l'église Santa Maria del Popolo
- 2 Vue de la chapelle Chigi depuis le vestibule
- 3 Vue de la Chigi depuis le sol





Raphaël, Sebastiano del Piombo, Francesco Salviati, Bernin. C'est à ces quatre figures centrales de l'art des XVI^e et XVII^e siècles que fut successivement confiée la décoration de la chapelle funéraire du célèbre banquier siennois Agostino Chigi (1466-1520), dans l'église Santa Maria del Popolo à Rome [fig. 1-3]. Projetée dès 1507 mais sans doute commanditée seulement en 1513 à Raphaël (1483-1520), elle ne sera définitivement achevée que près d'un siècle et demi plus tard à l'initiative de Fabio Chigi (1599-1667), le descendant d'Agostino et futur pape Alexandre VII. Par sa richesse et son ambition, la chapelle Chigi constitue l'un des ensembles artistiques majeurs de la Rome du XVI^e siècle¹. Elle n'a d'équivalent que la chapelle Sixtine elle-même, comme le rappelait Eugène Müntz écrivant que «Raphaël [...] semble avoir ambitionné pour la chapelle de Sainte-Marie du Peuple une

décoration capable d'éveiller, elle aussi, les idées les plus graves, les plus sublimes²».

La chapelle Chigi est une œuvre caractéristique du premier Cinquecento romain, néanmoins, l'invention conçue par Raphaël demeure à maints égards singulière, dans ses parti-pris iconographiques et visuels, à commencer par la coupole figurant *Dieu le Père* accompagné des *Anges* et des *Planètes* [fig. 4 et 5]. Cette image, tour à tour considérée comme la *Création des planètes* ou la *Mise en marche du cosmos par Dieu*, semblait avoir reçu une interprétation définitive suite à l'étude décisive de John Shearman, publiée en 1961, où il l'identifie comme «le royaume de l'âme après la mort» («The Realm of the Soul after Death³»). Une hypothèse selon lui confirmée, entre autres, par la majestueuse figure de *Dieu le Père* qui effectue un geste de «réception» et non de «création», comme on avait pu le dire auparavant, qui correspond, en l'état, à l'accueil de l'âme du défunt et à sa résurrection prochaine [fig. 4-5].

L'interprétation de John Shearman se fonde sur l'idée qu'il est impossible que la coupole représente une quelconque scène relative à la création du monde car elle viendrait dans ce cas redoubler les histoires inspirées du récit de la Genèse situées sur le tambour en contrebas [fig. 6-13]⁴. L'argument serait parfaitement recevable si, effectivement, on avait à faire à une

1 La bibliographie sur ce décor étant particulièrement abondante, je me limite à ne mentionner ici que les travaux qui ont tenté une interprétation générale de la chapelle et sur lesquels je me suis majoritairement appuyé pour cette étude : Domenico GNOLI, «La sepoltura d'Agostino Chigi nella chiesa di S. Maria del popolo in Roma», *Archivio storico dell'arte*, II, 1889, p. 317-326; John SHEARMAN, «The Chigi Chapel in S. Maria del Popolo», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XXIV, 1961, p. 129-160; Stefano RAY, «La Cappella Chigi: significato e cultura», in *Raffaello a Roma*, actes de colloque (Rome, Bibliotheca Hertziana, Max-Planck-Institut; Vatican, Musei Vaticani, 1983), Roma, 1986, p. 315-321; Kathleen WEIL-GARRIS BRANDT, «Cosmological Patterns of Raphael's Chigi Chapel in S. Maria del Popolo», in *Raffaello a Roma*, actes de colloque (Rome, Bibliotheca Hertziana, Max-Planck-Institut; Vatican, Musei Vaticani, 1983), Roma, 1986, p. 127-157; William MELCZER, «Raffaello e il neoplatonismo. La Cappella Chigi di Santa Maria del Popolo», in Marcello Fagiolo, Maria Luisa Madonna (dir.), *Raffaello e l'Europa*, actes de colloque (Rome, Accademia nazionale dei Lincei; Rome, Centro di studi sulla cultura e l'immagine di Roma, 1984), Rome, 1990, p. 153-176; Nicole RIEGEL, «Die Chigi-Kapelle in Santa Maria del Popolo. Eine kritische Revision», *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, XXX, 2003, p. 93-130; Christoph L. FROMMEL, «La Cappella Chigi», in Ilaria Miarelli Mariani, Maria Richiello (dir.), *Santa Maria del Popolo. Storia e restauri*, Rome, 2009, p. 447-478.

2 Eugène MÜNTZ, *Raphaël. Sa vie, son œuvre et son temps*, Paris, 1881, p. 514.

3 SHEARMAN, 1961, p. 142. Sur la lecture iconographique de la coupole en tant que *Création des Planètes* ou *Mise en marche du cosmos par Dieu*, voir Johann David PASSAVANT, *Raphaël d'Urbino et son père Giovanni Santi*, traduit en français par Jules Luntenschutz, 2 vol., Paris, 1860, 2, p. 384; François Anatole GRUYER, *Raphaël et l'Antiquité*, [Leipzig, 1858] Paris, 1864, p. 395-396; MÜNTZ, 1881, p. 517-519; André CHASTEL, *Art et humanisme à Florence au temps de Laurent le Magnifique*, Paris, 1959, p. 213.

4 SHEARMAN, 1961, p. 140-141.



4

invention iconographique semblable ; ce qui – et ce sera l'un des points essentiels développés dans cette étude – n'est pas le cas. La coupole et les scènes du tambour obéissent à une conception à la fois distincte et complémentaire du commencement de l'univers : à la création du monde terrestre et corruptible, qu'incarnent les scènes inspirées de la Genèse sur le tambour, répond la création du monde céleste et éternel sur la coupole avec *Dieu*, les *Anges* et les *Planètes*.

La lecture nouvelle que l'on va proposer ne vise pas à invalider la thèse de John Shearman, ni n'a vocation à s'inscrire dans la lignée d'interprétations plus anciennes. Elle se fonde avant tout sur la reconsidération du rôle joué par les scènes situées sur le tambour – qui n'ont jamais fait l'objet d'une véritable étude – et s'efforce, à partir de ces dernières, d'observer et d'analyser le déploiement de la thématique de la création du monde au sein de la chapelle toute entière. Au terme de cette étude, on comprendra que le voyage qui conduit l'âme du défunt vers Dieu est inséparable d'une méditation sur l'œuvre de la création, où se côtoient le terrestre et le céleste, le transitoire et l'éternel, le réel et l'imaginaire et où le dessein du Créateur pour la créature se révèle dans toute sa richesse et sa complexité. Une telle méditation sur l'œuvre divine ne saurait néanmoins relever d'un postulat uniquement philosophique ou théologique, elle est en effet avant tout permise par les conceptions artistiques qui régissent le décor. La chapelle Chigi, en vertu de la correspondance



5

qui s'instaure entre les lois de la nature et celles de l'art, présente *in fine* un discours sur les potentialités (re-)créatrices de l'art.

La genèse de la chapelle Chigi (1507-1661)

«[...] cupiens terrena in coelestia, et transitoria in aeterna felici commercio commutare⁵» («[...] désirent, par un échange fructueux, que les choses terrestres deviennent célestes, et les transitoires, éternelles»). La bulle papale, promulguée par le pape Jules II, en 1507, en faveur de son ami et familier Agostino Chigi («familiaris nostri»), ne laisse aucun doute sur le caractère exceptionnel de la commande et sur l'ambition qui l'anime. Elle marque la première étape d'une entreprise qui va pourtant connaître d'incessants retards jusqu'à son achèvement complet en 1661.

La bulle de 1507 permet d'en apprendre un peu plus sur la genèse de la chapelle. Suite à son rachat à la famille Mellini, l'ancienne dédicace aux saints Sigismond, Sébastien et Roch est changée au profit de celle à la Vierge de Lorette et aux saints Augustin et Sébastien. La bulle modifie par ailleurs le statut de

5 Voir Giuseppe CUGNONI, « Note al Commentario di Alessandro VII sulla vita di Agostino Chigi (continuazione) », *Archivio della Società Romana di Storia Patria*, III, 1880, p. 422-448, en particulier p. 441-443. La bulle papale y est retranscrite dans son intégralité.



6



7



8



9



10



11



12



13

- 4 Luigi da Pace (d'après Raphaël), *Dieu le Père et les Anges moteurs des sphères*, c. 1516, Rome, Santa Maria del Popolo, chapelle Chigi, coupole
- 5 Luigi da Pace (d'après Raphaël), *Dieu le Père* (détail de l'oculus), c. 1516, Rome, Santa Maria del Popolo, chapelle Chigi, coupole
- 6 Francesco Salviati, *Séparation de la lumière et des ténèbres*, 1552-1554, Rome, Santa Maria del Popolo, chapelle Chigi, tambour
- 7 Francesco Salviati, *Création des astres*, 1552-1554, Rome, Santa Maria del Popolo, chapelle Chigi, tambour
- 8 Francesco Salviati, *Séparation des Eaux de la Terre*, 1552-1554, Rome, Santa Maria del Popolo, chapelle Chigi, tambour
- 9 Francesco Salviati, *Création d'Adam*, 1552-1554, Rome, Santa Maria del Popolo, chapelle Chigi, tambour
- 10 Francesco Salviati, *Création d'Eve*, 1552-1554, Rome, Santa Maria del Popolo, chapelle Chigi, tambour
- 11 Francesco Salviati, *Création des animaux*, 1552-1554, Rome, Santa Maria del Popolo, chapelle Chigi, tambour
- 12 Francesco Salviati, *Péché originel*, 1552-1554, Rome, Santa Maria del Popolo, chapelle Chigi, tambour
- 13 Francesco Salviati, *L'Expulsion du Paradis*, 1552-1554, Rome, Santa Maria del Popolo, chapelle Chigi, tambour



14



15



16

- 14 Anonyme (d'après Raphaël), *Emblème de la famille Chigi*, 1513-1520, Rome, Santa Maria del Popolo, chapelle Chigi, vestibule (côté est)
 15 Lorenzetto (d'après Raphaël), *Jonas*, 1517-1523, Rome, Santa Maria del Popolo, chapelle Chigi (angle nord-ouest)
 16 Lorenzetto (d'après Raphaël), *Élie*, 1517-1523, Rome, Santa Maria del Popolo, chapelle Chigi (angle sud-est)
 17 Lorenzetto (d'après Raphaël ?), *Le Christ et la Samaritaine*, 1517-1523, Rome, Santa Maria del Popolo, chapelle Chigi, autel
 18 Sebastiano del Piombo et Francesco Salviati, *Nativité de la Vierge* 1530-1554, Rome, Santa Maria del Popolo, chapelle Chigi



17



18

la chapelle, qui peut désormais faire office de sépulture pour Agostino Chigi et les siens. Plus important, Jules II octroie à ce dernier le droit d'établir de nouvelles fondations et de décorer la chapelle à sa guise en y faisant notamment figurer ses armes (les six montagnes surmontées d'une étoile) [fig. 14]⁶.

Pourtant, comme on l'a rappelé, ce n'est vraisemblablement pas avant 1513 que Raphaël commence à concevoir la nouvelle architecture et s'attèle aux premiers dessins préparatoires pour la décoration peinte et sculptée; un délai qui s'explique par le fait qu'Agostino Chigi était jusqu'en 1511 aux côtés du Jules II durant ses différentes campagnes militaires et que Raphaël, quant à lui, était mobilisé en grande partie depuis 1509 sur le chantier des *Stanze* au Palais pontifical⁷. À partir de 1513, et jusqu'au décès de l'artiste en avril 1520 (quelques jours avant celui d'Agostino Chigi), il est néanmoins bien difficile de reconstituer avec clarté le déroulement du chantier. Il est certain que la coupole avec *Dieu*, les *anges* et les *Planètes*, dont l'exécution a été confiée au mosaïste vénitien Luigi da Pace, est achevée tout comme l'essentiel du gros œuvre et du décor en marbre. C'est en tout cas ce que l'on apprend du contrat signé entre Luigi da Pace et la veuve d'Agostino Chigi, Francesca Ordeasca ou Ordeaschi, à la fin du mois de mai 1520⁸. Le Vénitien est chargé d'exécuter à mosaïque des scènes (dont le sujet n'est pas précisé), sur le tambour et les pendentifs, à partir de dessins qui lui

seront fournis ultérieurement; on en déduit ainsi que soit Raphaël n'avait pas eu le temps d'exécuter les dessins en question, soit que ces derniers, pour une raison que l'on ignore, ne se trouvaient pas entre les mains de la veuve d'Agostino Chigi.

La phase consécutive à la mort de Raphaël, et à celle de son commanditaire, est marquée par toute une série de complications. Luigi da Pace n'exécutera jamais le tambour et les pendentifs, faute de n'avoir jamais reçu les dessins promis et aussi, vraisemblablement, en raison du décès de Francesca Ordeasca à la fin de l'année 1520⁹. Dès ce moment-là, c'est Sigismondo Chigi (1479-1526), le frère cadet d'Agostino et nouvel administrateur des biens de la famille, qui prend le relais. Il signe un contrat avec le florentin Lorenzetto (1490-1541), proche collaborateur de Raphaël au moment du chantier des *Loges* de Léon X au Vatican (1517-1519), prévoyant l'exécution de la décoration sculptée, à savoir les deux tombes pyramidales, les quatre statues en marbre des prophètes Élie, Jonas, Daniel et Habacuc ainsi que le relief en bronze de l'autel représentant le *Christ et la Samaritaine*. En novembre 1523, on sait qu'une des deux tombes pyramidales, le prophète *Élie* et probablement aussi le *Jonas* bien qu'il ne soit pas mentionné, ainsi que le relief de l'autel sont achevés [fig. 15-17]¹⁰.

Dans un document daté de 1530 mis au jour par Michael Hirst, on apprend que Sebastiano del Piombo (1485-1547) fut engagé par les héritiers Chigi pour mener à son terme la décoration peinte qui comprenait le tableau d'autel avec la *Nativité de la Vierge*, les *Histoires de la création du monde* sur le tambour et les *tondi des Saisons* dans les pendentifs¹¹. De ce contrat, il faut retenir que la décoration à mosaïque initialement

6 *Ibidem*, p. 441. Avant la réalisation du pavement par Bernin à partir de 1653, les armes des Chigi étaient plutôt discrètes et peu visibles. Fabio Chigi interprète ce choix soit comme de la modestie de la part d'Agostino Chigi, soit en référence à une pratique typique du goût de la Rome du XVI^e siècle où la recherche patiente au sein d'un décor des armes du commanditaire constituait un jeu très apprécié, voir Giuseppe CUGNONI, 1881, p. 56-79, en particulier p. 59.

7 La plupart des spécialistes considèrent que les travaux ont dû débiter durant l'année 1513, voir SHEARMAN, 1961, p. 130; WEIL-GARRIS BRANDT, 1986, p. 127; MELCZER, 1990, p. 155. Stefano Ray (RAY, 1986, p. 317) privilégie les années 1512-1513 tandis que Christoph L. FROMMEL (2009, p. 451) penche pour l'année 1511. Sur la relation entre Agostino Chigi et le pape Jules II, voir GILBERT, 1980.

8 Voir Giuseppe CUGNONI, 1880, p. 444-445. Pour une lecture détaillée du document, voir Antonio PINELLI, « La Cappella delle tombe Scambiate. Novità sulla Cappella Chigi in Santa Maria del Popolo », in Philippe Costamagna, Michel Hochmann, Catherine Monbeig Goguel (dir.), *Francesco Salviati et la bella maniera*, actes de colloque (Rome, Académie de France à Rome – Villa Médicis; Paris, Institut culturel italien, 1998), Rome, 2001, p. 270-271. La bulle papale y est retranscrite dans son intégralité.

9 La mort de Luigi da Pace, sans doute dans les mois qui suivirent, n'est pas non plus à exclure car il n'est, à partir de cette date, plus jamais mentionné dans les documents ultérieurs.

10 *Ibidem*, p. 271-273.

11 Michael HIRST, « The Chigi Chapel in S. Maria della Pace », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XXIV, 1961, p. 161-185, en particulier p. 183-185. Il y est notamment fait référence à un précédent contrat datant de 1526 dont les termes semblent similaires; une situation qui se justifie sans doute par le décès de Sigismondo Chigi en novembre 1526 et par les événements consécutifs au sac de Rome survenu au début du mois de mai 1527 où la villa des Chigi fut pillée. Il y a néanmoins toutes les raisons de penser que Sebastiano del Piombo ait été engagé bien avant cette date, probablement vers 1520-1522, pour prendre la suite de Luigi da Pace.

- 19 Lorenzetto et Bernin (d'après Raphaël), *Tombeau pyramidal d'Agostino Chigi*, 1517-1661, Rome, Santa Maria del Popolo, chapelle Chigi (côté est)
- 20 Lorenzetto et Bernin (d'après Raphaël), *Tombeau pyramidal de Sigismondo Chigi*, 1517-1661, Rome, Santa Maria del Popolo, chapelle Chigi (côté ouest)



19



20

prévue par Raphaël sur le tambour et les pendentifs a été écartée au profit de la technique de l'huile sur mur dont Sebastiano del Piombo s'était fait l'inventeur et le spécialiste¹². Cependant, en juin 1547, à la mort du peintre vénitien, le bilan de sa contribution apparaît bien maigre : la *Nativité de la Vierge* est certes presque achevée mais seuls quelques dessins préparatoires ont été réalisés pour les scènes de la création du monde sur le tambour [fig. 18]¹³. Le chantier de la chapelle Chigi connaît un nouveau départ grâce à Lorenzo Chigi (avant 1520-1573), le seul fils d'Agostino encore vivant, désormais administrateur des biens de la famille. En janvier 1548, il signe un contrat avec le peintre Giulio de Luciani, le fils de Sebastiano del Piombo, lequel hérite des commandes laissées inachevées à la mort de son père ; sa contribution, si elle a eu lieu, fut minime voire inexistante¹⁴.

12 « *Imprimis sonno daccordo che il sopranominato sebastiano debba depingere la detta Tavola in detta Cappella quale e hogi di pietra de peperino murata et ha da essere depinta a olio in quel novo modo et Inventione che lui per sua lunga fatica et esperienza ha acquistato* », *Ibidem*, p. 184. Cette invention, que mentionne également Giorgio Vasari dans la vie de Sebastiano del Piombo (Giorgio VASARI, *Le Vite de' più eccellenti pittori scultori et architettori*, Gaetano Milanesi (éd.), Florence, [1550/1568] 1885, V, p. 572-573), permettait de peindre directement à l'huile sur pierre ou sur mur. De ce contrat, on apprend également, qu'en 1530, les parois du tambour et des pendentifs avaient déjà été préparées pour être peintes à l'huile sur mur, voir Costanza BARBIERI, « La *Natività della Vergine* di Sebastiano del Piombo nel contesto della cappella Chigi », in Ilaria Miarelli Mariani, Maria Richiello (éd.), *Santa Maria del Popolo. Storia e restauri*, Rome, 2009, p. 479-488, en particulier p. 481.

13 Deux *modelli* pour la *Nativité de la Vierge* ont été conservés. Le premier se trouve au Kupferstichkabinett du Staatliche Museen de Berlin (KdZ. 5055) et le second au Département des Arts graphiques du musée du Louvre à Paris (inv. 5050), voir *Sebastiano del Piombo. 1485-1547*, Claudio Strinati (dir.), (Rome, Palazzo di Venezia ; Berlin, Gemäldegalerie, 2008), Milano, 2008, cat. 88 (p. 298-299) et cat. 91 (p. 304-305), et Costanza BARBIERI, 2009, p. 481-486. Pour les scènes de la création du monde sur le tambour, on ne connaît que trois dessins préparatoires dont un, représentant vraisemblablement la *Séparation de la lumière et des ténèbres* (inv. RL4815), se trouve à la Royal Library du Windsor Castle et les deux autres, représentant pour le premier la *Création des Astres* (inv. 5053 verso) et pour le second une autre invention pour la *Séparation de la lumière et des ténèbres* (inv. RF 34504), au Département des Arts graphiques du musée du Louvre à Paris, *ibidem*, cat. 89 (p. 300-301), cat. 92 (p. 306-307) et cat. 93 (p. 308-309).

14 PINELLI, 2001, p. 275.

Un ultime document pour le XVI^e siècle, découvert récemment par Antonio Pinelli, est à mentionner : il s'agit d'un arbitrage datant du mois de mars 1552 entre Lorenzo Chigi et les héritiers de Lorenzetto au sujet de la décoration sculptée. On y apprend qu'à cette date les deux tombeaux pyramidaux alors dédiés à Agostino Chigi et à Francesca Ordeasca, les statues d'*Élie* et de *Jonas* et le relief du *Christ et de la Samaritaine* sont apparemment en place ou, en tous les cas, présents dans la chapelle [fig. 19-20]¹⁵. Le *Daniel* et l'*Habacuc* n'ont quant à eux jamais été réalisés. Il est clair cependant que Lorenzo Chigi s'était fixé pour mission de parachever l'œuvre de son père et c'est sans doute une des raisons pour lesquelles il s'est tourné vers Francesco Salviati (1510-1563) entre mars 1552 et le début de l'année 1553. En l'espace de deux ans, le peintre florentin réalisera ce que Sebastiano del Piombo n'avait pu faire en près de vingt ans : la *Nativité de la Vierge* fut achevée et les scènes de la Genèse ainsi que les *Saisons* furent intégralement peintes d'après son invention [fig. 21-24]. La chapelle Chigi ouvrit ainsi en l'état pour la toute première fois en 1554¹⁶.

Le répit fut néanmoins de courte durée. Lorenzo Chigi meurt en septembre 1573 et avec lui disparaît rapidement l'héritage considérable de son père. Les Chigi sont contraints de quitter Rome et retournent à Sienne, leur ville natale : la chapelle de Santa Maria del Popolo est alors laissée à l'abandon. Ce n'est qu'à partir des années 1620 qu'un descendant direct d'Agostino Chigi va se lancer dans une véritable

15 *Ibidem*, p. 276-285. À l'appui de ce document, Antonio Pinelli démontre que le tombeau qui fait face aujourd'hui à celui d'Agostino Chigi était à l'origine destiné à sa femme, Francesca Ordeasca, et non à Sigismondo Chigi. Un changement qui est probablement survenu consécutivement à la mort de cette dernière à la fin de l'année 1520.

16 GNOLI, 1889, p. 320.

- 21 Francesco Salviati, *Printemps*, 1552-1554, Rome, Santa Maria del Popolo, chapelle Chigi, pendentif (angle nord-est).
 22 Francesco Salviati, *Été*, 1552-1554, Rome, Santa Maria del Popolo, chapelle Chigi, pendentif (angle sud-est).
 23 Francesco Salviati, *Automne*, 1552-1554, Rome, Santa Maria del Popolo, chapelle Chigi, pendentif (angle sud-ouest).
 24 Francesco Salviati, *Hiver*, 1552-1554, Rome, Santa Maria del Popolo, chapelle Chigi, pendentif (angle nord-ouest).

campagne de restauration de la gloire passée de la famille : Fabio Chigi, le futur pape Alexandre VII. Dans une description qu'il rédige en 1626 alors qu'il n'est qu'un jeune prélat, on apprend notamment que la chapelle est passée aux mains des Pallavicini mais qu'elle demeure, comme il l'écrit plus tard en 1627, « l'une des plus visitées de Rome¹⁷ ». Néanmoins, il faudra plusieurs années à Fabio Chigi pour mener à bien son entreprise qui ne commence à se réaliser qu'à partir de 1651, quelque mois avant qu'il ne devienne cardinal en février 1652, avec pour titre cardinalice l'église Santa Maria del Popolo, et se poursuivra jusqu'en 1661, accédant entre temps au trône pontifical en avril 1655. C'est à Bernin (1598-1680) qu'il va confier l'essentiel des travaux qui comprenait principalement la restauration des mosaïques de la coupole, l'élargissement des fenêtres au niveau du tambour, l'achèvement complet des deux tombes pyramidales avec notamment les deux portraits sculptés de profil d'Agostino et de Sigismondo Chigi, la mise en œuvre du pavement où se lit désormais le *motto* « Mors ad caelos » (« De la mort au ciel ») associé aux armes de la famille Chigi-Rovere, la création du lustre avec les trois *putti* et, enfin et surtout, la réalisation des prophètes *Daniel* (1656-1657) et *Habacuc* (1656-1661) [fig. 25-27]¹⁸. Le peintre siennois Raffaello Vanni (1590-1657), de son côté, représentera en 1653, dans les lunettes surplombant les deux tombes pyramidales, les *Ancêtres de la Vierge* [fig. 28-29].

En dépit des nombreux contretemps et des multiples modifications survenues au cours du chantier, ce que l'on voit aujourd'hui de la chapelle Chigi reflète dans ses structures essentielles ce que fût l'invention initiale de Raphaël. Ainsi, sur le plan architectural, la chapelle se distingue par son plan centré de forme octogonale, doté de quatre niches aux angles et d'une coupole prenant appui sur un vaste tambour ajouré de huit baies, où l'inspiration de l'architecture

17 Voir CUGNONI, 1881, p. 57-60.

18 Sur la contribution de Bernin, voir Barbara FABJAN, « Fabio Chigi, la Cappella di S. Maria del Popolo e il "Cavalier Bernino" », in Gian Lorenzo Bernini. *Regista del Barocco*, Claudio Strinati, Maria Grazia Bernardini (dir.), cat. exp. (Rome, Museo del Palazzo di Venezia, 1999), Milan, 1999, p. 47-56 ; Michael HESSE, « Berninis Umgestaltung der Chigi-Kapelle an Santa Maria del Popolo in Rom », *Pantheon*, XLI, 1983, p. 109-126 ; Christina STRUNCK, « Bellori und Bernini rezipieren Raffael. Unbekannte Dokumente zur Capella Chigi in Santa Maria del Popolo », *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, XXX, 2003, p. 131-182.

21



22



23



24





25



26

25 Bernin, *Daniel*, 1656-1657, Rome, Santa Maria del Popolo, chapelle Chigi (angle sud-ouest)

26 Bernin, *Habacuc et l'ange*, 1656-1661, Rome, Santa Maria del Popolo, chapelle Chigi (angle nord-est)

27 Bernin, vue générale du pavement, 1652-1661, Rome, Santa Maria del Popolo, chapelle Chigi

28 Raffaello Vanni, *Ancêtres de la Vierge*, 1653, Rome, Santa Maria del Popolo, chapelle Chigi, lunette (côté est)

29 Raffaello Vanni, *Ancêtres de la Vierge*, 1653, Rome, Santa Maria del Popolo, chapelle Chigi, lunette (côté ouest)



27



antique est poussée à son paroxysme¹⁹. L'autel orienté au nord arbore un relief sculpté représentant le *Christ et la Samaritaine* qui fut exécuté par Lorenzetto au-dessus duquel est installée la *Nativité de la Vierge* exécutée en grande partie par Sebastiano del Piombo²⁰. Quatre prophètes sont disposés dans les niches aux angles : directement à droite de l'autel et dans le sens horaire, on trouve *Habacuc et l'Ange, Élie, Daniel*, et enfin *Jonas*²¹. Sur le flanc est et ouest prennent place les deux tombeaux pyramidaux dont la réalisation fut confiée à Lorenzetto. Les lunettes avec les *Ancêtres de la Vierge* sont, quant à elles, un ajout ultérieur dont l'idée revient sans doute à Fabio Chigi. Quant aux médaillons des *Saisons* et aux scènes de la Genèse sur le tambour, il est certain qu'ils faisaient partie du projet initial, mais leur réalisation devait se faire, on l'a dit, en mosaïque; on imagine aisément que le résultat aurait été, tant en terme iconographique qu'au niveau visuel bien différent de celui de Salviati. Ainsi, en ce qui concerne la décoration peinte, seule la coupole peut être authentiquement attribuée à Raphaël et c'est la raison pour laquelle elle a mobilisé l'essentiel de l'attention des spécialistes et alimenté les spéculations sur ce que fut le projet idéal de l'artiste.

19 Deux dessins préparatoires de Raphaël, représentant le plan au sol de la chapelle, sont conservés au Gabinetto Disegni e Stampe de la Galleria degli Uffizi à Florence (n. 165 A et n. 169 A); ils permettent de se faire une brève idée de la genèse de l'invention du projet qui gagne au fur et à mesure en équilibre et en précision. Pour une étude des différents plans architecturaux de la chapelle réalisés au XVI^e et au XVII^e siècles, voir Enzo BENTIVOGLIO, « La Cappella Chigi », in *Raffaello architetto*, Christoph L. Frommel, Stefano Ray, Manfredo Tafuri (éd.), Milan, 1984, p. 125-142.

20 Selon John Shearman, une *Assomption* et non une *Nativité de la Vierge* avait à l'origine été prévue par Raphaël pour le tableau d'autel car ce thème, qui marque le moment où le corps de la vierge rejoint son âme transférée par le Christ au Paradis serait en accord parfait avec le discours sur le voyage de l'âme après la mort mis en scène dans la chapelle, voir SHEARMAN, 1961, p. 148-154. L'hypothèse a généralement été acceptée mais, comme on l'aura l'occasion de le voir en détail plus loin, il est tout à fait possible que la *Nativité de la Vierge*, précisément en raison de son affinité avec le thème de la création du monde, faisant déjà partie du projet initial de Raphaël.

21 La disposition des prophètes, comme on le déduit d'un dessin de la chapelle Chigi produit par l'atelier de Bernin où *Élie et Jonas* sont placés dans les niches de part et d'autre de l'autel, a dû subir de multiples modifications depuis les années 1520, voir BENTIVOGLIO, 1984, p. 134.



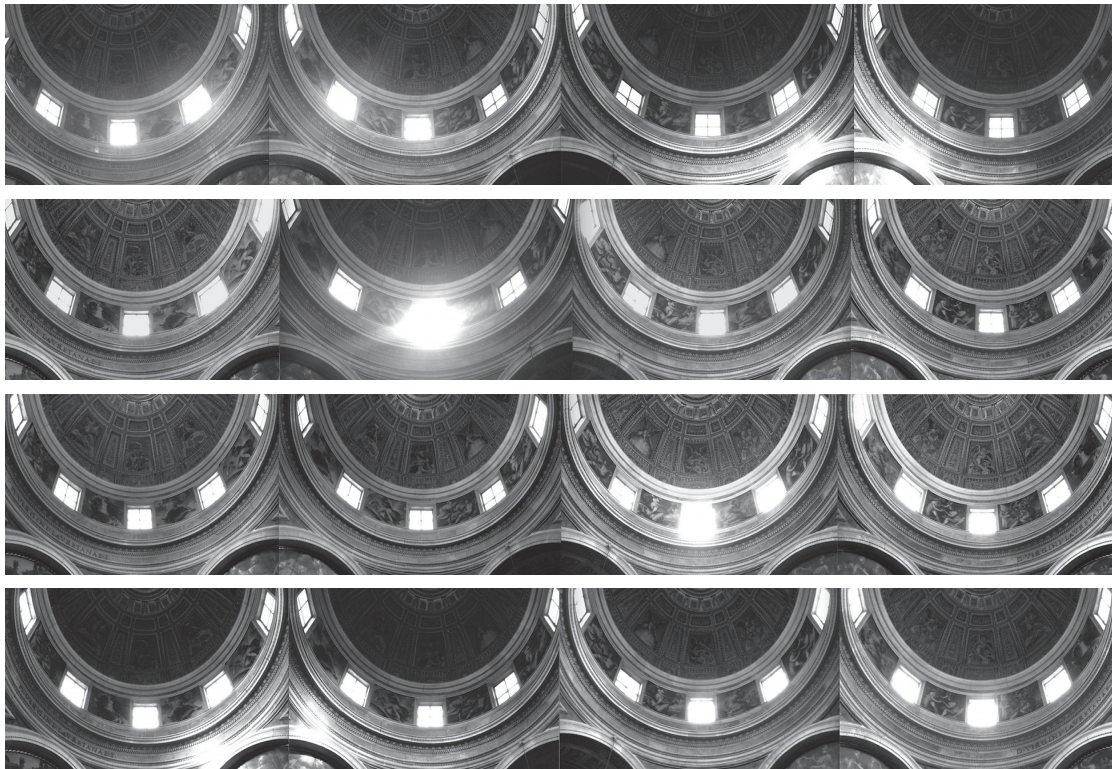
Créer le monde : le terrestre et le transitoire

« La Cappella [...] fù cominciata à dipingere da Fr. Sebastiano del Piombo, con i Cartoni di Raffaello d'Urbino, del quale è disegno tutta la Cappella col mosaico, come anche le pitture del fregio sotto la Cuppola [...] che dipinse Francesco detto il Salviati, opere tenute in gran conto; » (« La décoration de la chapelle fut entreprise par Sebastiano del Piombo, à partir des cartons de Raphaël d'Urbino, à qui l'on doit le dessin de toute la chapelle avec les mosaïques, tout comme les peintures de la frise sous la coupole que peignit Francesco Salviati, des œuvres tenues en grande estime²² ». Cette description, datant de la fin du premier quart du XVIII^e siècle, est certes approximative, mais elle est l'un des rares commentaires élogieux sur le travail de florentin. En effet, Salviati ne s'appuya pas sur les cartons de Raphaël qui, on l'a rappelé, n'avaient jamais été réalisés; il ne s'appuya pas davantage, à la vue du résultat final, sur les études préparatoires connues de Sebastiano del Piombo. L'invention picturale du tambour – inspiré du récit biblique de la création du monde de la Genèse (Gn 1-3) et représentant la *Séparation de la lumière et des ténèbres*, la *Création des astres*, la *Séparation des Eaux de la Terre* (?), la *Création d'Adam*, la *Création d'Eve*, la *Création des animaux*, le *Péché originel* et l'*Expulsion du Paradis* – et des pendentifs – représentant le *Printemps*, l'*Été*, l'*Automne* et l'*Hiver* – est donc à mettre au compte du seul Salviati [fig. 6-13 et 21-24].

En comparaison à l'abondante littérature dédiée aux réalisations de Raphaël, de Sebastiano del Piombo et de Bernin, le travail conduit par Salviati n'a suscité de son côté que des commentaires très succincts²³. Un constat assez surprenant, étant donnée

22 Giulio PANCIOLO, *Roma sacra e moderna...*, Giovanni Francesco Ceccoli (éd.), Rome, 1725, p. 272.

23 Pour une première approche du cycle de la création du monde de Francesco Salviati, voir Iris Hofmeister CHENEY, *Francesco Salviati (1510-1563)*, Ph.D., New York, New York University, 1963, p. 284-287; WEIL-GARRIS BRANDT, 1986, p. 147-151; Luisa MORTARI, *Francesco Salviati*, Roma, 1992, p. 123-124; Philippe COSTAMAGNA, « Santa Maria del Popolo. Cappella Chigi », in Anna Coliva (éd.), *Francesco Salviati. Affreschi romani*, Milan, 1998, p. 102-109; *Francesco Salviati o la Bella Maniera*, Catherine Monbeig Goguel (dir.), (Rome, Académie de France à Rome – Villa Médicis; Paris, musée du Louvre, 1998), Paris, 1998, cat. 47-48 (p. 166-169). Je renvoie également à mon mémoire de master 1 qui avait été intégralement consacré à cette œuvre, voir Florian MÉTRAL, *Création et création. Une interprétation du cycle de*



l'importance de son sujet – l'iconographie de la création du monde est en effet étroitement liée au pouvoir pontifical et donc à Rome – et la remarquable qualité picturale de l'ensemble qui se situe dans une période particulièrement féconde pour le peintre, qui travaillait au même moment à la réalisation des *Histoires de David* (1552-1554) pour le cardinal Ricci de Montepulciano, était sans doute déjà engagé également dans la l'élaboration de la *Salle des Fastes farnésiens* (1552-1556) pour le cardinal Alexandre et espérait obtenir la commande de la *Sala Regia* au Palais pontifical.

Concernant les scènes du tambour, bien que Salviati n'ait fait que suivre l'emplacement auparavant décidé par Raphaël, il avait néanmoins sans doute bien compris qu'elles avaient été les raisons précises de ce choix et les avantages qu'il pouvait en tirer. Il y a, on s'en rend rapidement compte, une évidente adéquation entre la circularité architecturale du tambour et l'unité narrative que constitue le récit de la création du monde en six jours. Les scènes de Salviati exigent du spectateur qu'il déplace son regard le long de la paroi du tambour, et ce n'est qu'au terme de ce parcours visuel qu'il aura reconstitué l'histoire dans son intégralité. Cette réflexion sur les modalités de la narration visuelle du récit biblique se trouve clairement confirmée dans le rapport qu'entretiennent les scènes peintes avec les fenêtres qui les jouxtent. La lumière du jour perce en effet tour à tour au cours d'une journée à travers chacune des baies du tambour, éclairant certaines scènes et empêchant

d'en distinguer d'autres, et module ainsi l'expérience visuelle du spectateur au fil de la journée [fig. 30]. Plus exactement, les baies du tambour figurent les « jours de la création » et participent ainsi pleinement au discours pictural, en tant qu'elles rendent visible le « temps cosmique » qui fut créé, comme le rappelle notamment Augustin, au moment de la création du monde terrestre²⁴. Par l'intermédiaire du tambour, se conjugue ainsi trois formes d'expérience de temporalité : temporalité de l'expérience liée au spectateur, temporalité cosmique ou physique du monde et temporalité fictive ou interne, propre aux scènes peintes.

Ces questionnements sur le temps et la temporalité se révèlent en fait être au cœur de l'invention conçue par Salviati. Ces huit scènes posent en effet un problème majeur puisqu'un épisode en particulier – la *Création des Animaux* – a été placé selon une disposition contraire à la narration du récit biblique. Dans la Genèse (Gn 1, 20-25), la création des animaux a lieu lors du cinquième jour, en ce qui concerne les espèces volantes et aquatiques, et lors du sixième jour, avant la création de l'homme et de la femme, en ce qui concerne les espèces terrestres. Salviati a, quant à lui, placé cette scène entre la *Création d'Eve* et le *Péché originel*. Cette décision, qui n'a pas de précédent iconographique, semble avant tout motivée par des raisons théologiques, et plus précisément typologiques :

Francesco Salviati dans la chapelle Chigi de Santa Maria del Popolo, mémoire de master 1, Université Lumière Lyon 2, Guillaume Cassegrain (dir.), 2008.

24 Le temps et ses multiples catégories sont l'objet central du livre XI des *Confessions* d'Augustin. Voir notamment Jacques FONTAINE, « Augustin penseur chrétien du temps », *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, 1, mars 1988, p. 53-71 qui contient une bibliographie indicative.

30 Photomontage en pellicule du cycle de la *Création du monde* de Francesco Salviati (prises de vues effectuées respectivement à 7h30, 11h30, 15h et 19h)

31 Vue depuis l'autel de la partie du tambour surplombant l'entrée de la chapelle Chigi avec la *Création d'Adam* et la *Création d'Eve* de Francesco Salviati



la *Création des animaux* ainsi «repoussée» permettait alors de placer la *Création d'Adam* et la *Création d'Eve* de part et d'autre de l'entrée de la chapelle et de les faire se confronter directement avec la *Nativité de la Vierge* qui leur fait face [fig. 31]²⁵.

Du point de vue des histoires peintes elles-mêmes, différents choix figuratifs opérés par Salviati permettent en réalité de comprendre que l'entorse narrative que constitue la *Création des animaux* – quand bien même celle-ci aurait été déjà prévue par Raphaël ou Sebastiano del Piombo – a été parfaitement pensée par le peintre. On s'en rend notamment compte à travers le traitement du vêtement du Créateur dont l'apparence se modifie notamment au cours des histoires : l'ample manteau drapé, bleu et rouge, de la *Séparation de la Lumière et des Ténèbres*, de la *Création des Astres*, de la *Séparation des Eaux de la Terre* et de la *Création*

des animaux diffère clairement du manteau blanc de la *Création d'Adam*, puis blanc à reflets bleutés de la *Création d'Eve*. Si l'on s'attarde sur le travail de la lumière fictive effectué par Salviati, on constate en observant le *Péché Originel* qu'il ne reste quasiment plus rien du puissant effet lumineux de la *Séparation de la Lumière et des Ténèbres*. En regardant, cette fois-ci, l'ensemble du cycle, il apparaît clair que plus la narration du récit avance, plus les scènes s'obscurcissent ; seule fait, une fois encore, exception la *Création des animaux*, dont le traitement pictural de la lumière et de la couleur va à l'encontre de celui de la *Création d'Adam* et de la *Création d'Eve*. Le problème du positionnement de la *Création des animaux*, dont les motivations sont on l'a rappelé théologiques, se trouve ainsi résolue par Salviati au moyen de l'unité iconographique et visuelle qu'il confère aux scènes de la création du monde à proprement parler, à savoir la *Séparation de la lumière et des ténèbres*, la *Création des astres*, la *Séparation des Eaux de la Terre* et la *Création des animaux*. Cette modulation du traitement artistique, parfaitement repérable par le spectateur situé dans la chapelle, laisse

25 Voir WEIL-GARRIS BRANDT, 1986, p. 148. Cette mise en correspondance de la naissance des premiers parents de l'humanité avec celle de la Vierge riche de sens comme on l'aura l'occasion de le voir plus loin.

ainsi entrevoir les deux grands ensembles narratifs du cycle, que sont les scènes spécifiquement consacrées à la formation du monde et celles dédiées au premier couple de l'humanité.

Ces remarques formulées, tout invite à penser que les scènes sur le tambour représentent donc la création du monde terrestre et visible, soumis au *tempus*, c'est-à-dire au temps mesurable, et à la corruption²⁶. C'est en somme à un lieu commun de la cosmologie aristotélicienne – la corruptibilité du monde sublunaire ou terrestre, opposée à l'incorruptibilité du monde supralunaire ou céleste – combinée à la doctrine de la création *ex nihilo* et *ab initia temporis* («au commencement du temps») qu'il est ici fait référence²⁷. Comme le rappelle Augustin dans les *Confessions* (livre XII, chap. VIII), dont l'opinion est généralement suivie par la plupart des commentateurs de l'œuvre des six jours : «En réalité, tu avais déjà fait aussi un ciel, avant qu'il n'y eût de jour, mais c'était le ciel de ce ciel, parce que dans le principe tu avais fait le ciel et la terre». Augustin fait ainsi une claire distinction dans l'ordre de la création entre les mondes terrestre et céleste. Puis il continue : «Quant à la terre elle-même que tu avais faite, elle était matière informe, parce qu'elle était invisible et inorganisée et que les ténèbres étaient sur l'abîme. De cette terre invisible et inorganisée, de cette informité, de ce presque néant, tu devais faire toutes ces choses en quoi consiste, sans être consistant, ce monde muable ; en lui apparaît la mutabilité elle-même qui permet au temps de se faire percevoir et mesurer, car les mutations des choses continuent dans le temps, tandis que varient et se succèdent les apparences, qui ont pour matière la terre invisible précitée²⁸». C'est vraisemblablement cette création du monde terrestre, œuvre de la

génération et marquée du sceau de la mutabilité et de la corruptibilité, qui caractérise l'invention de Salviati et dont les scènes du *Péché originel* et de *l'Expulsion du Paradis*, qui clôturent le cycle, sont l'incarnation²⁹.

En poursuivant cette idée, il apparaît que les *Saisons*, situées immédiatement en contrebas, pourraient plus exactement se comprendre comme la manifestation visible de la mutabilité du monde soumis aux lois du temps et à la gouvernance de la Nature. En effet, les saisons ont souvent depuis l'Antiquité été associées à l'œuvre d'un Dieu créateur. Chez Ovide (*Métamorphoses*, I, 101-125), c'est Jupiter qui est à l'origine du règne des quatre saisons instauré durant l'âge d'argent et qui marque la fin du printemps éternel et de l'incorruptibilité des choses. Eusèbe de Césarée, dans la *Préparation évangélique* (livre VII, 10, 2-3), rappelle quant à lui que c'est Dieu lui-même qui, au moment de la création du monde, a instauré le cours des saisons, qui sont le reflet des lois divines et de la volonté de Dieu³⁰. Ces caractéristiques semblent encore une fois se manifester dans l'emplacement singulier qui, dans la chapelle Chigi, a été choisi pour les *Saisons*. En effet, selon une dynamique horizontale, elles se retrouvent visuellement associées avec la figure de *Dieu le Père* située dans le registre supérieur de la *Nativité de la Vierge*. Selon une dynamique verticale cette fois-ci,

29 Cette lecture du tambour semble s'accorder à la description anonyme de la chapelle postérieure à 1653 où il est précisément dit à propos du cycle de Salviati : « Il fregio sotto la d.(etta) Cuppola che rappresenta la generatione del Mondo o creatione di Adamo, è opera di Francesco Salviati, d.(etto) il Cecchino Pittor Celeberrimo » (« La frise sous la coupole, qui représente la génération du Monde ou la Création d'Adam, est l'œuvre de Francesco Salviati dit Cecchino, célèbre peintre »), voir CUGNONI, 1880, p. 439-440.

30 « [...] c'est par la parole et la loi divines que le soleil lui-même et la lune et le cœur des astres exécutent dans l'ordre qui convient leur progression propre ; c'est par la loi du Roi universel que s'accomplissent, dans le concert harmonieux de l'univers, les variations tropicales, le changement des périodes, les cycles annuels, les saisons de l'année ; c'est par la loi de Dieu que l'hiver fait place au printemps, et celui-ci au retour des saisons suivantes [...]. En un mot, la nature mère de toutes choses, asservie au commandement de Dieu, obéit à des lois divines et à la volonté de Dieu qui régit tout. Car ce n'est pas sans propos, ni par hasard, ni par un mouvement spontané et irrationnel qu'un tel arrangement a pu se trouver constitué, pas plus que cet immense et magnifique chef d'œuvre ne peut être l'ouvrage d'une nature irresponsable : c'est la création de l'architecte suprêmement habile de l'Univers, et elle est gouvernée par ses paroles et ses lois saintes », EUSÈBE DE CÉSARÉE, *La préparation évangélique*, VII, Guy Schröder (éd. et trad. fr.), Paris, 1975, p. 205.

26 Sur cette question le volume de Guido ALLINEY, Luciano Cova (éd.), *Tempus, aevum, aeternitas : la concettualizzazione del tempo nel pensiero tardomedievale*, actes de colloque (Trieste, 1999) Florence, 2000.

27 Les principes de la physique aristotélicienne sont énoncés dans la *Physique*, le *Traité du ciel* et dans *De la génération et de la corruption*. Par opposition à la perfection permanente du monde supralunaire, qui s'étend de la lune jusqu'à la sphère du primum mobile, le monde sublunaire est quant à lui soumis à la génération et à la corruption. Sur l'héritage de ces principes durant le Moyen Âge et jusqu'à la fin de la Renaissance, voir Edward GRANT, *Planets, Stars and Orbs. The Medieval Cosmos, 1200-1687*, Cambridge, 1996 ; en particulier les chapitres 10 et 11.

28 AUGUSTIN, *Les Confessions*, in *Œuvres de Saint Augustin*, Desclée De Brouwer (éd.), Paris, 1980, p. 355-356.

les *Saisons*, en tant que miroir de la création divine et du Créateur, se présentent comme des intermédiaires entre le monde visible qu'elles incarnent et le monde invisible qu'elles révèlent ; une position médiane qui s'avère être en parfaite correspondance avec leur emplacement dans les pendentifs puisque ces derniers, d'un point de vue architectural, font la jonction entre l'espace inférieur et l'espace supérieur de la chapelle.

Créer le monde : le céleste et l'éternel

Les scènes de la Genèse et les *tondi* des saisons peints par Salviati s'articulent donc autour de la création du monde terrestre, qui se situe dans le temps et est soumise à la corruption. Cela ne signifie pas pour autant que les deux ensembles relèvent d'une temporalité similaire. Les *Saisons*, parce qu'elles sont la manifestation de l'œuvre de la nature et qu'elles peuvent être « observées » empiriquement, se situent dans une temporalité de l'expérience ; ce qui ne saurait être le cas des scènes de la Genèse qui, on l'a vu, se situe au commencement du temps et ne peuvent s'entrevoir que par les voies de l'imagination³¹. Ces différents niveaux de représentation de l'œuvre de la création du monde permettent dès lors de mieux comprendre la place qu'occupe la coupole avec les figures de *Dieu le Père*, des *Anges* et des *Planètes* [fig. 4-5 et 32-39].

Réalisée en mosaïque, la coupole de Raphaël est un exemple unique, à si grande échelle, de l'usage de cette technique à la Renaissance. Au sein de l'oculus, Dieu est représenté les bras levés, dans une posture que l'on qualifiera pour l'instant d'« énergétique » au sens d'une force agissante, et est accompagné de sept *putti* aux attitudes diverses. Autour de ce groupe central ont été disposés, dans les huit compartiments qui constituent la base inférieure de la coupole, les *Anges*

et les *Planètes* – ou plutôt devrait-on dire les *Anges* et les *Sphères*, puisqu'aux sept planètes personnifiées par les dieux antiques s'ajoute également la sphère des étoiles fixes. Au premier coup d'œil, on constate que le contraste entre les attitudes des *Dieux planétaires* et des *Anges* est flagrant. Les mouvements variés et énergiques que présentent les *Anges* ne laissent en effet aucun doute sur le rôle supérieur qui leur est accordé en comparaison aux *Planètes* qui demeurent dans des postures bien plus passives. Les *Sphères* sont par ailleurs associées aux signes zodiacaux, liés à leurs domiciles diurne et nocturne respectifs, à l'exception encore une fois de la *Sphère des étoiles fixes*. Ainsi *Saturne* est associée au Capricorne et au Verseau, *Jupiter* au Sagittaire et aux Poissons, *Mars* au Bélier et au Scorpion, le *Soleil*, figuré sous les traits d'Apollon, au Lion, *Vénus* au Taureau et à la Balance, *Mercur*e aux Gémeaux et à la Vierge et enfin la *Lune*, figurée sous les traits de Diane, au Cancer.

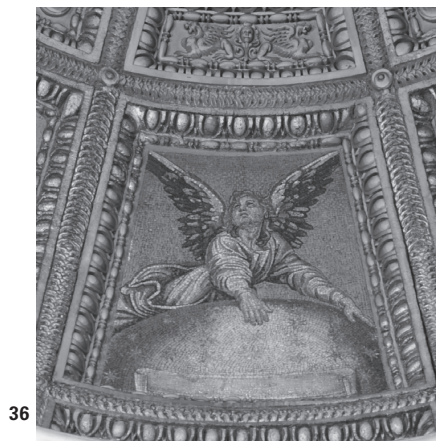
L'invention de Raphaël a généralement été analysée comme un savant mélange de conceptions aristotéliciennes, platoniciennes, astrologiques ou encore ésotériques appliquées au cosmos chrétien et constituerait une sorte de monument idéal du syncrétisme religieux typique de la Renaissance³². Concernant les sources précises ayant pu être utilisées par Raphaël, François-Anatole Gruyer a depuis longtemps souligné le rôle central de l'*Almageste* de Ptolémée qui a fourni, selon lui, le schéma d'ordonnement des planètes et d'association avec leurs domiciles respectifs³³. Les planètes ainsi organisées et associées à leurs domiciles font effectivement références à leur positionnement lors de leur création par le démiurge, ce que les astrologues antiques nommaient le *Thema Mundi* ou horoscope du monde³⁴. Pendant longtemps, c'est

31 Cette préséance de l'imagination comme principe de compréhension de la création du monde était déjà au cœur du *Timée* de Platon : « C'est que l'homme ne saurait parler de l'origine du monde autrement que grâce à l'imagination soumise à des règles de vraisemblance. Il ne peut qu'en donner une représentation (une *mimesis*) vraisemblable. En cette matière, le seul *logos* possible réside dans un *muthos*. Les deux sont équivalents. La naissance du monde ne se laisse pas décrire, on ne peut que l'imaginer tant bien que mal dans un récit. Toute connaissance est ici nécessairement une expérience de pensée de nature narrative », Perrine GALAND-HALLYN, Fernand HALLYN, Jean LECOINTE, « L'inspiration poétique au Quattrocento et au XVI^e siècle », in Perrine Galand-Hallyn, Fernand Hallyn (éd.), *Poétiques de la Renaissance*, Genève, 2011, p. 110.

32 MELCZER, 1990, p. 165.

33 GRUYER, 1864, p. 424.

34 Auguste BOUCHÉ-LECLERCQ, *L'Astrologie grecque*, Cambridge, 2014, p. 185. Comme le précise l'auteur, Ptolémée conçoit un positionnement initial des planètes mais refuse tout commencement du monde. Cette conception sera relayée par la suite notamment par Macrobe au IV^e siècle. Elle jouit encore d'une importante considération durant la Renaissance, voir Kirsten LIPPINCOTT, « Giovanni di Paolo's "Creation of the World" and the Tradition of the "Thema Mundi" in Late Medieval and Renaissance Art », *The Burlington Magazine*, CXXXII, n. 1048, juillet 1990, p. 460-468. Kathleen Weil-Garris Brandt, de son côté, a également souligné l'autorité de Virgile, par l'intermédiaire du *In tria Virgillii Opera Expositio* écrit par



- 32 Luigi da Pace (d'après Raphaël), *Jupiter*, c. 1516, Rome, Santa Maria del Popolo, chapelle Chigi, coupole
- 33 Luigi da Pace (d'après Raphaël), *Mars*, c. 1516, Rome, Santa Maria del Popolo, chapelle Chigi, coupole
- 34 Luigi da Pace (d'après Raphaël), *Apollon-Soleil*, c. 1516, Rome, Santa Maria del Popolo, chapelle Chigi, coupole
- 35 Luigi da Pace (d'après Raphaël), *Vénus*, c. 1516, Rome, Santa Maria del Popolo, chapelle Chigi, coupole

- 36 Luigi da Pace (d'après Raphaël), *Sphère des étoiles fixes*, c. 1516, Rome, Santa Maria del Popolo, chapelle Chigi, coupole
- 37 Luigi da Pace (d'après Raphaël), *Mercur*, c. 1516, Rome, Santa Maria del Popolo, chapelle Chigi, coupole
- 38 Luigi da Pace (d'après Raphaël), *Diane-Lune*, c. 1516, Rome, Santa Maria del Popolo, chapelle Chigi, coupole
- 39 Luigi da Pace (d'après Raphaël), *Saturne*, c. 1516, Rome, Santa Maria del Popolo, chapelle Chigi, coupole

Dante qui fut néanmoins convoqué pour interpréter la coupole qui s'accorderait en de multiples endroits au cosmos décrit dans le *Paradis* de la *Comédie*³⁵. John Shearman quant à lui rejette la plupart de ces interprétations et invite à se tourner vers Platon, et plus spécifiquement vers le *Timée* (41c-42d) et le livre X (613-617) de *La République* où l'on trouverait la configuration exacte du cosmos imaginée par Raphaël, à savoir les sept planètes plus la sphère des étoiles fixes³⁶. Il est clair pourtant, aux vues de ces différentes lectures qui sont toutes plus ou moins recevables, que trouver une source littéraire unique, capable d'expliquer parfaitement l'invention de l'artiste, est vain précisément car ce dernier s'est probablement nourri de nombreuses références qui se sont pour l'occasion retrouvées combinées mais aussi, on le verra, réinterprétées.

Le véritable problème de ces différentes lectures est qu'elles ne font pas cas du rôle absolument déterminant des *Anges* dans l'économie générale de la coupole. En effet, plusieurs d'entre eux sont représentés en train d'imprimer un mouvement à l'aide de leurs bras à la sphère qui leur est dévolue; cela est particulièrement bien visible dans le cas de *Saturne*, de la *Sphère des étoiles fixes*, de *Vénus* ou encore de *Mercur* [fig. 35-37 et 39]. D'autres, toujours par leur posture, semblent emblématiques d'une pantomime divine mise au point par Raphaël: ils imitent, répètent, jouent, à divers degrés de ressemblance et de conformité, la gestuelle de *Dieu* dans l'oculus. Ce procédé visuel d'écho ou de résonance permet de comprendre que les propriétés «énergiques», ou pour être plus précis «motrices», du geste de *Dieu* sont ici transmises aux *Anges* qui les répercutent à leur tour sur les *Sphères* dont ils ont la charge.

Il ne fait dès lors aucun doute que l'invention de Raphaël s'appuie sur la théorie des anges moteurs des sphères qui s'est particulièrement développée à

partir du XIII^e siècle à l'initiative de Thomas d'Aquin et que la *Comédie* de Dante a largement contribué à diffuser³⁷. Comme Thomas d'Aquin le rappelle entre autres dans la *Somme contre les Gentils* (III, 23), les sphères trouvent le principe de leur mouvement dans un être doué de «connaissance intellectuelle». Il s'agit, pour le dire autrement, des anges, ces «créatures incorporelles», «intelligences» non matérielles, «incorruptibles par nature» et «intermédiaires entre Dieu et les créatures corporelles» comme il l'écrit ailleurs dans la *Somme théologique* (I, qu. 50, art. 1)³⁸. C'est par l'intermédiaire d'une analogie avec l'art que Dante illustre quant à lui l'action des anges dans le chant II (v. 127-129) du *Paradis*: «Lo moto e la virtù d'i santi giri, / come dal fabbro l'arte del martello, / da' beati motor convien che spiri;» («Comme l'art du marteau dépend du forgeron, / le cours et la vertu de ces sphères célestes / s'inspirent à leur tour des moteurs bienheureux»). Le mouvement des sphères n'est donc pas l'œuvre de la nature mais celle d'une intelligence, d'une *mens*, qui agit sur le monde en vertu d'un principe et d'un mouvement premier qui est Dieu, dont l'action s'exerce à partir du *primum mobile*³⁹.

Si la coupole peut donc être identifiée comme la représentation de *Dieu et des Anges moteurs des sphères*, il reste à comprendre quels sont ses liens avec la thématique de la création du monde telle qu'elle se développe sur le tambour et les pendentifs. Le succès de la théorie des anges moteurs des sphères ne peut se comprendre que dans le contexte plus large de la dispute théologique qui a lieu au XIII^e siècle, autour de la question de l'éternité du monde⁴⁰. Thomas d'Aquin,

Servius au IV^e siècle, qui fait référence à la «Grande année» astrologique. À l'instar du *Thema Mundi*, la «Grande année» renvoie au positionnement idéal des planètes lors du commencement du monde, positionnement qu'elles sont appelées à regagner à divers moments de la vie du cosmos, voir WEIL-GARRIS BRANDT, 1986, p. 132.

35 GRUYER, 1864, p. 393 et suiv.; MÜNTZ, 1881, p. 286; SHEARMAN, 1961, p. 140-142. Même si la *Comédie* de Dante ne peut être tenue comme la source unique de Raphaël, il est en revanche clair qu'elle jouait un rôle central encore au XVI^e siècle dans l'imaginaire du cosmos et de la création du monde.

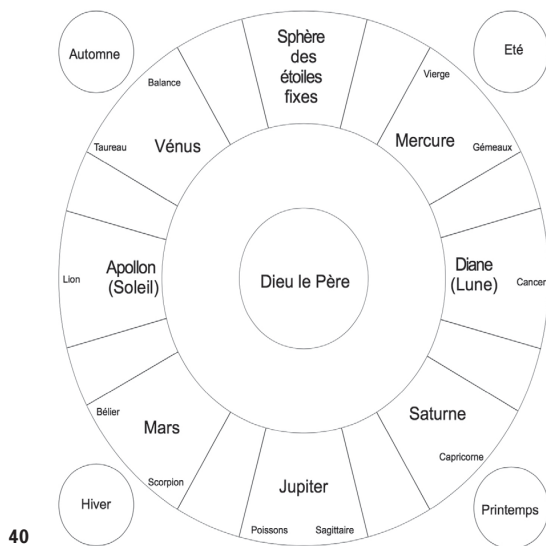
36 SHEARMAN, 1961, p. 142.

37 Pour une étude détaillée du phénomène à la fin du Moyen Âge, plus spécifiquement dans la théologie de Thomas d'Aquin, voir Tiziana SUAREZ-NANI, *Les anges et la philosophie. Subjectivité et fonction cosmologique des substances séparées à la fin du XIII^e siècle*, Paris, 2002. En ce qui concerne la Renaissance, voir Bruce GORDON, «The Renaissance Angel», in Peter Marshall, Alexandra Walsham (éd.), *Angels in the Early Modern World*, Cambridge, 2006, p. 41-63. Sur la présence et le rôle des anges lors de la création du monde, voir Marie-Thérèse D'ALVERGNY, «Les anges et les jours», *Cahiers archéologiques*, IX, 1957, p. 271-300.

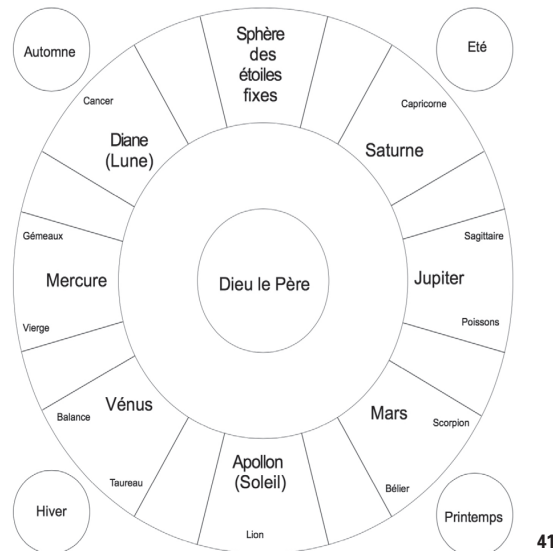
38 THOMAS D'AQUIN, *Somme théologique. Tome 1*, Albert Raulin (éd.), Aimon-Marie Roguet (trad. fr.), Paris, 1984, p. 511-512.

39 SUAREZ-NANI, 2002, p. 112-113.

40 Sur la querelle théologique concernant l'éternité du monde survenue au XIII^e siècle, voir Cyril MICHON (éd.), *Thomas d'Aquin et la controverse sur l'Éternité du monde*, Paris, 2004. Sur la survivance de ce débat à la Renaissance,



40



41

évidemment en s'opposant fermement à l'idée que le monde ait été de toute éternité, en profite ainsi pour traiter une question lancinante dans l'exégèse biblique, celle de la création des anges. Que les anges aient été créés, cela ne fait pour tous les théologiens chrétiens aucun doute. Mais, et ce fut l'une des questions essentielles au XIII^e siècle, depuis quand ces derniers sont-ils occupés à faire tourner de manière immuable les sphères? Cette question amène à en poser une autre plus élémentaire, comme le fait Thomas d'Aquin dans la *Somme théologique* (I, qu. 61, art. 3), à savoir quand les anges ont-ils été créés? Le théologien répond qu'ils ont été créés avant les créatures corporelles, car ces dernières «sont unifiées entre elles par la matière, tandis que, sous cet aspect, l'Ange n'a pas de rapport avec la créature corporelle. Aussi peut-on dire que, dès que la matière est créée, toutes les créatures corporelles existent déjà de quelque manière. Au contraire, on ne pourrait pas dire qu'une fois l'Ange créé, l'univers lui-même se trouve produit⁴¹». La distinction établie par Thomas est subtile mais déterminante. Dans l'ordre de la création du monde, il y a, en effet, une différence ontologique entre les créatures corporelles et les créatures incorporelles qui redouble en l'état la différence entre le monde terrestre et le monde céleste, entre les choses corruptibles et celles immuables. Ainsi, pour Thomas d'Aquin, il y a d'une part la création du monde céleste, immatériel, incorruptible et inengendré et, d'autre part, celle du monde terrestre, matériel, corruptible et engendré: le premier est immuable et existe de toute éternité, sans pour autant être coéternel à Dieu; le second est soumis à la mutabilité et aux lois de la nature. Pour le dire autrement, le monde céleste appartient à

voir William J. CONNELL, « The Eternity of the World and Renaissance Historical Thought », *California Italian Studies Journal*, 2, 1^{er} semestre 2011, p. 1-23.

41 THOMAS D'AQUIN, 1984, p. 570.

la « création » tandis que le monde terrestre relève de la « génération »⁴².

On comprend ainsi un peu mieux quel est l'objet de l'iconographie de la coupole: il ne s'agit pas d'une représentation conventionnelle du cosmos, ni d'une simple image du royaume céleste où se rend l'âme après la mort. La coupole représente plus exactement *La création et la mise en marche du monde éternel*, lieu de résidence des intelligences que sont les anges moteurs des sphères, dont la signification ne vaut que dans sa relation avec les scènes du tambour situées en contrebas, qui figurent le monde terrestre, lieu de résidence de l'homme dont l'existence est soumise à la corruption. Le geste « énergétique » de Dieu dans l'oculus doit donc aussi être compris comme un véritable geste de « création » et plus précisément comme le geste inaugural de la création de l'univers, dont les propriétés énergiques sont transmises aux anges.

La marche des sphères et le mouvement des images

La coupole avec *Dieu*, les *Anges* et les *Sphères*, image animée du « ciel de ce ciel » pour reprendre la formule d'Augustin, représente donc un état antérieur de la création de l'univers, non pas d'un point de vue chronologique mais ontologique. Si cette interprétation semble plausible, elle ne résout cependant pas une particularité étonnante de cette coupole dont on n'a pas assez souligné l'importance, ni mesuré toutes les implications. En effet, si les sphères paraissent de prime abord respecter l'ordre canonique, établi par Ptolémée, elles présentent en réalité une configuration bien singulière qui en l'état n'a absolument aucun précédent.

Dans les conceptions médiévales du cosmos, régi par le paradigme géocentrique, les sphères étaient disposées en fonction de leur éloignement respectif par

42 SUAREZ-NANI, 2002, p. 105-106.

rapport à la Terre. À la sphère des étoiles fixes succédaient donc Saturne, Jupiter, Mars, le Soleil, Vénus, Mercure et la Lune. Or, malgré ce qui a pu être écrit auparavant, ce n'est pas le schéma qui a été adopté par Raphaël ou, pour être plus précis, ce n'est pas exactement celui qu'il a adopté. Sur la coupole de la chapelle Chigi, ce sont *Mercurus* et le *Soleil* et non *Saturne* et *Jupiter* qui succèdent à la *Sphère des étoiles fixes* [fig. 40]. Cette singularité mise à part, l'ordre des planètes depuis Saturne a été respecté. Comme l'a montré Kathleen Weil-Garris Brandt, cette configuration, qui relève sans doute d'un parti pris volontaire de la part de Raphaël et des concepteurs du programme, permettait de faire d'intéressantes correspondances. *Jupiter* bénéficie de la place privilégiée à l'aplomb de l'autel en sa qualité d'homologue païen du Dieu chrétien; la *Lune* et le *Soleil* sont, quant à eux, situés sur l'axe médian de la chapelle en vertu d'un symbolisme évoquant les cycles de mort et de résurrection; enfin la *Sphère des étoiles fixes*, disposée par Raphaël au-dessus de l'entrée de la chapelle et des emblèmes d'Agostino Chigi situés au niveau de l'arc, ferait référence à la destinée future d'Agostino Chigi, autrement dit sa résurrection qui fut dès l'origine programmée⁴³.

Sans remettre en question cette lecture convaincante, il est possible d'en suggérer une autre, au demeurant complémentaire, qui serait plus directement liée au thème des *Anges moteurs des sphères*. Partons du fait que la *Sphère des étoiles fixes* est le point de départ et/ou d'arrivée de la lecture de la coupole. La disposition canonique, on l'a dit, aurait dû lui faire succéder l'ensemble des planètes, depuis *Saturne* jusqu'à la *Lune* [fig. 41]. Si cela avait été le cas, on aurait sous les yeux une configuration qui montrerait plusieurs choses intéressantes. Ce serait désormais le *Soleil-Apollon* qui se trouverait à l'aplomb de l'autel, ce qui, compte tenu de la correspondance déjà bien établie à l'époque entre le dieu antique et la figure du Christ, aurait évidemment été tout à fait appropriée. L'axe médian quant à lui verrait se faire face *Jupiter*, au-dessus de la tombe d'Agostino Chigi, et *Mercurus* au-dessus de celle de son frère Sigismondo; une disposition aussi intéressante et qui aurait constitué une double allusion au commanditaire puisque le Sagittaire, domicile diurne de Jupiter, était l'ascendant d'Agostino Chigi

et que Mercure était la divinité protectrice des marchands et des banquiers⁴⁴. Enfin, et c'est un élément déterminant, les signes cardinaux présidant aux saisons – le Bélier (attaché à Mars) pour le printemps, le Cancer (attaché à la Lune) pour l'été, la Balance (attachée à Vénus) pour l'automne et le Capricorne (attaché à Saturne) pour l'hiver – se seraient retrouvés en correspondance quasi-parfaite avec ces dernières⁴⁵.

Pourquoi Raphaël n'a-t-il pas opté pour une telle configuration? La question, posée en ces termes, peut difficilement recevoir de réponse. Une autre manière d'aborder le problème est de se demander comment il est parvenu à une telle solution? En s'appuyant sur un constant purement visuel, tout invite à conclure que les *Planètes* se sont « déplacées » dans l'espace fictif de la coupole par rapport à la *Sphère des étoiles fixes* qui, quant à elle, est restée immobile. Pourquoi faire se déplacer que les *Planètes* et non l'ensemble des *Sphères*? Des éléments de réponse se trouvent encore une fois chez Ptolémée, dont il faut rappeler qu'Agostino Chigi était un lecteur assidu⁴⁶. À propos de la sphère des étoiles fixes, Ptolémée rappelle dans l'*Almageste* – dont la première édition imprimée date de 1515, mais qui

44 *Ibidem*, p. 132. Sur le rôle de l'astrologie dans le mécénat d'Agostino Chigi, voir SAXL, 1934; Mary QUINLAN-McGRATH, « The Astrological Vault of the Villa Farnesina Agostino Chigi's Rising Sign », *Journal of the Courtauld and Warburg Institutes*, XLVII, 1984, p. 91-105; Mary QUINLAN-McGRATH, « The Villa Farnesina : Time-telling Conventions and Renaissance Astrological Practice », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, LVIII, 1995, p. 53-71.

45 L'association est en effet imparfaite puisque seuls le Bélier et le Cancer sont correctement associés à la saison qu'ils président mais il n'est pas à exclure ici que la disposition initiale conçue par Raphaël ait été modifiée à une date ultérieure. Ainsi, plutôt que de suivre le déroulement temporel des saisons comme on peut le voir aujourd'hui, peut-être avait-il été décidé de les grouper en deux ensembles, à savoir les signes correspondant aux deux équinoxes (Bélier et Balance) de part et d'autre de l'autel et ceux correspondant aux deux solstices (Capricorne et Cancer) de part et d'autre de l'entrée de la chapelle. Précisons encore que le signe du bélier est bien visible dans le *tondo* du *Printemps* de Salviati juste à coté de visage de la figure féminine; il s'agit d'ailleurs de la seule saison où est représenté le signe cardinal.

46 Voir Edward GRANT, *Planets, Stars and Orbs. The Medieval Cosmos, 1200-1687*, Cambridge, 1996, en particulier les chapitres 17 et 18. Agostino Chigi avait notamment sous sa protection l'humaniste Cornelio Begnino de Viterbe qui avait collaboré à l'édition latine de la *Géographie* de Ptolémée publiée à Rome en 1507, voir Ingrid D. ROWLAND, « Render Unto Caesar the Things Which are Caesar's : humanism and the Arts in the Patronage of Agostino Chigi », *Renaissance Quarterly*, XXXIX, hiver 1986, p. 715.

fût largement diffusé par l'intermédiaire du *De sphaera mundi* de Sacrobosco à partir du XIII^e siècle – que, contrairement aux planètes, cette dernière effectue une rotation d'occident en orient par rapport au cercle du zodiaque⁴⁷. Et c'est précisément parce qu'un mouvement inverse, d'Orient en Occident, avait été constaté à propos des planètes que les astronomes ont estimé qu'elles disposaient chacune d'une sphère qui leur était propre. La sphère des étoiles fixes jouit par ailleurs d'un statut particulier car Ptolémée, dans la droite lignée d'Aristote, la considérait également comme la sphère qui entraîne dans sa course les sphères qui lui sont inférieures, autrement dit les planètes, en raison du fait qu'elle tient sa dynamique d'une force divine.

L'invention de Raphaël se révèle alors dans toute son ingéniosité : la création et la mise en route du monde éternel est évoquée à un niveau iconographique par l'intermédiaire de la représentation des *Anges moteurs des sphères*, mais également à un niveau visuel ou méta-iconographique à travers la figuration du déplacement effectif des planètes sur l'espace fictif de la coupole. Si on lève encore les yeux vers cette dernière, on remarquera qu'*Apollon* et *Diane*, dont les arcs pointent dans le sens de rotation des planètes, tout comme le geste énergique du *Créateur* dans l'oculus ne font que souligner davantage l'existence de ce mouvement interne à l'image [fig. 4]. Raphaël a ici mis au point une solution inédite où la coupole se présente ainsi à la fois comme « image mobile » et « image du mobile ».

Le plan divin de la création du monde

Les *Saisons*, le cycle de la Genèse sur le tambour, la coupole avec le *Créateur* et les *Anges moteurs des sphères* s'organisent donc autour d'une vaste réflexion sur les différentes natures et temporalités de la création du monde. Il reste encore à comprendre les modalités d'articulation de ce discours avec l'espace inférieur de la chapelle où se situent les deux tombes pyramidales, les *Prophètes* et la *Nativité de la Vierge*.

47 PTOLÉMÉE, *Composition mathématique ou Astronomie ancienne. Tome second*, Jean-Baptiste Delambre (éd.), trad. fr. par Nicolas B. Alma, Paris, [1813] 1816, p. 10 et suiv. Sur l'importance des écrits de Ptolémée dans la Rome des années 1510, notamment chez Raphaël, voir Christiane L. JOOST-GAUGIER, « Ptolemy and Strabo and Their Conversation with Appelles and Protogenes : Cosmography and Painting in Raphael's School of Athens », *Renaissance Quarterly*, LI, automne 1998, p. 761-787.

Les deux tombes qui se font face de part et d'autre de l'autel ont, elles aussi, en raison de leur forme singulière, à mi-chemin entre la pyramide et l'obélisque, fait l'objet de nombreux commentaires [fig. 19-20]⁴⁸. La plus ancienne preuve visuelle de leur présence, tout du moins pour Agostino Chigi, se trouve dans le projet d'un carton de tapisserie de la main de Salviati réalisé entre 1545 et 1555 et sur lequel on reviendra en détail plus loin [fig. 44]. L'invention de Raphaël se nourrit essentiellement de deux célèbres monuments antiques qui étaient encore visibles dans la Rome des années 1510 : la pyramide du marchand Caius Cestius et la *Meta Romuli*, qui passait pour être la tombe de Romulus l'un des deux fondateurs de la ville⁴⁹. Intéressants d'un point de vue archéologique, ces deux monuments avaient également une forte charge symbolique tant pour Raphaël que pour Agostino Chigi. Pour l'artiste, ils constituaient des jalons essentiels dans son projet de résurrection des formes et des principes antiques de l'art, tandis que, pour son commanditaire, ils lui permettaient de s'inscrire à la suite de ces hommes illustres qui se sont distingués dans l'histoire de Rome – lui qui se plaisait, par ailleurs, à se présenter comme un nouvel Auguste⁵⁰. Mais la forme pyramidale était également à cette époque – et notamment à partir du derniers tiers du XV^e siècle – nourrie des spéculations néoplatoniciennes, depuis la traduction et le commentaire du *Timée* de Platon par Marsile Ficin. Dans le *Timée* (54a-55c), Platon conçoit l'univers comme la somme et la combinaison de cinq solides, eux-mêmes associés aux éléments : le tétraèdre (soit la pyramide) associé au feu, le cube à la terre, l'octaèdre à l'air, l'icosaèdre à l'eau et enfin le dodécaèdre, qui symbolise l'univers tout entier. Premier corps solide élémentaire du cosmos, la pyramide concentre l'essentiel de l'attention notamment à

48 Voir en particulier SHEARMAN, 1961, p. 133-134 ; BENTIVOGLIO, 1984, p. 129 ; WEIL-GARRIS BRANDT, 1986, p. 142-143 ; MELCZER, 1990, p. 158-161 ; FROMMEL, 2009, p. 475-476.

49 La *Meta Romuli* sera en partie détruite à partir de 1499 sur ordre du pape Alexandre VI afin de percer la via Alexandrina (l'actuel Borgo nuovo), mais son souvenir demeure notamment dans la célèbre carte de Rome, l'*Antiquae Urbis Imago*, de Pirro Ligorio publiée en 1561. On consultera à ce sujet Bernard M. PEEBLES, « La "Meta Romuli" e una lettera di Michele Ferno », *Atti della Pontificia Accademia romana di archeologia rendiconti*, 12, 1936, p. 21-36.

50 Sur cette question, voir Ingrid ROWLAND, « Some Panegyrics to Agostino Chigi », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XLVII, 1984 et Rowland, 1986.

la Renaissance où elle est encore associée, chez Marsile Ficin et chez Piero Valeriano par exemple, au feu mais également à l'âme humaine⁵¹. Les deux tombeaux ne se réduisent sans doute pas à cette seule lecture, mais il est clair que la référence à la forme pyramidale fait qu'ils participent, d'une manière ou d'une autre, à ce discours sur la formation de l'univers.

Qu'en est-il du rôle des prophètes [fig. 15-16 et 25-26] ? Il semble que leur présence s'inscrive avant tout dans une démarche comparable au décor de la voûte de la chapelle Sixtine ou, pour prendre un exemple encore plus pertinent et contemporain du point de vue de son élaboration, à celui de la chapelle Chigi de Santa Maria della Pace⁵². Témoins de l'histoire à venir et figures de l'anticipation, les prophètes ont pour rôle d'attester de la prophétie du Christ qui s'accomplira au moment de l'Apocalypse⁵³. Étant donnés la destination funéraire de la chapelle et le fait que le Christ en est quasiment absent, à l'exception du relief de l'autel, les quatre prophètes – *Habacuc*, *Élie*, *Daniel* et *Jonas* – semblent ici davantage convoqués pour évoquer la destinée singulière d'Agostino Chigi. Concernant le *Jonas*, on sait qu'il fût interprété, déjà au XVI^e siècle dans les *Vies* de Giorgio Vasari puis, au siècle suivant, par Fabio Chigi comme un prototype de la résurrection, suivant la lecture qui en est faite dans l'*Évangile selon Matthieu*. Quant à *Élie*, qui est généralement vu comme un prototype de l'ascension, Vasari n'en dit rien, mais Fabio Chigi l'interprète comme une figure de la pénitence⁵⁴. Rien n'est dit en revanche, de la part du descendant d'Agostino Chigi, au sujet de *Daniel* et d'*Habacuc*. Dans l'exégèse des prophètes, néanmoins, Daniel est généralement interprété comme une préfiguration du jugement eschatologique et de la récompense éternelle, tandis qu'*Habacuc*, outre le fait qu'il soit directement associé à Daniel dans l'épisode de la

fosse aux lions, est souvent considéré comme une figure de la restauration messianique⁵⁵.

Ces lectures ne sauraient, de toutes les manières, être exclusives, tant les opinions (comme du reste pour toutes les figures bibliques) présentent des variations infinies. Sans minimiser le rôle de *Daniel* et d'*Habacuc*, il est intéressant de noter que *Jonas* et *Élie* ont bénéficié d'une lecture intéressante chez Egidio da Viterbo (1472-1532), qui fut dès 1507 prieur général de l'ordre des Augustins et dont la théologie a nourri les pontificats des papes Jules II et Léon X⁵⁶. Egidio da Viterbo se distingue par sa connaissance poussée des doctrines hébraïques de la kabbale, qui l'engage notamment dans la traduction – à la suite de Jean Pic de la Mirandole (1463-1494) – du Zohar, également connu comme le Livre de la splendeur⁵⁷. Cet ouvrage essentiel de la mystique juive, dont le ou les auteurs sont restés inconnus, a joué un rôle essentiel dans les sermons et les prêches sur la création du monde qu'Egidio Da Viterbo a multiplié à partir des années 1510⁵⁸. Le Zohar présente ainsi une lecture particulièrement suggestive des récits des prophètes Jonas et Élie. À propos de Jonas, le Zohar (Livre II) écrit que l'ordre donné à un poisson d'avaler le prophète, de le retenir précisément trois jours et trois nuits avant de le recracher, fut établie par Dieu au moment de la création des espèces aquatiques, intervenue lors du cinquième jour du récit de la Genèse⁵⁹. La lecture du

55 Voir les entrées « Abacuc », in *Enciclopedia Cattolica*, I, A-ARN, Cité du Vatican, 1948, p. 4-7 et « Daniel », in *Enciclopedia Cattolica*, IV, COL-DYA, Cité du Vatican, 1950, p. 1146-1151.

56 Humaniste-lettré appartenant à l'ordre des Augustins, proche du milieu néoplatonicien florentin, Egidio da Viterbo occupe une place centrale dans la prédication romaine à partir du pontificat d'Alexandre VI (1492-1503), voir John O'MALLEY, *Giles of Viterbo on Church and Reform*, Leiden, 1968 et Maria CHIABÒ, ROCCO RONZANI, Angelo Maria VITALE (dir.), *Egidio da Viterbo, cardinale agostiniano tra Roma e l'Europa del Rinascimento*, actes du colloque (Viterbe-Rome, 2012), Rome, 2014. Nommé en 1507, par le pape Jules II, prieur général de l'ordre des Augustins (dont le siège n'était autre que l'église Santa Maria del Popolo), c'est sans doute à cette époque, par l'intermédiaire de ce dernier, qu'a dû intervenir la rencontre avec Agostino Chigi. Sur cette question, voir RAY, 1986, p. 321 et Ingrid D. ROWLAND, 1986, p. 695 et suiv.

57 Voir François SECRET, *Le Zohar chez les kabbalistes chrétiens de la Renaissance*, La Haye, 1964.

58 O'MALLEY, 1968, p. 84 et suiv.

59 On pourra également consulter, à propos de l'exégèse de Daniel dans le Zohar, Aryeh Wineman, « The Zohar on

51 MELCZER, 1990, p. 158-160.

52 Sur la chapelle Chigi de Santa Maria della Pace, voir l'étude essentielle de HIRST, 1961.

53 Sur l'imaginaire artistique de l'Apocalypse et sa relation avec celui de la création du monde, voir Mireille MENTRÉ, *Création et Apocalypse. Histoire d'un regard humain sur le divin*, Paris, 1984.

54 SHEARMAN, 1961, p. 137.



42



- 42 Sebastiano del Piombo et
 Francesco Salviati, *Nativité de la
 Vierge* (détail du registre supérieur),
 c. 1530-1554, Rome, Santa Maria del
 Popolo, chapelle Chigi
- 43 Sebastiano del Piombo et
 Francesco Salviati, *Nativité de la
 Vierge* (détail du registre inférieur),
 c. 1530-1554, Rome, Santa Maria del
 Popolo, chapelle Chigi

43

récit d'Élie suit une logique similaire : dans le *Livre des Rois*, Élie effectue une retraite sur les rives d'un torrent non loin du Jourdain. Alors qu'il est affamé, des corbeaux viennent à son secours et le nourrissent. À nouveau, le Zohar (Livre II) écrit que cet ordre fut donné au moment de la création des espèces volantes, toujours lors du cinquième jour du récit biblique. Puis, lorsque le torrent se vit asséché, Élie partit en direction de la ville de Sidon où il fut, cette fois-ci, nourri par une femme. Cette mission, là-aussi d'après le Zohar, fut confiée à Adam au moment de sa création, au sixième jour, et elle fut transmise par la suite de génération en génération. Le Zohar répète sans cesse l'idée – par ailleurs bien présente dans l'exégèse chrétienne – que tout, depuis le commencement des choses, a été prévu par Dieu en vertu d'un plan divin. Les prophètes dans la chapelle Chigi en sont l'une des manifestations les plus évidentes : ils révèlent ce qui est déjà là au commencement, à savoir la promesse du salut et de la résurrection qui est ici toute entière tournée vers la personne d'Agostino Chigi.

L'évocation et la figuration du plan divin de la création dans la chapelle Chigi trouvent finalement une remarquable « incarnation » dans le tableau d'autel représentant la *Nativité de la vierge* [fig. 18]. Loin d'être étrangère, du point de vue de son thème, au reste du décor – comme le pensait John Shearman – la *pala* de la chapelle Chigi concentre peut-être à elle seule les principaux enjeux du décor⁶⁰. Le tableau est divisé en deux registres, dont la limite est matérialisée par une nuée qui correspond très précisément à la corniche de la chapelle. Là encore, il s'agit d'une correspondance parfaitement voulue : à l'instar de la nuée, la corniche marque également une limite qui est celle entre le registre supérieur de la chapelle – qui commence au-dessus d'elle avec les pendentifs, se poursuit avec le tambour et s'achève avec la coupole – et le registre inférieur, qui se déploie du sol à l'entablement qu'elle termine. Dans le registre supérieur, ou « céleste », de l'œuvre, Sebastiano del Piombo a représenté Dieu entouré de plusieurs figures, qui ont été généralement interprétées

comme des anges et des prophètes [fig. 42]. Dans le registre inférieur, ou « terrestre » de l'œuvre, la vierge Marie, à peine née, est préparée pour son premier bain par un groupe de sept servantes. Sa mère Anne, qui vient de la mettre au monde, est encore installée sur le lit qui se trouve dans le fond d'une pièce plongée dans la pénombre qui s'ouvre dans le fond sur une scène représentant Joseph, le protecteur de l'incarnation, en train de saluer Joachim [fig. 43]. Au loin, on distingue une statue qui représente très probablement la sibylle de Tibur qui avait annoncé à l'empereur Auguste la naissance prochaine du Christ.

À priori, rien ne relie de manière claire cette *Nativité de la Vierge* avec le reste du décor. Un premier élément de réponse semble néanmoins s'entrevoir dans la figure de Dieu dont l'attitude et la gestuelle énergique présente une analogie évidente avec le Dieu de Raphaël présent sur la coupole [fig. 5 et 42]. Plus précisément, il entretient une parenté évidente avec le Dieu de la *Création des astres* de Michel-Ange (1475-1564) sur la voûte de la chapelle Sixtine ; une parenté qui est due au fait que l'invention de Sebastiano del Piombo résulte vraisemblablement en partie d'un dessin qui lui fut fourni par Michel-Ange dans les années 1532-1534⁶¹. Un autre élément intéressant concerne la scène du bain de Marie qui constitue une allusion claire à l'acte de renaissance qui a lieu lors du baptême. Le baptême fut en effet chez Tertullien puis chez Clément d'Alexandrie directement associé au récit de la création du monde et en particulier aux eaux originelles, mais également à la naissance de l'âme⁶². Toutefois, l'élément décisif de l'œuvre se repère dans le rapport visuel qui lie la *Nativité de la Vierge* avec la *Création d'Adam* et la *Création d'Eve*, qui lui font face. En écho avec la vision du Christ comme nouvel Adam, Marie bénéficie d'une lecture popularisée au II^e siècle par Irénée la considérant par antithèse comme une nouvelle Ève, envoyée par Dieu pour racheter la

Jonah : Radical Retelling or Tradition», *Hebrew Studies*, 31, 1990, p. 57-69.

60 Sur la genèse et les différentes lectures de l'œuvre, voir notamment SHEARMAN, 1961, p. 147-148 ; HIRST, 1981, p. 122-147 ; WEIL-GARRIS BRANDT, 1986, p. 145-146 ; Venise et Berlin, 2008, cat. 55 ; BARBIERI, 2009.

61 SHEARMAN, 1961, p. 147 et HIRST, 1961, p. 181-182.

62 Pierre NAUTIN, « Genèse 1, 1-2, de Justin à Origène », in Paul Vignaux (éd.), *In Principio. Interprétations des premiers versets de la Genèse*, Paris, 1973, p. 61-94, en particulier p. 79 et suiv. Il est intéressant de noter que les histoires de la création du monde occupaient une place centrale dans les programmes décoratifs des baptistères à partir du XII^e siècle, ainsi que le montrent clairement les exemples de Florence et de Padoue.

faute et initier le salut de l'humanité⁶³. Dans la lignée d'Irénée, Anselme écrira plus tard, au XI^e siècle, dans ses *Méditations et Prières*, que Marie rejoue l'acte de la création du monde à travers le Christ: «Celui qui a pu faire toutes choses de rien n'a pas voulu refaire sans Marie ce qui avait été souillé. Dieu est donc le Père des choses créées (*creaturum*), et Marie la mère des choses recrées (*recreaturum*)⁶⁴». La naissance de Marie s'inscrit ainsi pleinement dans le plan divin de la création du monde, ou plutôt dans celui de sa recréation par le Christ à travers la Vierge⁶⁵.

Le Dieu créateur, convoqué dans le registre supérieur du tableau d'autel, et le motif du baptême, dans le registre inférieur, sont au service de cette idée que la création du monde, à travers la naissance de la Vierge, est en train de se rejouer. Comme l'écrit encore Irénée dans la *Démonstration de la prédication apostolique* (32): «C'est donc tandis qu'elle était encore vierge que "Dieu prit du limon de la terre et en modela l'homme", pour qu'il fût le point de départ de l'humanité. Comme c'était cet homme même qu'il récapitulait en lui, le Seigneur reçut donc une chair formée selon la même "économie" que celle d'Adam, en naissant d'une Vierge par la volonté et la sagesse de Dieu, afin de montrer lui aussi une chair formée d'une manière semblable à celle d'Adam et de se faire cet homme même dont il est écrit qu'il était, à l'origine, à

l'image et à la ressemblance de Dieu⁶⁶». La *Nativité de la Vierge* constitue ainsi la passerelle essentielle entre le temps de l'attente (Ancien Testament) et le temps du salut (Nouveau Testament), entre la «création» et la «recréation»⁶⁷.

La genèse du monde ou la fabrique de l'art

Michel Jeanneret rappelle, dans *Perpetuum Mobile*, que malgré toute l'hétérogénéité de la Renaissance l'un de ses aspects centraux réside dans les réflexions qui s'instaurent, chez les humanistes et les artistes, sur le commencement des choses et sur le «miracle du geste créateur», et le désir d'en «perpétuer la dynamique»⁶⁸. La chapelle Chigi, destinée à accueillir le corps défunt d'Agostino Chigi, est une ode à la résurrection prochaine de son âme appelée à rejoindre son créateur. John Shearman a eu parfaitement raison de mettre en évidence cette dimension eschatologique et sotériologique qui demeure l'une des composantes centrales de l'invention de Raphaël. Mais le discours qui s'élabore dans les différentes parties du décor, depuis les *Prophètes* et la *Nativité de la Vierge* jusqu'à la coupole en passant par les scènes sur le tambour, montre que ce voyage de l'âme est indissociable d'une méditation sur la nature de la création du monde. Dans ces multiples régimes de temporalité du monde, on comprend que la destinée d'Agostino Chigi s'inscrit dans le plan divin du Créateur pour l'humanité. Il ne s'agit pas pour autant de considérer la chapelle comme un ensemble parfaitement unifié et fonctionnant en système, car la nouvelle lecture que l'on propose n'écarte pas les autres significations possibles. Il est cependant clair que le thème de la création du monde constitue un cadre général et fournit le prétexte à la mise en scène de multiples discours au sein de cette simulation artistique de l'univers qu'est la chapelle Chigi.

Parmi ces discours possibles, un a sans nul doute intéressé au plus haut point Raphaël, puis ses

63 Irénée formule ce point de vue notamment au Livre III (22, 4) de son *Contre les Hérésies*: «[...] de même donc qu'Ève, en désobéissant, devint cause de mort pour elle-même et pour tout le genre humain, de même, ayant pour époux celui qui lui avait été destiné par avance, et cependant Vierge, devint, en obéissant, cause de salut pour elle-même et pour tout le genre humain», IRÉNÉE, *Contre les hérésies. Dénonciation et réfutation de la gnose au nom menteur*, éd. et trad. fr. par Adelin Rousseau, Paris, [1984] 2001, p. 385. Sur le parallèle entre Ève et Marie, voir Georges JOUASSARD, «Le parallèle Eve-Marie aux origines de la patristique», *Bible et vie chrétienne*, VII, 1954, p. 19-31 et Ernst GULDAN, *Eva und Maria. Eine Antithese als Bildmotiv*, Cologne, 1966.

64 ANSELME, *Méditations et prières de saint Anselme*, trad. fr. par Armand Castel, Paris, 1923, p. 28-31.

65 Cette conception était tout à fait valide et actuelle au milieu du XVI^e siècle comme on peut s'en rendre compte dans le livre d'heures exécuté en 1946 par Giulio Clovio, dont le folio 59v. représentant la création du monde avec la Vierge agenouillée en prière aux côtés du Créateur. Sur les *Heures Farnèse*, je renvoie à l'article d'Ellie DOULKARIDOU, «Fonctions de l'ornement dans les Heures Farnèse de Giulio Clovio», *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, à paraître.

66 IRÉNÉE, *Démonstration de la prédication apostolique*, éd. et trad. fr. par Adelin Rousseau, Paris, 1995, p. 129.

67 Sur cette lecture et notamment sur la présence du thème de l'Immaculée Conception dans la *Nativité de la Vierge* de Del Piombo, je renvoie également aux conclusions éclairantes de BARBIERI, 2009, p. 487-488.

68 Michel JEANNERET, *Perpetuum mobile. Métamorphoses des corps et des œuvres de Vinci à Montaigne*, Paris, 1997, p. 6-7.

successeurs : l'analogie et la correspondance entre la création du monde et la création artistique, qui fût un des lieux communs de la définition de l'art et de l'artiste à la Renaissance⁶⁹. Depuis Marsile Ficini qui rappelait que l'homme, parce qu'il a vu « l'ordre du mouvement des cieux, sa progression et sa proportion ou ses résultats », serait capable de « créer des cieux » s'il avait en sa possession « des instruments et une matière céleste », à Federico Zuccari qui affirme que l'artiste « forme un nouveau monde en lui-même » et qu'il peut faire voir « de nouveaux paradis sur terre », l'éloge humaniste de l'art voit en l'artiste un véritable créateur de mondes⁷⁰. Il serait évidemment facile d'appliquer de tels propos à la chapelle Chigi, mais une réflexion sur cette analogie doit s'efforcer, pour être scientifiquement

acceptable, de sortir de la rhétorique humaniste pour s'intéresser aux modalités précises de sa mise en œuvre et aux structures visuelles qui en découlent et qui sont la marque d'un investissement théorique du sujet⁷¹.

Qu'en est-il au sein de la chapelle Chigi ? Le thème de la création du monde mis à part, l'ensemble conçu par Raphaël se distingue par le recours au plan centré et un travail poussé sur les variétés de marbre employés – « Africano », « Carrara », « Giallo Antico », « Portasanta » ou encore « Rosso Antico » – avec pour référence directe les célèbres exemples antiques de la villa Hadriana et du Panthéon pour lesquels Raphaël avait exprimé le plus grand intérêt dans la célèbre lettre à Léon X en 1519⁷². Le parti-pris *all'antica* de la chapelle Chigi, que l'on retrouve dans ces mêmes années aux Loges de Léon X (1517-1519) ou dans la salle de la *Volta dorata* (1519-1520) du Palazzo della Cancelleria, n'est pas innocent, ni dénué d'intention : tous ces ensembles développent très précisément un discours iconographique sur la création du monde qui se mêle à une recherche archéologique sur les principes de l'art et de l'ornement antiques⁷³. Le cas de la mosaïque par exemple dans la chapelle Chigi est symptomatique de cette attitude. Elle est évidemment une évocation sans détour de l'art antique, mais elle revêt également une signification théorique ainsi que le rappelle Vasari dans les *Vies* lorsqu'il l'écrit qu'elle est « la più durable pittura che sia » (« la forme de peinture la plus durable ») et que « per la sua lunghissima vita si può quasi chiamare eterno », « elle a si longue vie qu'elle peut presque être

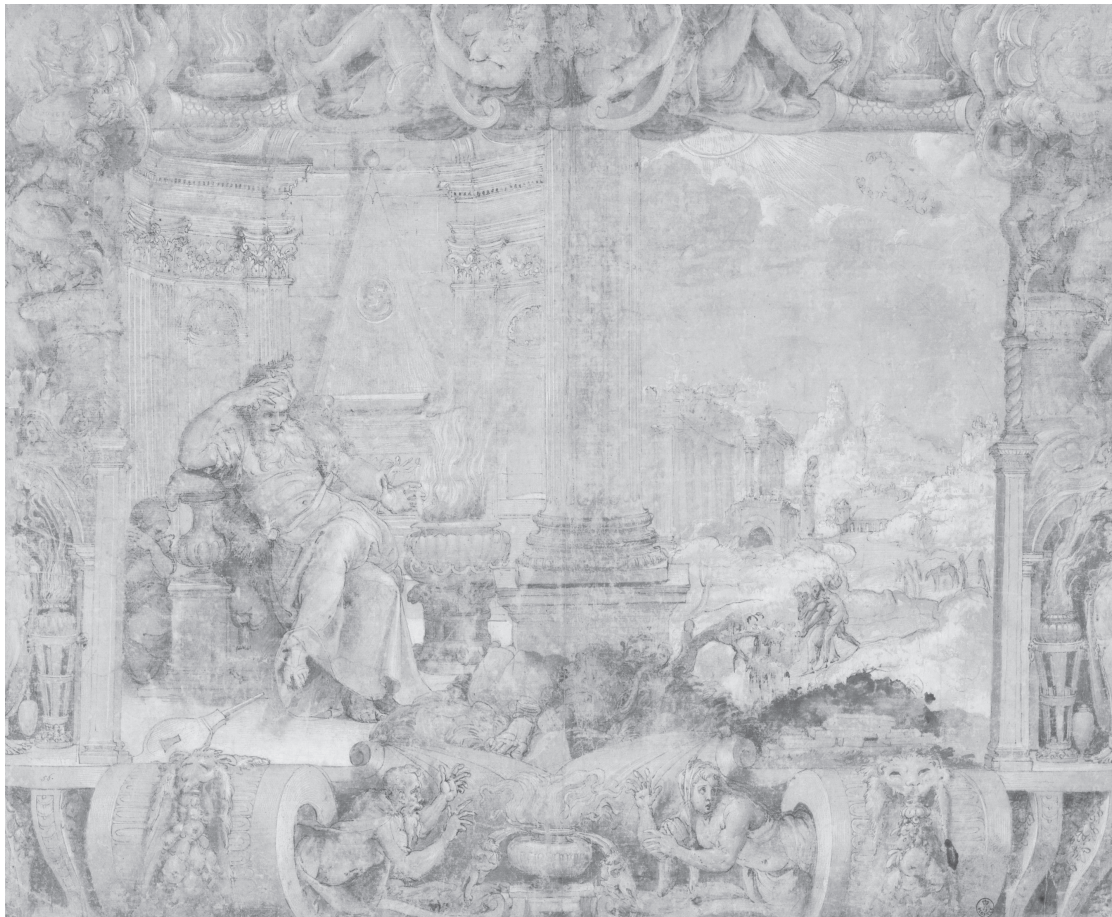
69 Sur la nature de l'analogie entre création artistique et création du monde, voir notamment Milton C. NAHM, « The Theological Background on the Theory of the Artist as Creator », *Journal of the History of Ideas*, VIII, 1947, p. 363-372 ; André CHASTEL, *Marsile Ficini et l'art*, Genève, [1954] 1996, p. 65-72 ; Jackie PIGEAUD, *L'art et le vivant*, Paris, 1995, p. 45-78 ; Eyolf ØSTREM, « Deus Artifex and Homo Creator. Art Between the Human and the Divine », in Sven Rune Havsteen, Nils Holger Petersen, Heinrich W. Schwab (et alii) (éd.), *Creations : Medieval Rituals, the Arts, and the Concept of Creation*, Turnhout, 2007, p. 15-48 ; Stefano PRANDI, « Deus artifex. Formes et histoire d'une métaphore », in Carlo Ossola (dir.), *Création, Renaissance, Ordre du monde*, actes du colloque (Paris, Collège de France, 2008), Turin, 2012, p. 20-40. Je me permets également de renvoyer à Florian MÉTRAL, « Création artistique et création du monde », in Jacques Poirier (dir.), *Dictionnaire des mythes et concepts de la création*, Reims, 2015, p. 117-122.

70 « Puisque l'homme a vu l'ordre du mouvement des cieux, sa progression et ses proportions ou ses résultats, comment pourrait-on nier qu'il possède presque le même génie que l'auteur des cieux et qu'il puisse, dans une certaine mesure, créer des cieux, s'il trouvait des instruments et une matière céleste, puisqu'il les crée maintenant, d'une autre matière, bien sûr, mais selon un plan semblable ? », voir Marsile FICINI, *Théologie platonicienne de l'immortalité des âmes. Tome I*, Livres I-VIII, éd. et trad. fr. par Raymond Marcel, Paris, 1964, p. 226. « [...] Volle anco darli facultà di formare in se medesimo un Disegno interno intelletivo, acciocchè col mezzo di questo conoscesse tutte le creature e formasse in se stesso un nuovo Mondo [...] ; e inoltre acciocchè con questo Disegno, quasi imitando Dio e emulando la Natura, potesse produrre infinite cose artificiali simili alle naturali, e col mezzo della pittura e della scultura farci vedere in terra nuovi Paradisi » « [...] il a voulu également lui donner la faculté de former en lui-même un dessin interne, afin qu'il connaisse grâce à lui toutes les créatures et qu'il forme un nouveau monde en lui-même [...] ; afin également que, par ce dessin, comme à l'imitation de Dieu et rivalisant avec la nature, il puisse produire infiniment de choses artificielles semblables aux naturelles ; et que, par le moyen de la sculpture et de la peinture, il nous fasse voir de nouveaux paradis sur terre », Federico ZUCCARI, *L'idea de' pittori, scultori, et architetti*, [Turin, 1607] Rome, 1768, I, p. 18.

71 On se situe ici dans la lignée de ce que Daniel Arasse avait nommé l'« iconographie analytique » où le travail interprétatif doit s'efforcer, par le recours à la notion de figurabilité autrement dit « l'instance qui est au travail dans la représentation pour accéder à la figure », d'identifier « les enjeux qui sont à l'origine des associations d'idées dont jouent certaines images » qui se révèlent dans des configurations visuelles qui leur sont propres, voir Daniel ARASSE, *Le sujet dans le tableau*, Paris, [1997] 2005, p. 9-15.

72 Cecilia MAGNUSSON, « The Antique Sources of the Chigi Chapel », *Konsthistorisk tidskrift*, LVI, 1987, p. 135 et suiv.

73 Concernant les Loges de Léon X, je renvoie à l'excellente étude de Bernice F. DAVIDSON, *Raphael's Bible. A Study of the Vatican Logge*, University Park, 1985. Concernant la Volta Dorata, aucune étude d'ensemble n'a encore été publiée. On se référera donc à Armando SCHIAVO, *Il palazzo della Cancelleria*, Roma, 1964, p. 168-171 et à Achim GNANN, « Peruzzi oder Raphael ? : zu den Entwürfen für die Fresken der "Volta Dorata" in der Cancelleria », in Arnaldo Bruschi, Howard Burns, Christoph L. Frommel (et alii), *Baldassarre Peruzzi, 1481-1536*, actes du colloque (Vicenza, 2001), Venise, 2005, p. 199-212.



44

qualifiée d'éternelle⁷⁴ ». Son utilisation au niveau de la coupole pour figurer le monde céleste éternel n'est donc pas fortuite. Par ailleurs, la réunion des trois arts de la peinture, la sculpture et l'architecture ne pourrait-elle pas également être comprise comme une référence à la *varietas* et à l'*harmonia* de la création divine, autant de concepts qui sont devenues depuis l'Antiquité et à la Renaissance ceux mêmes de l'art⁷⁵ ? À la mort de Raphaël en 1520, Baldassare Castiglione (1478-1529)

composera un poème dans lequel il assimile l'artiste au dieu antique de la médecine Asclépios, pour avoir ramené à la vie l'ancienne Rome meurtrie⁷⁶. Pandolfo Pico della Mirandola comparera la mort de l'artiste à celle du Christ. Antonio Tebaldeo (1463-1537) écrira encore que le Christ était le Dieu de la nature et que Raphaël fut celui de l'art. Certes, la nature encomiastique de ces éloges ne fait aucun doute, mais ils se fondent avant tout sur l'ambition avérée de la part de Raphaël de littéralement « recréer » l'Antiquité, de guérir la ville de Rome comme le Christ a guéri l'homme du péché⁷⁷. L'Antiquité dès lors n'est pas qu'un simple réservoir de formes, elle est la trace d'un passé lointain et originel qui se confond peu ou prou avec la création du monde elle-même. Ainsi, pour Raphaël, les méditations sur l'Antiquité et sur la création du monde sont indissociables l'une de l'autre en ce qu'elles constituent le préalable à toutes réflexions sur les principes de la création artistique.

Il est désormais temps de revenir sur le dessin de l'*Hiver* de Salviati auquel on a fait référence plus tôt [fig. 44]⁷⁸. Dans la partie droite de l'œuvre, on dis-

74 Cette qualité de la mosaïque est notamment signalée dans l'« Introduction aux trois arts du dessin » au sein du chapitre XV de la partie dédiée à la peinture, voir VASARI, 1885, I, p. 196.

75 Sur les référents théologiques des théories artistiques à la Renaissance, voir Thomas LEINKAUF, « Der Begriff des Schönen im 15. und 16. Jahrhundert. Seine philosophische Bedeutung und Hinweise auf sein Verhältnis zur Theorie von Poesie und Kunst », in Heinrich F. Plett (éd.), *Renaissance-Poetik / Renaissance Poetics*, Berlin, 1994, p. 53-74, en particulier p. 60-64. Pour un aperçu plus large du vocabulaire artistique à cette époque, et notamment du terme de « création », voir Martin KEMP, « From "Mimesis" to "Fantasia": The Quattrocento Vocabulary of Creation, Inspiration and Genius in the Visual Arts », *Viator*, VIII, 1977, p. 347-398. La notion de *bel composto* associé à Bernin s'avère également centrale à ce sujet et l'on pourrait s'interroger de manière plus précise sur le rôle joué par la chapelle Chigi, en tant que premier exemple de décor fondé sur une combinaison et un jeu entre l'architecture, la sculpture et la peinture, dans l'élaboration de cette notion théorique et sur ses répercussions concrètes dans la pratique artistique de Bernin, voir STRUNCK, 2003, p. 141-143. Il est clair en tous les cas que la chapelle Chigi a constitué la source manifeste d'un des exemples majeurs de l'art romain de la fin du Seicento, la chapelle Cybo, qui se situe dans l'église Santa Maria del Popolo directement en face de la chapelle Chigi, voir à ce sujet la récente contribution de Hellmut HAGER, « La cappella Cybo », in MIARELLI MARIANI, RICHELLO, 2009, p. 639-658.

76 Sur le mythe artistique de Raphaël, voir David RIJSE, *Raphael's Poetics*, Amsterdam, 2012, p. 29-44, auquel nous empruntons ici plusieurs éléments d'analyse.

77 *Ibidem*, p. 33-37.

78 L'*Hiver* fait partie d'un vaste projet de tapisseries comprenant les *Quatre saisons*, les *Quatre âges de l'humanité* et *Apollon conduisant le char du soleil* dont l'identité du commanditaire demeure source de discussions. Il se pourrait qu'il s'agisse d'Alamanno Salviati (1537-1586), le

cerne quelques personnages évoluant au sein d'un paysage manifestement désolé où se dressent quelques monuments antiques en ruine. Dans la partie gauche de l'œuvre, la figure de *L'Hiver*, représentée sous les traits d'un vieillard, est assise au sein d'un espace à l'antique où l'on reconnaît le flanc droit de la chapelle Chigi avec la tombe de son commanditaire⁷⁹. Personne ne s'est vraiment interrogé sur l'étonnante juxtaposition qui est à l'origine du dessin de Salviati mais, compte tenu des éléments avancés précédemment au sujet de Raphaël, il ne fait aucun doute que Salviati avait parfaitement bien compris les intentions initiales de la chapelle Chigi : la recréation des formes antiques par le biais de la figuration de la création du monde pour *in fine* proposer une réflexion sur les vertus (re)créatrices de l'art.

Néanmoins, la présence de la figure de *L'Hiver* oriente cette réflexion dans une direction bien précise. Au sujet de cette figure, on peut d'emblée établir un triple constat : premièrement, la référence à la chapelle Chigi n'est pas anecdotique car le cadrage de Salviati insiste sur une partie bien spécifique de la chapelle, à savoir le tombeau d'Agostino Chigi ; deuxièmement, la chapelle Chigi est spécifiquement convoquée dans la représentation de *L'Hiver* et non dans celle d'une autre saison ; troisièmement, la figure de *L'Hiver* n'est pas identique à son homologue de la chapelle Chigi puisque elle est assise les jambes croisées dans un vaste fauteuil, la main gauche au-dessus d'un feu et la main droite appuyée sur sa tempe. *L'Hiver* a en fait toutes les caractéristiques de l'individu méditant en proie à la mélancolie, comportement généralement attribué à l'influence de Saturne qui préside à cette saison⁸⁰.

La mélancolie à la Renaissance, on le sait, est indissociable de l'activité créatrice. Le mélancolique est l'individu des rêveries, il s'imagine pouvoir

créer à nouveau et autre chose à la suite du Créateur lui-même⁸¹. Sur quoi médite la figure de *L'Hiver*? Généralement sur la nature et le temps qui passe, mais la singularité du dessin de Salviati lui confère un sens bien plus précis : tout invite à penser que c'est la chapelle Chigi, en tant que «simulation artistique de l'univers» qui est ici l'objet de la méditation. Plus précisément, *L'Hiver*, dans le dessin de Salviati, se présente tout la fois comme une figure de la méditation sur l'œuvre de la création divine et une figure de l'artiste – peut-être Salviati lui-même – méditant sur ses facultés créatrices. En raison de sa nature mélancolique, cette méditation n'est cependant pas un hymne au pouvoir démiurgique de l'individu mais à ses effets justement pernicieux. L'être mélancolique est en effet, comme le rappelle Marsile Ficin, un individu tiraillé entre ses phases d'inspiration et de détresse, qui sont le fruit et le fardeau de l'élévation de son esprit au plus près des choses invisibles et de Dieu⁸². Cette détresse, Michel-Ange par exemple en a fait l'expérience à partir des années 1540 lorsqu'il multiplie dans ses poésies ses injonctions miséricordieuses à Dieu pour avoir usurpé sa puissance de création⁸³. Il apparaît dès lors que le cadrage précis du dessin de Salviati sur la tombe d'Agostino Chigi n'est pas que documentaire ou référentiel, mais recouvre une véritable fonction édifiante : la méditation sur la création du monde que met en scène la chapelle Chigi doit conduire à l'humilité et à la vertu morale tant pour l'individu de manière générale que pour l'artiste car ce sont ces qualités qui constituent le préalable indispensable au salut et à la résurrection.

commanditaire du *Péché originel* conservé à la Galleria Colonna à Rome dont l'invention est quasi-identique à celui de la chapelle Chigi. Sur cet ensemble de tapisseries, voir Detlef HEIKAMP, « Die Arazzeria Medicea im 16. Jahrhundert. Neue Studien », *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst*, 20, 1969, p. 33-74.

79 On reconnaît très clairement le tombeau pyramidal d'Agostino Chigi dont la base présente un relief sculpté dont on n'a aujourd'hui aucune trace.

80 Sur la figure de Saturne et son rapport à la mélancolie, on consultera l'ouvrage essentiel de Raymond KLUBANSKY, Erwin PANOFSKY, Fritz SAXL, *Saturn and Melancholy*, [Londres, 1964], Nendeln, 1979 et également Yves HERSANT, *Mélancolies. De l'Antiquité au xx^e siècle*, Paris, 2005.

81 Yves HERSANT, « Le marteau de Michel-Ange », *Communications*, LXIV, 1997, p. 82.

82 Voir CHASTEL, 1996, p. 182-183 et KLUBANSKY, PANOFSKY, SAXL, 1979, p. 254-274.

83 Voir Daniel ARASSE, « L'index de Michel-Ange », in ARASSE, 2005, p. 79-84.

notes

Je tiens à remercier sincèrement Guillaume Cassegrain qui avait dirigé avec bienveillance mon mémoire de master 1, dédié au cycle de la création du monde de Francesco Salviati. Mes remerciements vont également à mon directeur de thèse, Philippe Morel, qui a patiemment suivi la genèse de ce travail et m'a aidé à préciser certaines des hypothèses qui y sont développées. J'adresse également mes plus vifs remerciements à Alessandro Nova et à mes anciens collègues boursiers du Kunshistorisches Institut Max-Planck-Institut de Florence où j'ai pu éprouver nombre d'idées et bénéficier des conditions de travail idéales offertes par cette institution. Je tiens enfin à remercier chaleureusement pour leur lecture attentive et leurs conseils précieux Abslem Azraïbi, Nicolas Cordon, Jérôme Delaplanche, Annick Lemoine et Bertrand Madeline. Les photographies de la chapelle ont été réalisées par l'auteur au mois de juillet 2015 dans le cadre de la bourse Daniel Arasse de L'École française de Rome et de l'Académie de France à Rome – Villa Médicis.

bibliographie

- ALVERGNY, 1953: Marie-Thérèse d'Alvergnny, « Le cosmos symbolique du XII^e siècle », *Archives d'histoire doctrinale et littéraire du Moyen Âge*, XX, 1953, p. 31-81.
- ALVERGNY, 1957: Marie-Thérèse d'Alvergnny, « Les anges et les jours », *Cahiers archéologiques*, IX, 1957, p. 271-300.
- AMBELAIN, [1959] 2002: Robert Ambelain, *La notion gnostique du demiurge dans les Écritures et les traditions judéo-chrétiennes*, Paris, [1959] 2002.
- ANSELME, 1923: Anselme, *Méditations et prières de saint Anselme*, trad. fr. par Armand Castel, Paris, 1923.
- ARASSE, [1997] 2005: Daniel Arasse, *Le sujet dans le tableau*, Paris, [1997] 2005.
- AUGUSTIN, [1962] 1980: Augustin, *Les Confessions. Livres VIII-XIII*, Martin Skutella (éd.), trad. fr. par André Bouissou, Eugène Tréhorel, Paris, [1962] 1980.
- AUGUSTIN, [1972] 2000: Augustin, *Sur la Genèse au sens littéral*, Paul Agaësse (éd.), trad. fr. par par Aimé Solignac, Paris, [1972] 2000.
- AUGUSTIN, 2004: Augustin, *Sur la Genèse contre les Manichéens*, traduit vers le français par Pierre Monat, Paris, 2004.
- AUGUSTIN, [1959] 2014: Augustin, *La Cité de Dieu*, (Paris, 1959), Bernhard Dombart, Alfons Kalb (éd.), trad. fr. par Gustave Combès, Paris, [1959] 2014.
- BARBIERI, 2009: Costanza Barbieri, « La "Natività della Vergine" di Sebastiano del Piombo nel contesto della cappella Chigi », in Ilaria Miarelli Mariani, Maria Richiello (éd.), *Santa Maria del Popolo. Storia e restauri*, Rome, 2009, p. 479-488.
- BENTIVOGLIO, 1984: Enzo Bentivoglio, « La Cappella Chigi », in Christoph L. Frommel, Stefano Ray, Manfred Tafuri (éd.), *Raffaello architetto*, Milan, 1984, p. 125-142.
- BENTIVOGLIO, 1986: Enzo Bentivoglio, « La Cappella Chigi. L'immagine ritrovata del secondo pannello bronzeo del monumento di Agostino, gli inediti precedenti artistici del mosaicista Luigi (De Pace) veneziano ed altre considerazioni », in *Raffaello a Roma*, actes de colloque (Rome, Bibliotheca Hertziana – Max-Planck-Institut ; Cité du Vatican, Musei Vaticani, 1983), Rome, 1986, p. 309-314.
- BENTIVOGLIO, 2009: Enzo Bentivoglio, « Santa Maria del Popolo: le tombe terragne "parole e forme" », in Mirelli Mariani, Richiello, 2009, p. 325-345.
- BOBER, 1961: Harry Bober, « In Principio: Creation Before Time », in Millard Meiss (éd.), *De artibus opuscula XL. Essays in Honor of Erwin Panofsky*, New York, 1961, p. 3-28.
- BOUCHÉ-LECLERCQ, (1899) 2014: Auguste Bouché-Leclercq, *L'Astronomie grecque*, Cambridge, 2014.
- BOUTENEFF, 2008: Peter C. Bouteneff, *Beginnings. Ancient Christian Readings of the Biblical Creation Narratives*, Grand Rapids, 2008.
- BRISSON, MEYERSTEIN, 1991: Luc Brisson, F. Walter Meyerstein, *Inventer l'univers. Le problème de la connaissance et les modèles cosmologiques*, Paris, 1991.
- BRITTON, 2003: Piers Britton, « "Mio malinconico, o vero... mio pazzo": Michelangelo, Vasari, and the Problem of Artist's Melancholy in Sixteenth-Century Italy », *Sixteenth Century Journal*, 34, automne 2003, p. 653-675.
- BUNAFEDE, 1660: Giuseppe Buonafede, *I Chigi Augusti Istoria*, Venise, 1660.
- CAMESASCA, PIAZZA, 1993: Ettore Camesasca, Giovanni M. Piazza (éd.), *Raffaello. Gli scritti, lettere, firme, sonetti, saggi, tecnici e teorici*, Milano, 1993.
- CASSIRER, [1927] 1983: Ernst Cassirer, *Individu et cosmos dans la philosophie de la Renaissance*, trad. fr. par Pierre Quillet, [Leipzig, 1927] Paris, 1983.
- CELIO, 1638: Gaspere Celio, *Memoria delli nomi degli artefici delle Pitture che sono in alcune chiese, facciate, e palazzi di Roma*, Naples, 1638.
- CHASTEL, 1959: André Chastel, *Art et humanisme à Florence au temps de Laurent le Magnifique*, Paris, 1959.
- CHASTEL, [1954] 1996: André Chastel, *Marsile Ficin et l'art*, Genève, [1954] 1996.
- CHENEY, 1963: Iris Hofmeister Cheney, *Francesco Salviati (1510-1563)*, Ph.D. New York University, New York, 1963.
- CHENU, 1953: Marie-Dominique Chenu, « Nature ou Histoire? Une controverse exégétique sur la création au XII^e siècle », *Archives d'histoire doctrinale et littéraire du Moyen Âge*, XX, 1953, p. 25-30.
- CHIABO, RONZANI, VITALE, 2014: Maria Chiabò, Rocco Ronzani, Angelo Maria Vitale (dir.), *Egidio da Viterbo, cardinale agostiniano tra Roma e l'Europa del Rinascimento*, actes de colloque (Viterbe-Rome, 2012), Rome, 2014.
- CONNELL, 2011: William J. Connell, « The Eternity of the World and Renaissance Historical Thought », *California Italian Studies Journal*, 2, 1^{er} semestre 2011, p. 1-23.
- CORPUS HERMETICUM, [1945] 1999: *Corpus hermeticum d'Hermès Trismégiste. Tome I, Poimandrès, Traités II-XII*, Arthur Darby Nock (éd.), trad. fr. par André-Jean Festugière, Paris, [1945] 1999.
- COSTAMAGNA, 1998: Philippe Costamagna, « Santa Maria del Popolo. Cappella Chigi », in Anna Coliva (éd.), *Francesco Salviati. Affreschi romani*, Milan, 1998, p. 102-109.
- CUGNONI, 1879: Giuseppe Cugnoni, « Agostino Chigi il magnifico », *Archivio della Società Romana di Storia Patria*, II, 1879, p. 37-84.
- CUGNONI, 1880: Giuseppe Cugnoni, « Note al Commentario di Alessandro VII sulla vita di Agostino Chigi (continuazione) », *Archivio della Società Romana di Storia Patria*, III, 1880, p. 422-448.
- CUGNONI, 1881: Giuseppe Cugnoni, « Note al Commentario di Alessandro VII sulla vita di Agostino Chigi (continuazione) », *Archivio della Società Romana di Storia Patria*, IV, 1881, p. 56-79.
- DAMISCH, 1971: Hubert Damisch, « Histoire et/ou théorie de l'art », *Scolies*, I, 1971, p. 27-36.
- DANTE, 2012: Dante Alighieri, *La Comédie (Enfer – Purgatoire – Paradis)*, éd. et trad. fr. par Jean-Charles Vegliante, Paris, 2012.
- DUMONT, 1973: Catherine Dumont, *Francesco Salviati au Palais Sacchetti de Rome et la décoration murale italienne (1520-1560)*, Genève, 1973.

- ERFFA, 1995: Hans Martin von Erffa, *Ikonomie der Genesis*, Munich, 1995.
- EUSÈBE DE CÉSARÉE, 1975: Eusèbe de Césarée, *La préparation évangélique. Livre VII*, éd. et trad. fr. par Guy Schrøder, Paris, 1975.
- FABJAN, 1999: Barbara Fabjan, « Fabio Chigi, la Cappella di S. Maria del Popolo e il "Cavalier Bernino" », in *Gian Lorenzo Bernini. Regista del Barocco*, Claudio Strinati, Maria Grazia Bernardini (dir.), cat. exp. (Rome, Museo di Palazzo Venezia, 1999), Milan, 1999, p. 47-56.
- FERRIGNO, 2014: Amélie Ferrigno, « Raffaello e Agostino Chigi, nascita di un nuovo stile pittorico. L'influsso del mecenate sulla pittura del maestro », in Claudio Strinati (éd.), *Raffaello pittore, del segno e del colore*, Rome, 2014, p. 5-29.
- FICIN, 1964: Marsile Ficin, *Théologie platonicienne de l'immortalité des âmes. Tome I, Livres I-VIII*, éd. et trad. fr. par Raymond Marcel, Paris, 1964.
- FILIPPI, 1984: Stefano Filippi, « Cappella Chigi », in *Fabbriche romane del primo '500. Cinque secoli di restauri*, cat. exp. (Rome, Panthéon; Bari, Castello Svevo, 1984), Rome, 1984, p. 111-137.
- FRANZ, [1972] 1982: Marie-Louise von Franz, *Les mythes de création*, trad. fr. par Francine Saint René Taillandier, [Zürich, 1972] Paris, 1982.
- FREEDBERG, 1961: Sydney J. Freedberg, *Painting in the High Renaissance in Rome and Florence*, Cambridge, 1961.
- FROMMEL, 1974: Christoph L. Frommel, « Das Hypogaum Raffaels unter der Chigikapelle in S. Maria del Popolo zu Rom », *Kunstchronik*, XXVII, 1974, p. 344-348.
- FROMMEL, 2009: Christoph L. Frommel, « La Cappella Chigi », in MIARELLI MARIANI, RICHIELLO, 2009, p. 447-478.
- GILBERT, 1980: Felix Gilbert, *The Pope, his Banker and Venice*, Cambridge, 1980.
- GLASS, 1982: Dorothy F. Glass, « In Principio: the Creation in the Middle Ages », in Lawrence D. Roberts (éd.), *Approaches to Nature in the Middle Ages*, Binghamton, 1982, p. 67-107.
- GNOLI, 1889: Domenico Gnoli, « La sepoltura d'Agostino Chigi nella chiesa di S. Maria del popolo in Roma », *Archivio storico dell'arte*, II, 1889, p. 317-326.
- GOLZIO, 1971: Vincenzo Golzio, *Raffaello nei documenti, nelle testimonianze dei contemporanei e nella letteratura del suo secolo*, Farnborough, 1971.
- GORDON, 2006: Bruce Gordon, « The Renaissance Angel », in Peter Marshall, Alexandra Walsham (éd.), *Angels in the Early Modern World*, Cambridge, 2006, p. 41-63.
- GRANT, 1996: Edward Grant, *Planets, Stars and Orbs. The Medieval Cosmos, 1200-1687*, Cambridge, 1996.
- GROBLEWSKI, 1987: Michael Groblewski, « Raphael als Architekt », in Volker Hoffmann (éd.), *Raffaello in seiner Zeit*, Nuremberg, 1987, p. 69-97.
- GROH, 2012: Dieter Groh, *Schöpfung im Widerspruch. Deutungen der Natur und des Menschen von der Genesis bis zur Reformation*, Francfort sur le Main, 2012.
- GRUYER, 1864: François Anatole Gruyer, *Raphaël et l'Antiquité*, Paris, 1864.
- GULDAN, 1966: Ernst Guldán, *Eva und Maria. Eine Antithese als Bildmotiv*, Cologne, 1966.
- HEIDT, 1949: William George Heidt, *Angelology of the Old Testament. A Study in Biblical Theology*, Washington, 1949.
- HENINGER, 1977: S. K. Heninger, *The Cosmographical Glass. Renaissance Diagrams of the Universe*, San Marino, 1977.
- HERSANT, 1997: Yves Hersant, « Le marteau de Michel-Ange », *Communications*, LXIV, 1997, p. 77-87.
- HERSANT, 2005: Yves Hersant, *Mélancolies. De l'Antiquité au XX^e siècle*, Paris, 2005.
- HESSE, 1983: Michael Hesse, « Berninis Umgestaltung der Chigi-Kapelle an Santa Maria del Popolo in Rom », *Pantheon*, XLI, 1983, p. 109-126.
- HIRST, 1961: Michael Hirst, « The Chigi Chapel in Santa Maria della Pace », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XXIV, 1961, p. 161-185.
- HIRST, 1981: Michael Hirst, *Sebastiano del Piombo*, Oxford, 1981.
- IRÉNÉE, 1995: Irénée, *Démonstration de la prédication apostolique*, éd. et trad. fr. par Adelin Rousseau, Paris, 1995.
- IRÉNÉE, [1984] 2001: Irénée, *Contre les hérésies. Dénonciation et réfutation de la gnose au nom menteur*, éd. et trad. fr. par Adelin Rousseau, Paris, [1984] 2001.
- JEANNERET, 1997: Michel Jeanneret, *Perpetuum mobile. Métamorphoses des corps et des œuvres de Vinci à Montaigne*, Paris, 1997.
- JOOST-GAUGIER, 1998: Christiane L. Joost-Gaugier, « Ptolemy and Strabo and Their Conversation with Appelles and Protogenes: Cosmography and Painting in Raphael's School of Athens », *Renaissance Quarterly*, LI, automne 1998, p. 761-787.
- JOUASSARD, 1954: Georges Jouassard, « Le parallèle Ève-Marie aux origines de la patristique », *Bible et vie chrétienne*, VII, 1954, p. 19-31.
- KALINOWSKI, 1999: Lech Kalinowski, « Salomon et la Sagesse. Remarques sur l'iconographie de la Création du monde dans les *Antiquités Judaïques* de Flavius Josèphe du Musée Condé à Chantilly », *Artibus et Historiae*, XXXIX, 1999, p. 9-26.
- KEMP, 1977: Martin Kemp, « From "Mimesis" to "Fantasia": The Quattrocento Vocabulary of Creation, Inspiration and Genius in the Visual Arts », *VIATOR*, VIII, 1977, p. 347-398.
- KLIBANSKY, PANOFSKY, SAXL, [1964] 1979: Raymond Klibansky, Erwin Panofsky, Fritz Saxl, *Saturn and Melancholy*, [Londres, 1964] Nendeln, 1979.
- KLIEMANN, 1993: Julian M. Kliemann, *Gesta dipinte. La grande decorazione nelle dimore italiane dal Quattrocento al Seicento*, Milan, 1993.
- LANDUCCI, 1646: Ambrogio Landucci, *Origine del empio dedicato in Roma alla Vergine Madre d'Iddio...*, Rome, 1646.
- LANEVRIE-DAGEN, 2008: Nadeije Laneyrie-Dagen, *L'invention de la nature*, Paris, 2008.
- LEINKAUF, 1994: Thomas Leinkauf, « Der Begriff des Schönen im 15. und 16. Jahrhundert. Seine philosophische Bedeutung und Hinweise auf sein Verhältnis zur Theorie von Poesie und Kunst », in Heinrich F. Plett (éd.), *Renaissance-Poetik/Renaissance Poetics*, Berlin, 1994, p. 53-74.
- LIPPINCOTT, 1990: Kirsten Lippincott, « Giovanni di Paolo's "Creation of the World" and the tradition of the "Thema Mund" in Late Medieval and Renaissance Art », *The Burlington Magazine*, CXXXII, n. 1048, juillet 1990, p. 460-468.
- MAGNUSSON, 1987: Cecilia Magnusson, « The Antique Sources of the Chigi Chapel », *Konsthistorisk tidskrift*, LVI, 1987, p. 135-139.
- MELCZER, 1990: William Melczer, « Raffaello e il neoplatonismo. La Cappella Chigi di Santa Maria del Popolo », in Marcello Fagiolo, Maria Luisa Madonna (dir.), *Raffaello e l'Europa*, actes du colloque (Rome, Accademia nazionale dei Lincei; Rome, Centro di studi sulla cultura e l'immagine di Roma, 1984), Roma, 1990, p. 153-176.
- MENTRÉ, 1984: Mireille Mentré, *Création et Apocalypse. Histoire d'un regard humain sur le divin*, Paris, 1984.
- MÉTRAL, 2008: Florian Méttral, *Création et création. Une interprétation du cycle de Francesco Salviati dans la chapelle Chigi de Santa Maria del Popolo*, mémoire de master 1, Guillaume Cassegrain (dir.), Université Lumière Lyon 2, 2008.
- MÉTRAL, 2015: Florian Méttral, « Création artistique et création du monde », in Jacques Poirier (dir.), *Dictionnaire des mythes et concepts de la création*, Reims, 2015, p. 117-122.
- MIARELLI MARIANI, RICHIELLO, 2009: Ilaria Miarelli Mariani, Maria Richiello (éd.), *Santa Maria del Popolo. Storia e restauri*, Rome, 2009.

- MICHON, 2004: Cyril Michon (éd.), *Thomas d'Aquin et la controverse sur L'Éternité du monde*, Paris, 2004.
- MOREL, 2008: Philippe Morel, *Mélissa. Magie, astres et démons dans l'art de la Renaissance*, Paris, 2008.
- MORTARI, 1992: Luisa Mortari, *Francesco Salviati*, Roma, 1992.
- MÜNTZ, 1881: Eugène Müntz, *Raphaël. Sa vie, son œuvre et son temps*, Paris, 1881.
- MURATOVA, 2003: Xénia Muratova, «Création», in Xavier Barral I Altet (dir.), *Dictionnaire critique d'iconographie occidentale*, Rennes, 2003, p. 234-241.
- MURATOVA, 2005: Xenia Muratova, «Il tema della Creazione nell'arte e nel pensiero tra l'XI e il XIII secolo: indagini sull'iconografia del Creatore dopo lo scisma», *Acta ad archaeologiam et artium historiam pertinentia*, XVIII, 2004, p. 255-274.
- NAHM, 1947: Milton C. Nahm, «The Theological Background on the Theory of the Artist as Creator», *Journal of the History of Ideas*, VIII, 1947, p. 363-372.
- NAUTIN, 1973: Pierre Nautin, «Genèse 1, 1-2, de Justin à Origène», in Paul Vignaux (éd.), *In Principio. Interprétations des premiers versets de la Genèse*, Paris, 1973, p. 61-94.
- O'MALLEY, 1968: John O'Malley, *Giles of Viterbo on Church and Reform*, Leiden, 1968.
- O'MALLEY, 1979: John O'Malley, *Praise and Blame in Renaissance Rome*, Durham, 1979.
- OSSOLA, 2012: Carlo Ossola (dir.), *Création, Renaissance, Ordre du monde*, actes du colloque (Paris, Collège de France, 2008), Turin, 2012.
- ØSTREM, 2007: Eyolf Østrem, «Deus Artifex and Homo Creator: Art Between the Human and the Divine», in Sven Rune Havsteen, Nils Holger Petersen, Heinrich W. Schwab (et alii) (éd.), *Creations: Medieval Rituals, the Arts, and the Concept of Creation*, Turnhout, 2007, p. 15-48.
- PANCIROLI, 1725: Giulio Panciroli, *Roma sacra e moderna...*, Giovanni Francesco Ceconi (éd.), Roma, 1725.
- PANOFSKY, [1924] 1989: Erwin Panofsky, *Idea*, Henri Joly (trad. fr.), [Leipzig, 1924] Paris, 1989.
- PASSAVANT, [1858] 1860: Johann David Passavant, *Raphaël d'Urbini et son père Giovanni Santi*, trad. fr. par Jules Luntzeschutz, [Leipzig, 1858] Paris, 1860.
- PÉPIN, 1964: Jean Pépin, *Théologie cosmique et théologie chrétienne*, Paris, 1964.
- PIGEAUD, 1995: Jackie Pigeaud, *L'Art et le vivant*, Paris, 1995.
- PINELLI, 2001: Antonio Pinelli, «La Cappella delle tombe Scambiate. Novità sulla Cappella Chigi in Santa Maria del Popolo», in Philippe Costamagna, Michel Hochmann, Catherine Monbeig Goguel (dir.), *Francesco Salviati et la bella maniera*, actes de colloque (Rome, Académie de France à Rome – Villa Médicis; Paris, Institut culturel italien, 1998), Rome, 2001, p. 253-285.
- POLET, 1984: Jean-Claude Polet, *Mythe de création et création poétique*, Louvain-la-Neuve, 1984.
- PRANDI, 2012: Stefano Prandi, «Deus artifex. Formes et histoire d'une métaphore», in OSSOLA, 2012, p. 20-40.
- PTOLÉMÉE, [1813] 1816: Ptolémée, *Composition mathématique ou Astronomie ancienne. Tome second*, Jean-Baptiste Delambre (éd.), trad. fr. par Nicolas B. Alma, Paris, [1813] 1816.
- QUINLAN-MCGRATH, 1984: Mary Quinlan-McGrath, «The Astrological Vault of the Villa Farnesina Agostino Chigi's Rising Sign», *Journal of the Courtauld and Warburg Institutes*, XLVII, 1984, p. 91-105.
- QUINLAN-MCGRATH, 1995: Mary Quinlan-McGrath, «The Villa Farnesina: Time-Telling Conventions and Renaissance Astrological Practice», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, LVIII, 1995, p. 53-71.
- RAY, 1969: Stefano Ray, «La Cappella Chigi in Santa Maria del Popolo a Roma», *L'Architettura. Cronache e storia*, XIV, 1969, p. 750-759.
- RAY, 1976: Stefano Ray, «Il sepolcreto della Cappella Chigi e altre note Raffaellesche», *Bollettino del Centro di Studi per la Storia dell'Architettura*, XXIV, 1976, p. 89-92.
- RAY, 1986: Stefano Ray, «La Cappella Chigi: significato e cultura», in *Raffaello a Roma*, actes du colloque (Rome, Bibliotheca Hertziana – Max-Planck-Institut; Cité du Vatican, Musei Vaticani, 1983), Rome, 1986, p. 315-321.
- RIEGEL, 2003: Nicole Riegel, «Die Chigi-Kapelle in Santa Maria del Popolo. Eine kritische Revision», *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, XXX, 2003, p. 93-130.
- RIJSER, 2012: David Rijser, *Raphael's Poetics*, Amsterdam, 2012.
- ROBBINS, 1912: Frank Egleston Robbins, *The Hexameral Literature. A Study of the Greek and Latin Commentaries on Genesis*, Chicago, 1912.
- ROWLAND, 1984: Ingrid D. Rowland, «Some Panegyrics to Agostino Chigi», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XLVII, 1984, p. 194-199.
- ROWLAND, 1986: Ingrid D. Rowland, «Render Unto Caesar the Things Which are Caesar's: humanism and the Arts in the Patronage of Agostino Chigi», *Renaissance Quarterly*, XXXIX, hiver 1986, p. 673-730.
- ROWLAND, 1998: Ingrid D. Rowland, *The Culture of the High Renaissance. Ancients and Moderns in Sixteenth-Century Rome*, Cambridge, 1998.
- ROWLAND, 2001: Ingrid D. Rowland, *The Correspondence of Agostino Chigi (1466-1520) in Cod. Chigi R.V.c.*, Cité du Vatican, 2001.
- RUDOLPH, 1999: Conrad Rudolph, «In the Beginning: Theories and Images of Creation in Northern Europe in the Twelfth Century», *Art History*, XXII, 1999, p. 3-55.
- SAXL, 1934: Fritz Saxl, *La fede astrologica di Agostino Chigi*, Rome, 1934.
- SECRET, 1964: François Secret, *Le Zôhar chez les kabbalistes chrétiens de la Renaissance*, La Haye, 1964.
- SEZNEC, [1939] 2011: Jean Seznec, *La survivance des dieux antiques*, [Londres, 1939] Paris, 2011.
- SHEARMAN, 1961: John Shearman, «The Chigi Chapel in Santa Maria del Popolo», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XXIV, 1961, p. 129-160.
- SHEARMAN, 1981: John Shearman, «"Pentimenti" in the Chigi Chapel», in Moshe Barasch, Lucy Freeman Sandler (éd.), *Art, the Ape of Nature. Studies in Honor of H. W. Janson*, New York, 1981, p. 219-222.
- SHEARMAN, 2003: John Shearman, *Raphael in Early Modern Sources (1483-1602)*, New Haven, 2003.
- STEENBERG, 2008: Matthew C. Steenberg, *Irenaeus on Creation. The Cosmic Christ and the Saga of Redemption*, Leiden, 2008.
- STRUNCK, 2003: Christina Strunck, «Bellori und Bernini rezipieren Raffael. Unbekannte Dokumente zur Capella Chigi in Santa Maria del Popolo», *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, XXX, 2003, p. 131-182.
- SUAREZ-NANI, 2002: Tiziana Suarez-Nani, *Les anges et la philosophie. Subjectivité et fonction cosmologique des substances séparées à la fin du XIII^e siècle*, Paris, 2002.
- THOMAS D'AQUIN, 1984: Thomas d'Aquin, *Somme théologique. Tome 1*, Albert Raulin (éd.), trad. fr. par Aimon-Marie Roguet, Paris, 1984.
- THOMAS D'AQUIN, 1993: Thomas d'Aquin, *Somme contre les gentils*, trad. fr. par Réginald Bernier, Maurice Corvez, Marie-Josèphe Gerlaud (et alii), Paris, 1993.
- TIGERSTEDT, 1968: E. N. Tigerstedt, «The Poet as a Creator: Origin of a Metaphor», *Comparative Literature Studies*, XXVII, 1968, p. 459-478.
- TITI, 1674: Filippo Titi, *Studio di pittura, scultura e architettura nelle chiese di Roma*, Rome, 1674.

- TRESCHOW, OTTEN, HANNAM, 2007 : Michael Treschow, Willemien Otten, Walter Hannam (éd.), *Divine Creation in Ancient, Medieval, and Early Modern Thought*, Leiden, 2007.
- VANNIER, 2011 : Marie-Anne Vannier (éd.), *La Création chez les Pères*, Bern, 2011.
- VASARI, [1568] 1885 : Giorgio Vasari, *Le Vite de' più eccellenti pittori scultori et architettori*, Gaetano Milanesi (éd.), Florence, [1568] 1885.
- VASARI, [1568] 1989 : Giorgio Vasari, *Les vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*, éd. et trad. fr. par André Chastel, [Florence, 1568] Paris, 1989.
- VERNIER, 1995 : Jean-Marie Vernier, *Théologie et métaphysique de la création chez saint Thomas d'Aquin*, Paris, 1995.
- VENTURI, 1920 : Adolfo Venturi, *Raffaello*, Rome, 1920.
- VERDET, 2010 : Jean-Pierre Verdet, *Aux origines du monde. Une histoire de la cosmogonie*, Paris, 2010.
- WEIL-GARRIS BRANDT, 1986 : Kathleen Weil-Garris Brandt, « Cosmological Patterns of Raphael's Chigi Chapel in Santa Maria del Popolo », in *Raffaello a Roma*, actes du colloque (Rome, Bibliotheca Hertziana – Max-Planck-Institut ; Cité du Vatican, Musei Vaticani, 1983), Rome, 1986, p. 127-157.
- WUNENBURGER, 1998 : Jean-Jacques Wunenburger, « Le mythe de l'œuvre ou le discours voilé des origines », in Jean-Jacques Wunenburger (dir.), *Art, mythe et création*, Dijon, 1998, p. 9-16.
- ZAHLTEN, 1979 : Johannes Zählten, *Creatio mundi. Darstellungen des sechs Schöpfungstage und naturwissenschaftliches Weltbild im Mittelalter*, Stuttgart, 1979.
- ZOHAR, [1911] 1970 : Sepher Ha-Zohar, trad. fr. par Jean de Pauly, Paris, [1911] 1970.
- ZUCCARI, [1607] 1768 : Federico Zuccari, *L'idea de' pittori, scultori, et architetti*, [Turin, 1607], Rome, 1768.

catalogues d'exposition

- Rome et Paris, 1998 : *Francesco Salviati o la Bella Maniera*, Catherine Monbeig Goguel (dir.), (Rome, Académie de France à Rome – Villa Médicis ; Paris, musée du Louvre, 1998), Paris, 1998.
- Venise et Berlin, 2008 : *Sebastiano del Piombo. 1485-1547*, Claudio Strinati (dir.), (Rome, Museo di Palazzo Venezia ; Berlin, Gemäldegalerie, 2008), Milan, 2008.