

Aux portes du paradis, Florence

Daniel Elouard

Agrégé de lettres

« Elle est si belle qu'elle est digne du paradis ! » se serait exclamé Michel-Ange en découvrant la porte orientale de San Giovanni réalisée par Ghiberti, de 1425 à 1452, à la demande de la Calimala, la plus puissante corporation de Florence. Et, depuis, ce chef-d'œuvre de bronze est nommé « Porte du paradis »...

Savonarole, un destin emblématique

Le 7 février 1497, Florence est en émoi. Un immense bûcher a été allumé et les Florentins y jettent leurs plus belles parures, des bijoux étincelants, des livres précieux... et des œuvres d'art. Veulent-ils gagner le paradis ou, plus simplement, échapper à la police de Savonarole, de jeunes fanatiques qui font régner la terreur ? Chacun redoute tout autant la délation que des lendemains difficiles. Les Médicis ont été chassés trois ans auparavant, et la République proclamée. La morale triomphe, mais Florence s'étiole, abandonnée par les cités voisines, ainsi que par le grand commerce, menacée d'interdit par le pape Alexandre VI Borgia. Celui-ci ne vit guère en odeur de sainteté, mais, même si Savonarole, le terrible dominicain, mène une vie plus exemplaire, le pape représente la puissance spirituelle suprême, et une puissance temporelle non négligeable. Une ville excommuniée se trouve au ban de l'humanité et les marchands de Florence, quelles que soient leurs convictions, ne peuvent le tolérer. Le 19 mai 1498, Savonarole est arrêté puis brûlé le 23 mai. Florence respire.

Cet épisode illustre la dualité de la cité, partagée entre absolu et convoitises matérielles, entre idéal et compromission, rêvant pourtant toujours de dépasser cette contradiction. En effet, Girolamo Savonarole n'avait pas seulement pour public de pauvres hères et des illuminés : Sandro Botticelli l'admirait, Pic de la Mirandole fit de lui son ami et son confident, et Laurent le Magnifique lui prêta une oreille attentive. Inversement, dans un premier temps, le dominicain avait été séduit par le néo-platonisme, et savait ainsi que l'on ne pouvait rêver d'un monde nouveau sans remettre en cause une société où Dieu apportait les réponses à toutes les questions.

Le succès de Savonarole, à une époque où les Médicis avaient été chassés et Nicolas Machiavel était secrétaire du gouvernement républicain, montre combien Florence restait religieuse : la Renaissance ne l'avait pas fait chavirer dans un émerveillement libertin. Les frasques de quelques artistes et les recherches des philosophes ne touchèrent jamais qu'une petite partie de la population, sans jamais ébranler les croyances chrétiennes du petit peuple et de la plupart des bourgeois. Et ce n'est pas parce que Marsile Ficin fit de Platon une sorte de dieu que la Renaissance nia l'existence de Dieu. Dans la villa de Carregi mise à sa disposition par Cosme de Médicis, Ficin enseigna la doctrine de Gemiste Pléthon, venu de Byzance, qui espérait restaurer la pureté du christianisme en se tournant vers l'Antiquité. Ce même Marsile devenait prêtre à quarante ans, chanoine à cinquante-quatre.

Florence retrouva les Médicis en 1512. Ficin était mort mais ses idées s'étaient largement répandues. Machiavel fut écarté de l'administration ; un an plus tard, il publia *Le Prince*. L'art de gouverner les hommes ne devenait-il pas celui de les tromper ? Le Nord était agité par les préludes de la Réforme qui marqua le XVI^e siècle, et l'Italie, par les guerres qui opposaient les Français (avec une certaine année 1515...) aux Impériaux de Charles Quint, jouant des rivalités des villes italiennes et des convoitises papales. Les épidémies se succédaient, et si quelques nobles familles s'enrichissaient, d'autres firent banqueroute — notamment les Médicis — et la pauvreté restait le lot le mieux partagé. Décidément la société idéale, dont avaient rêvé les poètes et les philosophes du siècle précédent, n'était pas facile à instaurer. Et nombreux étaient ceux qui pensaient qu'elle ne le serait jamais.

Quand l'art apporte réconfort aux miséreux...

C'est là que l'Église retrouvait sa force, consolant, promettant un monde meilleur dont elle ouvrait les portes grâce aux innombrables œuvres qui ornaient les sanctuaires. L'art jouait ainsi un rôle politique et social important. Dès 1317, Giotto peignait à Santa Croce la *Vie de saint François*, exaltant le bonheur d'être pauvre, assurance de toutes les récompenses dans l'au-delà. Plus d'un siècle plus tard, dans le couvent de San Marco, Fra Angelico représentait lui aussi un monde apaisé où rayonnait la grâce : la foi seule pouvait donner le bonheur. Dans les réfectoires des cloîtres, les peintres multipliaient les Cène — Andrea del Castagno à Santa Apollonia, Ghirlandaio aux Ognissanti... — et ces repas, soigneusement mis en scène, montraient à ceux qui ne pouvaient en prendre que la nourriture spirituelle était seule importante puisqu'elle pouvait vaincre la mort. En contemplant aux murs des églises, dans les fresques ou les tableaux, le monde idéal des Bienheureux, chaque désespéré pouvait espérer y entrer. Comme des chantiers s'ouvraient en permanence, tous les rêves devenaient possibles. Les architectes œuvraient même souvent pour ces bonnes causes, et Brunelleschi dessina ainsi le portique de l'hôpital des Innocents où étaient accueillis les enfants abandonnés.

... et décore les plus riches demeures

L'art n'était pas qu'une affaire religieuse, et les collections privées se développèrent tout au long des XV^e et XVI^e siècles, non seulement chez les Médicis, mais aussi dans la plupart des autres grandes familles. La richesse des collections des Offices ou de la galerie Pitti s'explique par le nombre des commandes passées par des marchands qui utilisèrent une partie de leur fortune pour acquérir, grâce à l'art, un semblant d'éternité. Grâce à ces mécènes, les artistes ne dépendaient plus entièrement des commandes de l'Église, et après avoir exploré toutes les possibilités du travestissement des thèmes religieux dans des œuvres « sacrées », ils purent exploiter de nouveaux thèmes d'inspiration. Botticelli entourait sa *Naissance de Vénus* de symboles ésotériques ; Piero della Francesca représentait, plus vrais que nature, le duc et la duchesse d'Urbin ; Léonard de Vinci inventait des machines... Mieux considérés — Ohiberti ne se représente-t-il pas sur la porte du Baptistère ? —, les artistes partageaient la vie des princes et concouraient à donner l'image d'un monde illusoire où les objets les plus rares, les fruits les plus curieux, les animaux les plus exotiques semblaient appartenir à la vie quotidienne.

Comme toutes les villes italiennes, Florence vivait au rythme de fêtes qui animaient l'ensemble de l'année : chaque paroisse vénait « son » saint, et chaque ville possédait ses protecteurs. Une nouvelle fois, la religion servait à cimenter la société, offrant à tout un chacun quelque divertissement. Florence avait son martyr fondateur, Miniato, enseveli au III^e siècle sur une colline dominant la ville. Son église s'élève au milieu de grands arbres où chantent les oiseaux. Le sanctuaire fut rebâti au XI^e siècle, et sa façade, du siècle suivant, est incrustée de marbre bicolore, disposé en figures géométriques comme le sont le Baptistère, dont la façade fut achevée au XIII^e siècle, Santa Maria Novella au XIV^e, ou Santa Maria del Fiore, terminée au XIX^e siècle : les styles évoluèrent, mais ces jeux de géométrie, ces bichromies restèrent identiques, apportant leur harmonie à l'ensemble de la ville. San Miniato, cette oasis de paix à l'écart de la rumeur de la ville, porte tout de même sur sa façade l'aigle, emblème de la corporation des drapiers de la Calimala. Tout un symbole !

Temporel et spirituel : une confusion fréquente

Florence vénérât un autre saint fondateur, Zanobi, évêque du IV^e siècle qui accomplit tant de miracles qu'il fit les délices de ses illustrateurs, faisant notamment reverdir un vieil arbre mort. La leçon servit tout au long de l'histoire de la cité : la ville antique morte a reverdi avec le christianisme, la mort n'est donc pas irrémédiable et le passé peut être retrouvé. Loin d'être un obstacle, la religion devrait au contraire permettre de réactualiser un passé que les siècles avaient idéalisé. Un riche marchand, Cosme de Médicis, se passionna pour cette recherche. Ses descendants devinrent non seulement des princes régnant sur leur ville, mais aussi des papes – Léon X, Clément VII, Pie IV – régnant sur les consciences. Pouvoir temporel et pouvoir spirituel se confondaient, et les papes favorisèrent autant le renouvellement artistique que les princes de la terre. Ne permirent-ils pas à Raphaël de célébrer en plein Vatican la gloire païenne avec son *École d'Athènes* ? Jules II collectionnait avec passion les antiquités, et le Vatican devint un enfer où les images des anciens dieux narguaient celles de la sainte Église.

Cette confusion fréquente du temporel et du spirituel explique pourquoi, ça et là, quelques esprits vertueux voulurent prendre leurs distances. Antonin, le prieur de San Marco, devint évêque en 1446 et n'hésita pas à menacer d'excommunication l'organisateur d'élections truquées... un certain Cosme de Médicis ! En 1478 les Pazzi, soutenus par le pape Sixte IV, tentèrent d'assassiner les Médicis. Julien mourut, Laurent s'échappa et se vengea : l'archevêque de Pise, Salviati, membre du complot, fut pendu. Laurent fut excommunié mais renversa la situation. Une vingtaine d'années plus tard, Savonarole n'eut pas la même chance. N'est pas « Magnifique » qui veut ! Et, en Italie, les querelles les plus vives entre les puissances de la Terre et celles du Ciel finissent toujours par s'arranger assez facilement.

La tension entre politique et religion prend à Florence une valeur particulière car elle donne à l'art sa dynamique, et explique son évolution. Lorsque Venise commande en 1488 à Verrocchio une statue, elle représente Colleone, un chef de guerre. Lorsque Florence, une dizaine d'années plus tard, s'adresse à Michel-Ange, il réalise un *David*, dont l'origine biblique n'est qu'un prétexte pour représenter une jeune nudité. Venise fait de la politique, Florence détourne la religion. En fait, Michel-Ange sculpte un *Adam* et rivalise avec Dieu ; au plafond de la Sixtine, ne crée-t-il pas le monde ? Les thèmes religieux servent très souvent de prétextes : telle Vierge prend des allures de Vénus, et les Vénus, des airs de vierges effarouchées. Derrière sa *Sainte Famille* des Offices, Michel-Ange place des éphèbes entièrement nus, et Masaccio au Carmine montre un *Adam* et une *Ève* tout aussi déshabillés. Les *Saint Sébastien* en extase ou les *Madeleine* peu repenties sont autant de prétextes à célébrer la beauté de l'homme et de la femme. En fait, leur triomphe.

Florence se sert admirablement de la religion, et la cité entre d'ailleurs dans la grande histoire avec le concile qui, en 1442, proclame la réunion des églises d'Orient et d'Occident. Il s'agit d'un marché de dupes, surtout pour l'empereur byzantin, mais Florence y puise les prémices de sa grandeur artistique : Jean VIII Paléologue est entouré de centaines de beaux esprits grecs qui entretiennent une effervescence intellectuelle propice aux remises en question : le monde doit retrouver un âge d'or perdu, celui de la Grèce ou de Rome ; les croyances antiques sont alors considérées comme des préludes au christianisme, et l'art de l'Antiquité, dans ce qu'il a de plus tape-à-l'œil, un modèle universel.

Les leçons de l'architecture

C'est l'architecture qui l'exprime le plus visiblement : colonnes et pilastres parfois cannelés, surmontés de chapiteaux corinthiens, rythment San Lorenzo ou Santo Spirito, dont les plafonds plats à caissons accentuent les illusions d'optique et les références à l'antique. Les nouvelles églises sont élevées à partir de subtiles recherches sur les nombres, dont le fameux nombre d'or : tel est le cas de Santo Spirito naturellement, mais aussi de la façade de Santa Maria Novella. Leon Battista Alberti résume dans ses ouvrages les règles d'une nouvelle perspective qui s'organise à partir du regard unique du spectateur. L'œuvre devient singulière, et son spectateur pénètre par le regard, qu'il le veuille ou non, en son cœur même. C'est Michel-Ange qui illustre le mieux cette nouvelle grandeur en conférant à ses personnages une force qui ne trouve ses limites que dans leur

confrontation avec la mort, comme dans les tombeaux Médicis de San Lorenzo ou dans la tragique *Pietà* du musée dell'Opera del Duomo. L'humanisme florentin nourrit l'inspiration des penseurs et des artistes, mais ne s'attaque jamais à Dieu qu'il veut, tout au contraire, retrouver dans cette nouvelle dimension de l'homme.

Les Florentins n'aiment guère l'ostentation. En bons marchands, ils ne veulent pas éblouir leurs clients, et leurs palais prennent plus des allures de forteresses que de résidences somptueuses. Le palais de la Seigneurie comme celui du Bargello n'ont aucun style. Le palais Médicis – qui deviendra Riccardi – comme la première villa médicéenne de Careggi ne trouvent quelque grâce que dans la cour intérieure du premier ou le jardin de la seconde. C'est dans une chapelle privée que les Médicis demandent à Benozzo Gozzoli de peindre leur puissance en les transformant en Rois mages, familiers d'un pape et d'un empereur. Dans les églises ouvertes à tous, les nobles utilisent leurs chapelles privées pour manifester, à travers l'art, la gloire de leurs familles : les Sassetti à Santa Trinita, les Vespucci aux Ognissanti, les Strozzi à Santa Maria Novella, les Pazzi à Santa Croce...

L'architecture civile florentine reste austère : le palais Rucellai, une des rares œuvres de Leon Battista Alberti, tout comme le palais Strozzi, inachevé, conservent toujours quelque rudesse. Il faut attendre le XVII^e siècle et aller à Oltrarno – de l'autre côté du fleuve – pour voir les Médicis transformer le modeste palais conçu par Brunelleschi pour les Pitti en une énorme bâtisse de plus de deux cents mètres de façade : un véritable château dont l'intérêt tient plus au jardin Boboli qui le prolonge qu'à sa lourde architecture. Ce jardin philosophique, la seule véritable oasis de verdure florentine, apporte à la rigueur du plan urbain un peu de fantaisie et du mystère d'un monde enchanté.

Comme beaucoup d'autres villes italiennes, Florence a inscrit dans son organisation spatiale la séparation – idéale – de l'Église et de l'État : au nord, la place du Duomo avec son Baptistère, au sud, la place de la Seigneurie, avec le palazzo Vecchio et les Offices, des bâtiments administratifs. Entre les deux, le Bargello, palais du capitaine du peuple, marque la victoire des guelfes – partisans du pape – sur les gibelins, partisans de l'empereur. Mais en regardant d'encore plus près, que trouve-t-on au cœur du palazzo Vecchio ? L'appartement de Léon X, le premier pape Médicis ! Nul n'est dupe, et l'Église, durant toute l'époque glorieuse de Florence, se trouve toujours au cœur des préoccupations. Dans les nouveaux rapports qu'ils tissent avec Dieu, les artistes florentins n'en viennent jamais à en nier l'existence. Ils sont tous croyants, et pas seulement parce que l'Église reste toujours, et de loin, le principal commanditaire.

Daniel Elouard

Avril 1999

Copyright Clio 2018 - Tous droits réservés

Bibliographie



Histoire de Florence
Pierre Antonetti
Que sais-je?
P.U.F., Paris, 1996, 3ème édition



Le siècle des Médicis
Christian Bec
PUF, Paris, 1977



La vie quotidienne à Florence au temps des Médicis
Jean Lucas-Dubreton
La vie quotidienne
Hachette, Paris, 1963



Au cœur de Florence
D. Wigny
Renaissance du Livre, 1994



Nous partons pour Florence
Piero Bargellini
PUF, Paris
Toujours utile.