

BIBLIOGRAPHIE

Les cadres généraux

- K. BOSL (dir.) *Handbuch der Geschichte der Böhmisches Länder*, 2 vol., Stuttgart, 1967-1974.
 E. DENIS, *Georges de Podiébrad. Les Jagellons*, Paris, 1890.
 F. DVORNIK, *Les Slaves*, Paris, 1970.
 W. EBERHARD, *Konfessionsbildung und Stände in Böhmen 1478-1530*, Munich-Vienne, 1981.
 J. MACEK, *Histoire de la Bohême des origines à 1918*, Paris 1984.
 F. SEIBT (dir.) *Bohemia Sacra. Das Christentum in Böhmen 973-1973*, Düsseldorf 1974.
 J.K. ZEMAN, *The Hussite Movement and the Reformation in Bohemia, Moravia and Slovakia (1350-1650). A Bibliographical Study Guide*, Ann Arbor (Michigan), 1977.

L'Église utraquiste

- F.G. HEYMANN, *George of Bohemia, King of Heretics*, Princeton, 1965.
 —, « The Hussite-Utraquist Church in the 15th and 16th Centuries », *ARG*, 52, 1961, p. 1-16.
 —, « John Rokycana, Church Reformer between Hus und Luther », *Church History*, 28, 1959, p. 240-286.
 J. MACEK, *Le Mouvement hussite en Bohême*, Prague, 1958.
 O. ODLOŽILIK, *The Hussite King : Bohemia in European Affairs 1440-1471*, New Brunswick (New Jersey), 1965.

L'Unité des Frères

- P. BROCK, *The Political and Social Doctrines of the Unity of Czech Brethren in the Fifteenth and early Sixteenth Centuries*, Leyde, 1957.
 J.T. MÜLLER, *Geschichte der Böhmisches Brüder*, I, Hernhut, 1922.
 E. PESCHKE, *Die Theologie der Böhmisches Brüder in ihrer Frühzeit*, Stuttgart, 1935.
 R. RUCAN, *Die Böhmisches Brüder. Ihr Ursprung und ihre Geschichte*, Berlin, 1961.
 V.L. TAPIÉ, *Une Église tchèque au XV^e siècle : l'Unité des Frères*, Paris, 1934.
 M.L. WAGNER, *Petr Chelčický*, 1983.

CHAPITRE IV

L'efflorescence des arts
dans l'Occident chrétien

par

Dès les premières décennies du xv^e siècle, à Florence, les innovations de trois artistes de génie placent leur ville à l'avant-garde de la création artistique : Brunelleschi (1377-1446) redécouvre la perfection des formes architecturales antiques en couronnant la cathédrale Santa Maria del Fiore d'une coupole aux vastes proportions; son ami, le sculpteur Donatello (1386-1466) rend avec justesse et puissance le modelé du corps humain, tant dans son *Saint Georges* que dans sa fameuse statue de *David*; et Masaccio (1401-1428) fait triompher dans la peinture les lois de la perspective. Cependant, de l'autre côté des Alpes, Jan van Eyck (1390-1441) met au point la recette de la peinture à l'huile¹.

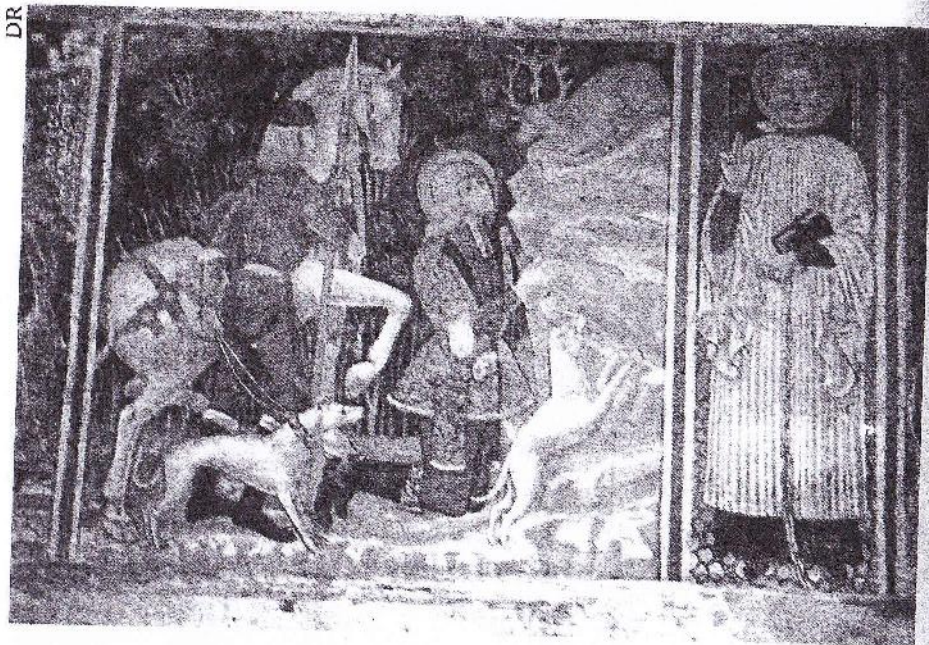
Ces trouvailles décisives faites par les artistes italiens et flamands ont rapidement des échos dans l'Europe entière. L'idée que l'art religieux n'est pas limité au récit plus ou moins émouvant d'un thème sacré, mais qu'il peut réfléchir, comme un miroir, une part quelconque du monde visible passionne peintres et mécènes. Un peu partout on cherche à expérimenter de nouveaux effets, en même temps que l'on s'efforce d'actualiser et d'humaniser les sujets traditionnels.

L'image religieuse, sous ses différentes formes, voit donc ses fonctions s'enrichir, devenir plus complexes : elle répond à des demandes et à des besoins imaginaires de plus en plus articulés. Si la fonction traditionnelle : émouvoir, rappeler, édifier, demeure un leitmotiv des textes sur l'image jusqu'au concile de Trente², la fonction esthétique dont on prend véritablement conscience dans la peinture italienne du Quattrocento est reconnue dans sa portée religieuse³. Non seulement l'ornementation du sanctuaire est conçue comme une offrande à Dieu mais encore l'œuvre doit être divertissante, procurer du plaisir afin que l'on « se réjouisse de la ressemblance, et par la ressemblance soit emporté en extase », comme le proposait le dominicain Giovanni

1. Sur cette invention et sa transmission en Italie, voir le texte de Giorgio VASARI, *Les Vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*, éd. critique sous la dir. de A. CHASTEL, t. 1, Paris, 1981, p. 174-175.

2. Pour une approche commune de statut de l'image, voir le dossier de textes rassemblés par D. MENOZZI, *Les Images. L'Église et les Arts visuels*, Paris, 1991, et plus largement, les études réunies par F. BESPIUG et N. LOSSKY, *Nicée II. Douze siècles d'images religieuses*, Paris, 1987.

3. À ce sujet, voir les pertinentes remarques de D. ARASSE, « Entre dévotion et culture : Fonctions de l'image religieuse au xv^e siècle », dans *Faire croire. Modalités de la diffusion et de la réception des messages religieux du xiv^e au xv^e siècle*, Rome, 1981, p. 131-146.



La vision de saint Eustache. Fresque de Tomaso Cagnola (vers 1480-1490) dans l'église de la Madonna di Campagna, à Garbagna, Novare (Cliché D. Rigaux).

Dominici, faisant de la jouissance plastique un facteur d'élévation spirituelle⁴. Et on ne peut oublier, à la lecture de ces mots, qu'il fut le supérieur et le véritable maître à penser de l'un des plus célèbres peintres florentins du Quattrocento : Fra Angelico.

Dans cette naissance d'un esprit nouveau devant le monde figuratif apparaît la lente maturation de la Renaissance et de sa culture, qui oriente de façon définitive la mise au point de l'image ainsi que sa perception. Le souci du détail vraisemblable, qu'affichent les artistes du xv^e siècle, répond aux lois d'une esthétique nouvelle selon laquelle l'image dévote doit d'abord être convaincante pour être efficace. C'est du reste précisément dans leur capacité à rendre à la fois le narratif et le spirituel que réside une grande part du succès des œuvres du temps, y compris dans les zones les plus reculées. Tel est le cas de la *Vision de saint Eustache* (1480-1490). Attribuée à Tomaso Cagnola, chef d'une famille de peintre novarais dont l'atelier était très actif dans les dernières décennies du Quattrocento, la fresque, sur la paroi septentrionale de l'église de la Madone-de-Campagne à Garbagna en Piémont, rapporte la conversion de ce personnage du ii^e siècle au cours d'une partie de chasse, mise au goût du Quattrocento⁵. Les commanditaires des peintures de Garbagna comptent parmi les

principaux éleveurs et propriétaires terriens de la région. Certains font même figures de nobles ruraux, comme l'indiquent les blasons qu'ils ont eu soin de faire reproduire sur les fresques. Nul doute que ces chasseurs n'aient apprécié un sujet associant habilement la scène profane à l'apparition miraculeuse du crucifix. La dimension religieuse n'est pas escamotée. Les bois du cerf qui porte le crucifix de la légende dessinent autour de lui une mandorle glorieuse, et l'animal comme le saint fléchissent les genoux dans le geste d'adoration réservé au saint sacrement. L'épisode est rappelé ici à des fins didactiques. Cependant, la présence sur le même mur d'images votives, telle la représentation de Bernard d'Aoste, vénéré par les voyageurs le long des itinéraires alpins, nous rappelle que saint Eustache était aussi invoqué, en tant que patron des chasseurs, contre la rage et les morsures de serpents. Ces fresques, qui constituent l'un des témoignages les plus importants de la peinture novaraise de la fin du Quattrocento, proposent donc différents niveaux de lecture, aptes à satisfaire plusieurs discours. Leur iconographie, leur saveur pittoresque, leur qualité aussi donnent un bon exemple des utilisations multiples de l'image religieuse qui exerce d'autant plus d'effet qu'un nombre croissant de gens ont accès à l'œuvre d'art à la fin du Moyen Âge.

En effet, on constate à cette époque une augmentation sans précédent du nombre des images religieuses mises à la disposition des fidèles. Sculptures, fresques, retables, étendards de processions, panneaux de dévotion particulière, ex-voto, images pieuses s'accumulent dans des proportions dont les œuvres conservées ne donnent qu'une bien faible idée. L'invention de la xylographie joue un rôle considérable dans ce phénomène de diffusion, comme dans le renouvellement des techniques, et notamment pour ce qui reste la grande affaire des artistes, en Italie comme dans les pays du Nord : la maîtrise de la perspective. Les compositions d'œuvres prestigieuses sont diffusées par la gravure, qui sert à son tour de modèle pour de nouvelles réalisations sur bois ou sur mur. Ainsi, il existe de certains tableaux un nombre infini de copies jusque dans les lieux les plus inattendus : tel est le cas pour la fameuse *Cène* de Léonard de Vinci (1497)⁶.

I. LES NOUVEAUX CLIVAGES

La seconde moitié du xv^e siècle est marquée par la multiplication des écoles artistiques. Dans ce siècle, « étonnamment visuel⁷ », il n'est pas une ville italienne, flamande ou allemande de quelque importance qui n'ait eu son école de peinture. Florence, mieux que les autres cités et plus tôt que Venise, a su devenir un centre de

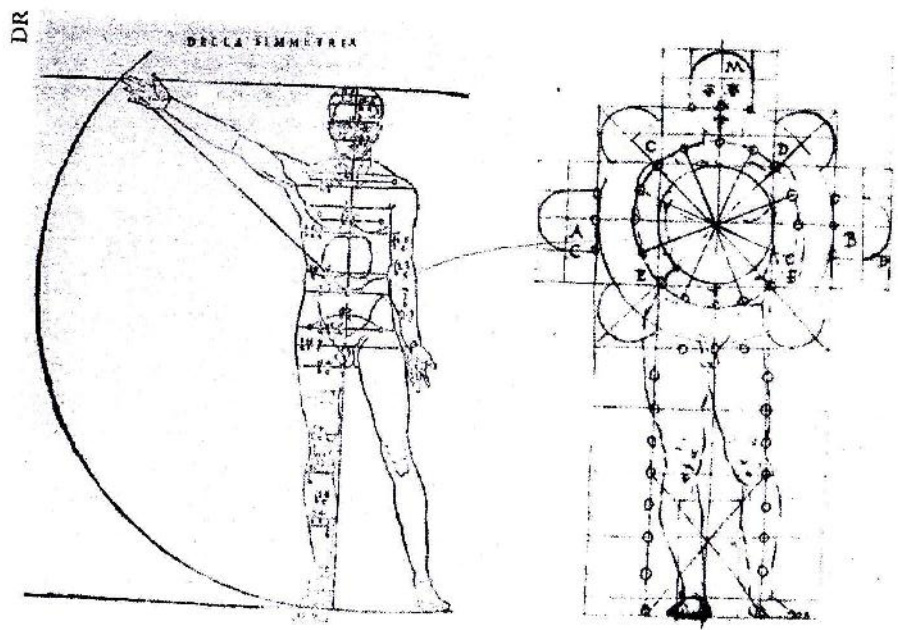
p. 96-103. Cette fresque est publiée par G.B. et F.M. FERRO, *Affreschi novaresi del Quattrocento*, Novare, 1972, p. 30, fig. 15. On trouve la même histoire dans la vie de saint Hubert.

6. Voir le dossier rassemblé par L. STEINBERG, « Leonardo's Last Supper », *Art Quarterly*, 36, 1973, p. 297-410.

7. J. DELUMEAU, *La Civilisation de la Renaissance*, Paris, 1973, p. 448.

4. Dans la *Regola di governo di cura familiare*, traité de direction spirituelle, composé entre 1401 et 1403 pour Bartolomea degli Alberti, la mère du grand architecte florentin. Cité d'après l'édition de P. BARGELLINI, Florence, 1927.

5. F. FRANZOSI, « S. Eustachio nel Novarese. Iconografia e culto durante il xv^e secolo », dans *Novarien*, 16, 1986.



L'homme, mesure de l'architecture
(Dessins de Francesco di Giorgio Martini, 1439-1502).

fixation artistique car, idéologiquement et politiquement, l'art y a reçu une place de choix. Dante avait déjà affirmé l'idée avec force. Au XIV^e siècle, Pétrarque, grand chercheur de manuscrits, se vantait de posséder un Giotto. Et son ami Boccace fit l'éloge du peintre florentin son concitoyen. Sur les bords de l'Arno, le renouvellement de la peinture est contemporain de l'éclosion de l'humanisme.

1. L'HUMANISME FLORENTIN

Vers 1450, Florence est devenue la capitale intellectuelle de l'Occident. La cité toscane, qui a réussi à neutraliser ses rivales économiques Gênes, Lucques, Sienne, Pise, est dirigée depuis 1434 par Cosme de Médicis. L'homme est cultivé : il accumule les objets d'art les plus divers (camées antiques, pièces d'orfèvrerie...) ouvrant ses collections aux artistes; il fait rebâtir le couvent de San Marco que décore Fra Angelico, il protège Filippo Lippi, il commande Paolo Uccello, inaugurant le mécénat à une échelle encore inédite. Sensible aux goûts et aux aspirations de l'élite florentine, il encourage Marsile Ficin (1433-1499) à traduire les dialogues de Platon en latin et met à sa disposition une villa à Careggi, une bibliothèque et des revenus. Ainsi

commence l'« académie » de Florence, foyer du néo-platonisme dont l'influence sur l'activité artistique de la ville sera considérable.

C'est l'œuvre de Leon Battista Alberti (1404-1472) qui résume le mieux l'apport de l'humanisme⁸. Sans doute peintre, sûrement médailliste, architecte, il dessine à Florence les premiers linéaments du palais Rucellai et la façade de Santa Maria Novella. Mais il se présente surtout comme un théoricien, passionné d'urbanisme, « ému aux larmes » devant un chantier archéologique. Dédié avec enthousiasme à Brunelleschi, son *Traité d'architecture*, publié vers 1475, impose les canons antiques sur une base déjà platonicienne de la beauté idéale. Hors de Florence, Alberti dessine les plans du campanile de Ferrare, la façade de l'église Sant'Andrea de Mantoue, conçue comme un énorme arc de triomphe, et le temple de Sigismond Malatesta à Rimini (1450). Son prestige est immense. Il touche aussi les peintres. Auteur lui-même d'un *Traité de la peinture* (1435), Alberti est intervenu avec autorité dans les débats sur la perspective. Selon certains critiques, Paolo Uccello (1397-1475) lui devrait le schéma de composition de son célèbre *Déluge* peint à fresque dans le cloître vert du couvent dominicain de Santa Maria Novella⁹. Mais on y reconnaît aussi des analogies avec les sculptures de Donatello. Comme l'a justement remarqué E. Panofsky, un des caractères marquants qui distinguent la Renaissance des « renouveaux » qui l'ont précédée, c'est la cohérence des différentes expériences artistiques¹⁰. Ainsi, un peintre comme Fra Angelico († 1455), dont l'œuvre prolonge par bien des traits le souvenir du gothique international, sait être résolument moderne lorsqu'il réalise, pour le pape Nicolas V, les fresques de sa chapelle privée, la chapelle Niccolina, au Vatican, vers 1450. Les personnages y évoluent dans un espace architectural clair et vivant dont la précision géométrique ne pouvait que satisfaire Alberti, alors présent à Rome. En somme, c'est une version théologique de l'humanisme que donne à voir le frère prêcheur qui obtiendra, en 1982, la béatification pour l'excellence de sa peinture¹¹. En revanche, son ancien élève à Rome, Benozzo Gozzoli, devenu le peintre officiel de Cosme, traduit avec des accents bien profanes le joyeux *Cortège des rois Mages* (1459) sur les murs de la chapelle privée des Médicis.

Avec l'arrivée au pouvoir, en 1469, de Laurent dit le Magnifique, petit-fils de Cosme, s'ouvre une phase nouvelle. Souvent mal jugé, il dut faire face à une situation politique et économique difficile. Et même si son rôle de protecteur des arts et des lettres a été quelque peu exagéré — l'école du jardin de Saint-Marc semble avoir été imaginée après coup — il n'en est pas moins écrivain et poète, mécène et inspirateur¹². Il découvre Giuliano da Sangallo (1445-1516) — premier d'une famille de trois

8. A. BLUNT, *La théorie des arts en Italie de 1450 à 1600*, trad. fr., Paris, 1966, p. 9-41.
 9. Sur ses fresques très discutées, voir R. LUNARDI, *Arte e storia in Santa Maria Novella*, Florence, 1983, p. 42-48; et H. DAMISCH et L. TONGIORGI TOMASI, *Tout l'œuvre peint de Paolo Uccello*, trad. fr., Paris, 1986, p. 94-95.
 10. E. PANOFSKY, *Renaissance and Renascences in Western Art*, Stockholm, 1960; trad. fr., *La Renaissance et ses avant-courriers dans l'art d'Occident*, Paris, 1976.
 11. Ce n'est pas le moindre des paradoxes d'une sainteté pour laquelle témoignèrent des historiens de l'art et qui dut attendre plus de cinq siècles pour obtenir la reconnaissance officielle de l'Église. Voir D. RIGAUX, « Fra Angelico », dans A. VAUCHEZ (dir.), *Histoire des saints et de la sainteté chrétienne*, 7, Paris, 1986, p. 132-142.
 12. L'ouvrage fondamental reste la thèse d'A. CHASTEL, *Art et Humanisme à Florence au temps de Laurent le Magnifique*, Paris, 1959, plusieurs fois rééditée.



Sigismond Malatesta, devant son saint patron.
Le cruel seigneur de Rimini, mécène brillant, a fait élever
une sorte de temple païen à la mémoire de sa maîtresse
(Fresque de Piero della Francesca).

architectes —, passionné d'archéologie mais aussi novateur dans ses constructions de l'église de la Madonna delle Carceri à Prato ou de la sacristie de San Spirito à Florence. Il commande Verrocchio (1435-1488), artiste aux dons multiples, peintre, sculpteur, orfèvre et même organisateur de fêtes, dont Léonard de Vinci fut l'élève et le collaborateur pendant quatorze ans; il encourage Antonio Pollaiuolo († 1498), également orfèvre, relieur d'art et remarquable sculpteur. Sous le mécénat de Laurent, le néo-platonisme évolue vers un mysticisme que traduisent les œuvres de Sandro Botticelli (1445-1510), saturées de références symboliques, où domine l'étroite association du Beau et du Bon. L'art satisfait à la contemplation raffinée que prônent les chefs de file du mouvement, Marsile Ficin et Pic de La Mirandole. Mais la mort de Laurent de Médicis (1492) marque le début d'une crise terrible. Florence est secouée par les prophéties du nouveau prier du couvent San Marco, Savonarole, qui exhorte la ville, « nouvelle Ninive », à la repentance et organise des bûchers de vanités. L'art religieux florentin de la dernière décennie du Quattrocento porte la trace d'une interrogation profonde qu'attise l'imminence d'un jugement divin annoncé pour l'année 1500. L'expressionnisme de Pollaiuolo ou de Filippino Lippi, les douceurs de Botticelli lui-même, et les « bizarreries sauvages » de Piero di Cosimo témoignent du fossé qui s'est établi entre les aspirations spirituelles et les manifestations qui en sont

possibles. Cette situation révèle des difficultés qui ne sont pas seulement d'ordre religieux, mais aussi politique : la réaction contre la domination des Médicis.

2. LE GRAND ATELIER D'ITALIE¹³

À la même époque, d'autres artistes dans la péninsule assimilent avec peut-être plus de passion encore que les Florentins la leçon des grands maîtres toscans. C'est d'abord Andrea Mantegna (1431-1506), qui travaille successivement à Padoue puis à la cour des ducs de Mantoue. Padoue est depuis deux siècles une métropole culturelle, son université abrite une école fameuse de philosophes aristotéliens, de médecins et de botanistes. Le souvenir de l'histoire romaine y est très vif : Tite-Live n'est-il pas un enfant du pays ? Dans l'église des Eremitani, juste à côté de la célèbre chapelle de l'Arena décorée par Giotto, Mantegna peint une série de fresques illustrant la vie de saint Jacques¹⁴. S'il manifeste une érudition archéologique, laissant un répertoire quasi inépuisable de motifs antiques, il montre aussi l'exemple d'une puissance anatomique tragique qui triomphe dans le *Saint Sébastien* du Louvre et surtout dans le *Christ mort* (1480) conservé aujourd'hui à la pinacothèque Brera de Milan.

Un autre peintre de renom, Piero della Francesca (v. 1416-1492) développe au sud de Florence, à Arezzo et à Urbino, ces mêmes nouveautés que Mantegna diffusait dans la peinture religieuse de l'Italie septentrionale. À la fin du Quattrocento, un pouvoir familial solidement implanté, celui des Montefeltre, a fait d'Urbino un des centres les plus brillants d'Italie. L'élite cultivée s'y rassemble autour du prince qui encourage des créations audacieuses comme la *Flagellation* de Piero della Francesca, une des œuvres les plus discutées de l'histoire de la peinture¹⁵, ou ses vues presque abstraites de cités idéales, condensant ce que l'on a appelé la « civilisation mathématique » d'Urbino. Mais la peinture religieuse offre aussi des réactions aux mutations en train de s'accomplir. Loin de la vision de l'âge d'or que la culture humaniste prédit tout proche, le grand *Jugement dernier* (1499-1503), chef-d'œuvre de Luca Signorelli, dans la chapelle San Brizio de la cathédrale d'Orvieto — la première chapelle à être consacrée entièrement à l'évocation des fins dernières — se fait l'écho de l'attente millénariste et des craintes sur la venue de l'Antéchrist. Dans la tradition des grands « Enfers » médiévaux, à partir de la *Prédication de l'Antéchrist*, dans laquelle on s'accorde parfois à reconnaître l'image de Savonarole, le peintre laisse éclater une violence instable et inquiète avec une fougue tragique qui impressionna Michel-Ange.

La peinture religieuse sans doute la plus originale à la fin du Quattrocento est celle de l'école de Ferrare, redécouverte grâce à Roberto Longhi¹⁶. Trois noms l'illustrent : Cosimo Turà (1430-1495), Francesco del Cossa (1436-1478) et surtout Ercole

13. L'expression, que j'emprunte à André CHASTEL, *Le Grand Atelier d'Italie, 1460-1500*, Paris, 1965, rend bien compte du dynamisme artistique et du foisonnement des botteghe, les ateliers italiens, à cette époque.

14. Ces fresques de la chapelle Ovetari, qui sont une des œuvres majeures de Mantegna, ont été en partie détruites par un bombardement en 1944. Voir Y. BONNEFOY et G. GARAVAGLIA, *Tout l'œuvre peint de Mantegna*, Paris, 1978, p. 88-91.

15. Voir notamment C. GINZBURG, *Enquête sur Piero della Francesca*, trad. fr., Paris, 1983.

16. R. LONGHI, *Officina Ferrarese*, Rome, 1934 rééd. dans *Opere complete*, V, Florence, 1956.

de Roberti (1451-1496). Leurs *pietà* tragiques, telle celle de Turà (Venise, musée Correr) ou celle de Ercole de Roberti (Liverpool, Walker Art Gallery) obligent à la méditation par l'étrangeté du dessin torturé. Ces panneaux de dévotion, quoique de dimensions réduites, atteignent à la monumentalité par la force de l'expression et font écho aux images du nord de l'Europe. Outre un mysticisme exacerbé, la peinture ferraraise propose aussi des solutions formelles avec le renouvellement d'un élément typique du panneau d'autel : la prédelle, cette série de compartiments narratifs disposés horizontalement à la base d'un retable¹⁷. Dès 1470, sous son *Annonciation* (Dresde, Gemäldegalerie), Cossa ne peint qu'un seul panneau, de taille déjà importante (114 centimètres de long), et il y figure un unique sujet : la Nativité. En 1473, Roberti propose à son tour un seul panneau unifié, de 214 centimètres de long, pour raconter l'*Histoire de saint Vincent Ferrer*, sur le retable Griffoni (pinacothèque Vaticane). Mais, en dépit de son incontestable réussite technique, l'ingéniosité ferraraise ne s'impose pas, car la prédelle elle-même, en tant que genre pictural spécifique, est appelée à disparaître de la peinture du XVI^e siècle.

3. LES DERNIERS FEUX DU GOTHIQUE

L'Italie tout entière ne s'est pas enflammée pour le style nouveau. Même si la tradition gothique n'a jamais connu dans la péninsule un enracinement aussi profond qu'au nord des Alpes, un mélange d'éléments classiques et médiévaux caractérise l'architecture et la peinture vénitienne à la fin du XV^e siècle¹⁸. Et Sienne, où l'on peint encore les sujets religieux sur fond d'or vers 1490, est longtemps restée « la conscience gothique de Florence¹⁹ ». Mais c'est naturellement dans les pays qui l'ont vu naître que l'art gothique se perpétue durablement.

Le plus fort contraste entre les arts du Nord et ceux d'Italie se lit dans l'architecture. À l'intérieur du cadre gothique, on s'oriente vers un art moins majestueux, mais plus exubérant. L'élément décoratif joue un rôle essentiel. Le goût pour une ornementation fantastique au tracé foisonnant, déjà marqué à la fin du XV^e siècle, notamment en Angleterre, fut poussé beaucoup plus loin en France. L'église Saint-Maclou à Rouen et l'église Saint-Germain-l'Auxerrois à Paris comptent parmi les édifices religieux les plus caractéristiques de ce style auquel on donne généralement le nom de flamboyant. Les voûtes amincies se parent de nervures multiples qui composent de véritables plafonds caissonnés comme dans les églises Sainte-Anne d'Augsbourg ou Sainte-Barbe de Kutná Hora (Tchécoslovaquie). L'extrême richesse de l'invention décorative, qui prête à certains monuments un aspect quasi féerique, révèle cependant ses limites : la

profusion du décor se développe au mépris des fonctions structurales de l'édifice. Le retour aux lignes droites annonce l'inévitable réaction. Ainsi, au moment où l'Europe adopte le gothique flamboyant, l'Angleterre l'abandonne, créant la dernière forme du style gothique, connu sous le nom de « perpendiculaire », dont l'exemple le plus fameux est la chapelle de King's College à Cambridge, commencée en 1446. Par rapport aux édifices antérieurs, le plan de cette église paraît beaucoup plus simple : elle ne possède pas de bas-côtés, ni par conséquent de piliers intérieurs.

Au nord des Alpes, la sculpture, et dans une moindre mesure la peinture, connaissent une évolution parallèle à celle de l'architecture : c'est-à-dire une fidélité à la tradition gothique. Tellé qu'elle apparaît chez la plupart des sculpteurs du temps, notamment en Allemagne, où la sculpture sur bois connaît un grand essor, elle aboutit à ce que Baxandall hésite à nommer le « style fleuri²⁰ ». L'illustrent des artistes comme Tilman Riemenschneider, Nicolas de Haguenau et surtout Veit Stoss qui vécut la plus grande partie de sa vie à Nuremberg, où il mourut très âgé, en 1533. En peinture, ce prolongement des traditions médiévales apparaît davantage comme un art de compromis. Ainsi chez le plus grand peintre français du temps, Jean Fouquet (1420?-1480?), ou chez le Flamand Rogier van der Weyden (1400?-1464), on trouve des influences italiennes. Tous deux ont fait le voyage d'Italie. Le premier a séjourné à Rome dans sa jeunesse et y a peint en 1447 un portrait du pape, le second y fit un pèlerinage pour le jubilé de 1450.

Dès le début du XV^e siècle, les liens se resserrèrent entre les artistes du Nord et ceux d'Italie. En 1469, Juste de Gand réalise le panneau central du retable de la confrérie du *Corpus Domini* d'Urbino, dont Paolo Uccello peint la prédelle en 1473. Le succès de la xylographie puis de la gravure sur cuivre témoigne de ces échanges. Ainsi, l'œuvre d'un des graveurs les plus fameux de la seconde moitié du XV^e siècle, Martin Schongauer († 1491), qui vécut à Colmar, est bien connu en Italie²¹.

4. LA FLORAISON ARTISTIQUE DU MONDE ALPIN

À côté de ces berceaux de la culture artistique que sont la Toscane et les Flandres se multiplient au XV^e siècle des aires privilégiées où l'apport des différents courants a suscité une création autonome riche et complexe²². Phénomène nouveau, les Alpes ne sont plus seulement un lieu de passage mais un véritable carrefour culturel où se rencontrent des tendances artistiques diverses et où s'élabore même une culture autonome²³. On assiste, dans tout l'arc alpin, à une floraison de la piété populaire. Même dans les vallées les plus reculées, des chapelles, des oratoires reçoivent une

¹⁷ Pour une histoire du retable, voir *Retables italiens du XIII^e au XVI^e siècle*, catalogue de l'exposition du musée du Louvre, Paris, 1978.

¹⁸ Comme en témoigne aussi la seule œuvre de l'époque produite à Venise qui traite des beaux-arts : l'*Hypocritomachia Poliphili*, attribuée à Francesco Colonna et publiée pour la première fois en 1499 par Aldé Manuce. Le volume sera surtout renommé par la suite pour ses gravures sur bois sur des dessins de Mantegna. Voir A. BLUNT, *La théorie des arts*, p. 69-76.

¹⁹ A. CHASTEL, *L'Art italien*, p. 256.

²⁰ M. BAXANDALL, *The Limewood Sculptors of Renaissance Germany*, New Haven-Londres, 1980, 1990⁴.

²¹ Voir le catalogue de l'exposition *Martin Schongauer, maître de la gravure rhénane vers 1450-1491*, musée du Petit-Palais, Paris, 1991. La critique est aujourd'hui quasi unanime pour repousser vers 1450 la date de sa naissance.

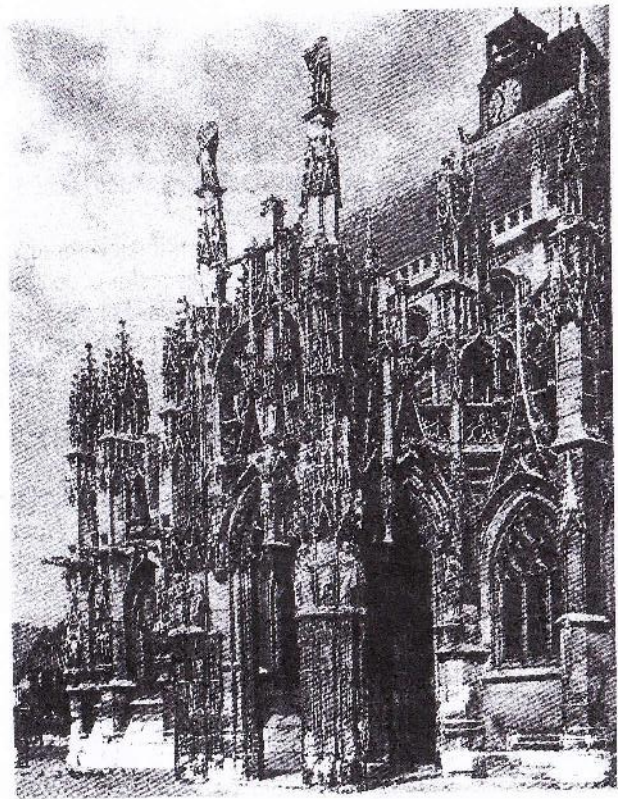
²² Voir, pour l'Italie, les remarques très suggestives de E. CASTELNUOVO et C. GINZBURG, « Domination symbolique et géographie artistique dans l'histoire de l'art italien », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 40, 1981, p. 51-72.

²³ E. CASTELNUOVO, « Les Alpes, carrefour et lieu de rencontre des tendances artistiques au XV^e siècle », dans *Études de lettres*, Lausanne, 10, 1967, p. 13-26; repris dans *Ricerche di storia dell'arte*, n° 9, 1978-1979, p. 5-12.

nouvelle ornementation. Si le décor sculpté n'a connu qu'une faveur limitée dans l'ensemble des édifices religieux alpins, la peinture murale constitue en revanche le mode de décor privilégié : relativement économique, d'une efficacité pédagogique évidente, elle s'adapte en outre particulièrement bien aux grandes surfaces de maçonnerie enduite²⁴. Fruit d'une impulsion pastorale qu'elles reflètent, les peintures murales sont tout autant celui du choix des fidèles qui, en privilégiant certains thèmes plus que d'autres, infléchissent le message et contribuent par là même à son élaboration. Il suffit d'analyser les testaments contemporains conservés ou de lire l'angoisse vibrante qui émane de telle prière fervente écrite en ces temps de peste pour comprendre à la fois la profondeur de l'adhésion fondamentale à la doctrine diffusée et le primat de la quête de l'intercession qui en constitue l'expression essentielle²⁵. Non seulement les fidèles obéissent à la volonté épiscopale de construire des églises et d'en faire le lieu aussi prestigieux que possible de la célébration du sacrifice, mais ils multiplient, de leur propre initiative, les chapelles où venir quêter la miséricorde d'en haut. Si les plus pauvres devaient se contenter de demander à leurs héritiers de venir y faire brûler des chandelles en leur faveur, d'autres, de plus en plus nombreux, pouvaient manifester plus efficacement leur vénération en commandant une peinture ou une statue. L'art chrétien apparaît comme un précieux auxiliaire dans les transactions en vue de la rédemption. Offrir une chapelle peinte à une église ou à un monastère, c'est assurer son âme, et son corps, de perpétuelles prières d'intercession²⁶.

« La « lecture » des œuvres conservées montre la variété des thèmes retenus et l'inégale profondeur de leur signification spirituelle. Il serait cependant inexact d'opposer sommairement une religion aristocratique et élitiste, vouée à l'approfondissement du message, au ritualisme nourri de merveilleux magique de la majorité. Ce serait oublier qu'un même climat baigne cette société tout entière, celui d'un intense effort de christianisation travaillé par la prédication des frères de l'observance. Au-delà de la diversité des mains, voire des écoles, ces cycles de fresques présentent d'un bout à l'autre de l'arc alpin un même langage figuratif avec le même répertoire d'objets, de costumes, des gestes. À l'intérieur de l'édifice, les peintures murales occupent en priorité le chœur selon une iconographie que l'on retrouve des Alpes de Nice aux bords du lac de Côme²⁷ : le Christ, clef de voûte de l'histoire du salut, trône en majesté dans la mandorle, entouré des symboles des évangélistes. L'Annonciation occupe systématiquement l'arc triomphal qui sépare la nef du chœur. Sur les murs de la nef, quand ne se déploie pas le récit linéaire du cycle grandiose de la vie du Christ (quarante-quatre scènes à La Brigue), le fidèle peut compter sur l'aide des innombrables intercesseurs offerts à sa dévotion. La Vierge reste la première d'entre eux. Mais, dans les deux cas, le décor est toujours disposé en registres superposés où les sujets s'inscrivent dans des tableaux rectangulaires nettement séparés par des filets

Herder



L'église Notre-Dame de Louviers en Normandie, vers 1500.

ou des frises. Tout autant qu'adhésion dogmatique, la vie chrétienne est pratique d'une morale et accomplissement des œuvres qui en sont les fruits, comme en témoigne un des thèmes privilégiés de cette iconographie ironique et moralisatrice : la cavalcade des vices et des vertus, souvent offerte à la méditation des passants à l'extérieur même de l'église²⁸.

L'existence des décors peints extérieurs, toujours situés sur la façade la plus visible, constitue une particularité des édifices religieux dans l'ensemble des Alpes²⁹. Ils portent un message facilement accessible à travers des images hautes en couleur qui

24. Comme le montre bien le corpus publié par les soins de l'Inventaire général : *Peintures murales des Hautes-Alpes XV^e-XVI^e siècles*, Cahiers de l'Inventaire, n° 7, Aix-en-Provence, 1987.

25. Voir notamment les travaux de P. PARAVY sur l'ancien diocèse d'Embrun.

26. H.L. KESSLER, « On the State of Medieval Art History », *Art Bulletin*, 70, 1988, p. 177.

27. M. ROSSI et A. ROVETTA, *Pittura in Alto Lario tra Quattrocento e Cinquecento*, Milan, 1988.

28. Sur ce thème, voir M. VINCENT-CASSY, « Un modèle français : les cavalcades des sept péchés capitaux dans les églises rurales de la fin du XV^e siècle », dans *Artistes, artisans et productions artistiques au Moyen Âge*, III. Fabrication et consommation de l'œuvre, Paris, 1990, p. 461-487.

29. D. RIGAUD, « Tra devozione e superstizione. Gli altarelli esterni delle chiese trentine (fine XIV^e-metà XVI^e secolo) », dans *Poteri carismatici e informali : chiesa e società medioevali*, Palermo, 1992, p. 192-209.

« font chanter les murs » de l'édifice sans jamais en contredire ni en nier les lignes de force. Bien au contraire, le décor s'adapte à l'architecture qui lui sert à la fois de support et de cadre. Les très nombreuses peintures conservées aussi bien dans les grands édifices à vocation pastorale que sont les églises des Mendiants, franciscains et dominicains, dont on connaît l'essor dans l'aire alpine au xv^e siècle, que dans les plus modestes chapelles de hameaux, témoignent de l'adhésion d'une société tout entière à un même mode d'expression de la foi.

De ce monde aux multiples visages, deux artistes exceptionnels représentent à la fois la synthèse et le zénith : Konrad Witz et Michael Pacher (celui-ci documenté jusqu'en 1495). Le premier incarne l'âge d'or de la culture savoyarde. Peintre à Bâle pendant le concile qui vit le triomphe d'Amédée VIII, il laisse sa dernière œuvre à Genève, au cœur même des États de Savoie. Le second, mi-allemand, mi-italien par formation, parvint à résoudre, selon le mot de Longhi, la question du bilinguisme dans le Haut-Adige ! Né à Brixen, dans le Tyrol méridional, entre 1430 et 1432, il a été marqué dans sa jeunesse par le grand philosophe et théologien, Nicolas de Cues, lui-même amateur d'art éclairé — n'a-t-il pas évoqué dans ses écrits quelques peintures fameuses ? Bientôt, il est connu et hautement considéré dans toutes les Alpes orientales, de la Styrie au Salzkammergut. Les commandes des grandes abbayes se multiplient. En 1472, il exécute son chef-d'œuvre, le grand retable du sanctuaire de Sankt Wolfgang sur l'Abersee, qui allie peintures et sculptures vigoureuses dans une structure architecturale gothique³⁰.

Les influences flamandes de l'ars nova avaient stimulé les artistes durant toute la seconde moitié du xv^e siècle. Dès les premières décennies du xvi^e siècle, elles s'estompent et cèdent la place à la présence italienne, surtout lombarde. Mais l'art qui se voudrait savant à la suite de Foppa, Spanzotti et autres, apparaît comme conventionnel et académique. L'hégémonie de l'art italien marque la fin de la féconde dialectique formelle qui s'était établie entre le Nord et le Midi ; la situation privilégiée de l'aire alpine ne peut alors ni se prolonger ni se reproduire.

5.1 LE GOÛT DU SANG

Les aspirations des artistes septentrionaux au cours du xv^e siècle ne s'éloignent sans doute pas autant de celles de leurs contemporains italiens que ne divergeraient leurs principes techniques. Un même filet sanglant relie l'iconographie chrétienne du xv^e siècle de part et d'autre des Alpes³¹. Il s'agit du sang du Christ, sang qui coule de ses plaies, qui jaillit de son côté ouvert par la lance. Enracinées dans une commune dévotion qui vénère les « quinze effusions du sang du Christ » et s'attache au culte du Précieux Sang, ces images offrent cependant deux manières de traiter le thème du sang divin répandu pour nous. Dans les Pays-Bas, en Allemagne, notamment à Nuremberg

30. Cf. N. RASMO, *Michele Pacher*, Bolzano, 1981, pl. xviii-xxii.
31. Déjà Émile Mâle notait cette prééminence du sang dans l'iconographie du xv^e siècle, en relation avec le culte du Précieux Sang ; voir *L'art religieux de la fin du Moyen Âge en France*, p. 115-122.



Le « dévot Christ » de Perpignan. Datée de 1529, cette sculpture est d'origine inconnue (peut-être d'Europe du Nord).

où le thème a connu un grand développement tout au long du xv^e et du xvi^e siècle, et dans le nord de la France, on adopte la vision pathétique du pressoir mystique³². En Italie, on préfère exalter la représentation du sang du Rédempteur sous les traits du Christ en pied, un bras autour de la croix, dégageant la plaie de son côté d'où s'échappe un flot de sang qui vient remplir le calice posé à terre devant lui, comme sur le panneau de Giovanni Bellini aujourd'hui conservé à la National Gallery de Londres³³.

Le succès de ces images s'inscrit dans celui que connaît la dévotion eucharistique à la fin du Moyen Âge³⁴. Dans cette perspective, certains sujets prennent une importance nouvelle, le thème du Christ de pitié d'abord. Entre 1460 et 1480, les artistes d'Italie

32. Sur ce thème, voir D. ALEXANDRE-BIDON (éd.), *Le Pressoir mystique* (colloque de Recluses, 1989), Paris, 1990.
33. D. RIGAUX, « Le Sang du Rédempteur », dans D. ALEXANDRE-BIDON (éd.), *Le Pressoir mystique*, p. 57-67.
34. D. RIGAUX, *À la table du Seigneur. L'Eucharistie chez les primitifs italiens, 1250-1497*, Paris, 1989.

du Nord, Bellini, Mantegna, Crivelli renouvellent les représentations du Christ mort³⁵. Giovanni Bellini ne réalisa pas moins de huit panneaux sur le sujet. Contrastant avec la sérénité des images belliniennes, les œuvres de Crivelli exaltent à l'extrême les signes de la mort sur le corps du Christ. Les stigmates énormes ressemblent à des crevasses, la plaie du côté, exagérément béante, saigne encore. Les mains sont décharnées et les veines saillantes; les épines de la couronne rentrent dans la chair du front. La bouche entrouverte, les yeux mi-clos laissant voir l'intérieur des paupières inférieures, tout concourt à créer un masque mortuaire impressionnant. Il n'est pas jusqu'à l'expression de douleur des anges, accentuée au point de devenir une grimace, qui ne contribue à susciter l'émotion violente du spectateur sur le panneau conservé dans la collection Johnson à Philadelphie.

La célèbre représentation de la Vierge qui tient sur ses genoux le corps du Christ, la *Pietà*, *Vesperbild*, est comme emblématique de ce goût du pathétique qui envahit l'art d'Occident à la fin du xv^e siècle³⁶. La peur, la mort expliquent la multiplication des thèmes macabres dont l'un des plus connus est la danse macabre, qui se diffuse de la Bretagne à la Baltique au xv^e siècle et au début du xvi^e siècle³⁷. Iconographie familière dans l'art et la littérature européenne, elle met l'accent à la fois sur la crainte du trépas et sur l'égalité devant la mort. De même, la tentation de saint Antoine, illustrant l'âme chrétienne aux prises avec un monde dominé par le démon, comme la dépeint Jérôme Bosch sur le grand triptyque de Lisbonne (antérieur à 1500), est un thème apprécié au-delà des Alpes. Si, dans le monde méridional, les représentations de la Rédemption sont privilégiées par rapport à celles de la Passion, il n'en va pas de même dans la chrétienté du Nord, où la Réformation sera tout entière liée au pathétique de la foi.

En tout cas, on ne peut plus aujourd'hui se contenter de voir dans ces images la marque d'un progrès du « réalisme » ou du « naturalisme » dans l'art de la Renaissance, mais bien le souci de traduire les diverses implications de l'Incarnation, qui connaissent une insistance sans précédent³⁸. Ainsi, l'« image vivante » de la fin du xv^e siècle, qui protège, punit, et saigne quand on la frappe, apparaît comme le point d'aboutissement d'un processus poussant à l'extrême le réalisme de l'Incarnation³⁹. Si toute image sainte est, comme l'a écrit Alphonse Dupront, à la fois relais et source, il faut reconnaître que l'Occident a surtout mis l'accent sur le second terme et n'a pas hésité à faire de la représentation une forme de « présence réelle »⁴⁰.

35. A. CARON, « Le Corps du Christ "mort" », dans *L'Éclair*, 6, 1980, p. 77-86; et H. BELTING, *Giovanni Bellini Pietà. Ikone und Bilderzählung in der Venezianischen Malerei*, Francfort, 1985.

36. Voir supra F. RAPP, p. 282.

37. Le thème a fait l'objet d'une abondante bibliographie. Pour une approche récente et bien documentée, on consultera J. WIRTH, *La Jeune Fille et la mort. Recherches sur les thèmes macabres dans l'art germanique de la Renaissance*, Genève, 1979; *Danses macabres d'Europe*, 2^e Convegno internazionale di studi sulla danza macabra, Clusone, 1987; et T. TERRAROLI, « Il ciclo dei temi macabri a Clusone: problemi critici e iconografici », in *Arte lombarda*, 90/91, 1989, p. 15-41.

38. Cf. L. STEINBERG, *La sexualité du Christ dans l'art de la Renaissance et son refoulement moderne*, Paris, 1987.

39. A. VAUCHEZ, « L'image vivante: quelques réflexions sur les fonctions des représentations iconographiques dans le domaine religieux en Occident aux derniers siècles du Moyen Âge », dans *Mélanges Gêremek*, Varsovie, 1992, p. 240. On connaît de très nombreux cas de Vierges qui pleurent ou qui saignent au xv^e siècle, par exemple la Madone de Ré (val d'Ossola).

40. A. DUPRONT, *Du Sacré*, Paris, 1989, p. 110.

II. LA BRÈVE HARMONIE DE LA RENAISSANCE

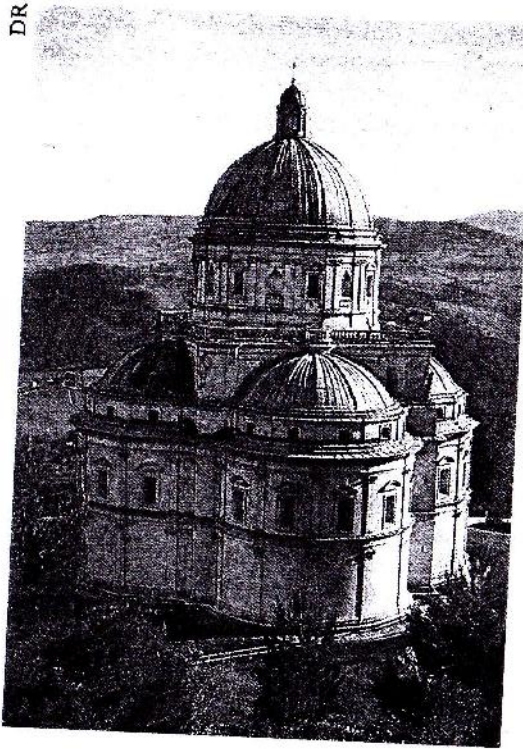
La redécouverte — on pourrait même dire la récupération — de la Rome antique à l'époque de la Renaissance a été d'une importance incalculable pour la culture et l'art européens. Livres et estampes firent connaître à des milliers d'exemplaires les ruines et les statues de l'ancienne capitale du monde. Au xvi^e siècle, les gravures étaient avidement recherchées d'un bout à l'autre de l'Europe, et elles ont beaucoup influencé d'autres artistes. On ne saurait trop insister sur le rôle de l'estampe dans la diffusion de la Renaissance italienne en Europe. Elle représente une des forces qui, dans les pays du Nord, ont mis fin à l'art médiéval. Naturellement, l'intérêt des artistes pour les sculptures et les monuments antiques se manifesta plus tôt en Italie qu'au-delà des Alpes. Alors que Mantegna pousse jusqu'à l'érudition la connaissance des choses antiques, que Giuliano da Sangallo dessine toutes sortes de bâtiments romains, Raphaël, passionné par l'archéologie, intègre dans le décor des loges vaticanes les grotesques récemment découvertes, et Michel-Ange assiste avec passion, en 1506, à la découverte, dans une vigne près de Saint-Marie-Majeure, du *Laocoon* qui ornait une des salles de bains du palais de Titus. L'œuvre ne sera pas non plus sans influence sur la peinture sculpturale d'un Maerten van Heemskerck. Mais on ne saurait pas plus réduire la Renaissance à une redécouverte de l'Antiquité qu'à une conquête de la réalité. C'est un phénomène culturel global où les manifestations s'imbriquent et se recourent, et dont les acteurs pratiquent à la fois peinture, sculpture et architecture. Léonard de Vinci est le précurseur de cette génération de « génies » qui unissent en un homme tous les talents⁴¹. Ses tableaux et surtout ses dessins expriment parfaitement la double conception de la fonction de l'artiste comme observateur scientifique et comme créateur imaginaire.

L'architecture et la philosophie sont étroitement liées comme en témoigne par exemple l'église Santa Maria della Consolazione, élevée à partir de 1508 par Cola de Caprarola à Todi, vraisemblablement sur un projet de Bramante. Cet édifice proche du fameux *Tempietto* de San Pietro in Montorio, du temple qui dans le tableau de Raphaël sert de toile de fond au *Mariage de la Vierge* (1504, Milan, pinacothèque Brera) et de certaines études de Léonard, révèle une « architecture musicale », inspirée par la philosophie néo-platonicienne et la conception sacrée du Nombre, chère aux pythagoriciens. Le choix du plan central ou circulaire, l'utilisation de formes sphériques ou cubiques, le parti pris de pureté et de sobriété marquent la volonté de concrétiser dans la pierre l'ordre du monde et de faire en sorte que l'église soit le reflet de la divine harmonie. De même le développement monumental de l'art funéraire, l'un des grands thèmes de la Renaissance, est facile à interpréter dans le cadre d'une civilisation qui, exaltant l'activité individuelle, associe aux symboles de la vie future une célébration de plus en plus explicite des mérites du défunt. Celui-ci reste figuré en gisant, placé au seuil de la vie éternelle comme Sixte IV († 1484)⁴². Mais cette

41. Mise au point récente de S. BRAMLY, *Léonard de Vinci*, Paris, 1988.

42. Cependant la composition d'Antonio Pollaiuolo, achevée en 1493, n'a pas eu de postérité. L.J. ETTLINGER, « Pollaiuolo's Tomb of Sixtus IV », dans *Journal of Warburg and Courtauld Institute*, 16 (1953).

DR



L'église Notre-Dame de la Consolazione, près de Todi, en Ombrie.
Construite sur les plans de Bramante, 1508.

ocation traditionnelle est complétée par une suite de figures allégoriques — Vertus
Arts libéraux, en deuil à la mort de leur protecteur —, de scènes décrivant les
grandes actions du défunt, ensuite accompagnées par une nouvelle allégorie, celle de la
nommée. Ainsi, les motifs antiques trouvent place dans le répertoire chrétien. Le
beau lui-même subit une profonde transformation physique : la dalle sarcophage
vient un édifice, véritable chambre funéraire. Tel est le vaste programme auquel
attache Michel-Ange à partir de 1505 pour le tombeau de Jules II⁴³.

LE PROGRAMME DE JULES II

Entre 1508 et 1520, en peinture, en sculpture et en architecture, Rome est le lieu où
Renaissance connaît l'apogée de sa réussite artistique. Avec Donato Bramante,

Jules II a trouvé son architecte, et outre les chantiers de Saint-Pierre et du Belvédère,
il lui confie la responsabilité de grands projets urbanistiques qui doivent, en particulier,
restaurer l'antique « parcours triomphal » des empereurs, de la zone du Vatican vers le
Capitole (via Giulia)⁴⁴. Le pape charge alors un autre Florentin, Michel-Ange, de
décorer la voûte de la chapelle Sixtine (1508).

Dans un siècle où la peinture a souvent pour tâche d'illustrer les fastes d'une famille
ou d'une cité, l'art de Michel-Ange ne vise pas le récit circonstancié, mais l'effet moral
et spirituel. Loin de suivre le programme initial qu'il juge trop « pauvre », il obtient la
liberté de choisir le thème du décor. La voûte devient l'histoire du monde *ante legem*,
en même temps que celle de la chute de l'homme après le péché originel, qui se conclut
dans l'*Ivresse de Noé*. Le Christ est partout annoncé, au fur et à mesure qu'est ainsi
affirmée la nécessité de sa venue. Michel-Ange n'a pas travaillé seul⁴⁵, on connaît
même les noms de certains de ses aides, mais c'est bien à lui, dont les interrogations
religieuses passent toujours par la personne du Christ et la tragédie du péché, que l'on
doit l'idée générale ainsi que la plus grande part de l'exécution. Ainsi, la qualité des
ignudi caractérise la rigueur de l'artiste dans l'élaboration du détail, comme également
l'extraordinaire cycle de prophètes et de sibylles⁴⁶.

Concurremment avec la voûte de la chapelle Sixtine, la chambre de la Signature,
peinte par Raphaël entre 1508 et 1511, s'inscrit aussi, au service de la nouvelle idée
impériale de la papauté, dans un vaste projet de *renovatio* dont les pièces maîtresses
sont architecturales et urbanistiques. Le cycle a une ampleur beaucoup moins grande
que celui de la Sixtine, mais la cohérence de l'ensemble y est tout aussi forte, du bas
vers le haut. Il s'agit, selon la tradition scolastique, d'un triomphe des Vertus et des
Arts libéraux, accompagnés des grands hommes qui les ont incarnés. Mais la lecture
néo-platonicienne le transforme en une exaltation de trois principes : le Bien, le Beau,
le Vrai⁴⁷. Le face-à-face entre la vérité révélée, la *Dispute du Saint Sacrement*, et la
vérité rationnelle, l'*École d'Athènes*, illustre la rigueur de cette démonstration
philosophique, tandis que sont glorifiées simultanément à la voûte la Justice, la
Théologie, la Philosophie et la Poésie, qui donnent leur véritable sens aux fresques des
murs⁴⁸.

C'est dans l'art religieux, et notamment dans ses fameuses madones, que Raphaël
renouvelle le mieux les conditions du retable, comme le montre la *Madone au
baldaquin*, laissée inachevée à son départ pour Rome (1507). Cependant, en dépit du
souci d'instaurer un nouveau rapport entre les personnages sacrés et le cadre

44. A. BRUSCHI, *Bramante*, Rome, 1973.

45. Contrairement à l'affirmation de Vasari selon laquelle Michel-Ange aurait renvoyé tous ses aides : *Les Vies des
meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*, éd. A. CHASTEL, t. 9, Paris, 1985, p. 216, et n. 14, p. 228.

46. E. WIND, « Michelangelo's Prophets and Sibyls », dans *Proceedings of the British Academy*, 51 (1960), p. 47 et
suiv.

47. S.J. FREEDBERG, *Painting of the High Renaissance in Rome and Florence*, Cambridge (Mass.), 1961, p. 112-131.

48. Comme l'a bien montré E.H. GOMBRICH, « Raphael's Stanza della Segnatura », dans *Symbolic Images*, Londres,
1972, p. 85-101.

3. Voir E. PANOFSKY, *Essais d'iconologie. Les thèmes humanistes dans l'art de la Renaissance*, p. 271-282, qui donne
la bibliographie antérieure (p. 275, note 5).

architectural chargé de les magnifier, l'ampleur et la variété de ses recherches restent bien moins avancées que celles qui animent, au même moment, les « *saintes conversations* » vénitiennes.

2. L'ORIGINALITÉ VÉNITIENNE

La bibliothèque de Saint-Marc, œuvre de l'architecte florentin Jacopo Sansovino (1486-1570) qui tire un grand effet du jeu de lumière sur l'alternance des colonnes oniques à deux échelles différentes dans l'étage supérieur, caractérise à merveille le goût vénitien du Cinquecento : un goût prononcé pour la couleur, que l'on oppose traditionnellement au sens du dessin florentin.

Ainsi sur le retable de l'église de Saint-Zacharie de Venise, que Giovanni Bellini, déjà âgé, acheva en 1505, la *Madone avec les saints* est baignée dans une chaude lumière veloutée. De l'atelier extraordinairement actif de Bellini sont issus les deux peintres les plus fameux du Cinquecento vénitien : Giorgione et Titien. Du premier on sait peu de choses, et l'attribution de ses œuvres reste très discutée. Le second au contraire, d'une exceptionnelle longévité, a laissé une œuvre abondante qui renouvelle complètement le panneau d'autel. En 1516, à la mort de Bellini, Titien obtint sa première commande religieuse importante dans la cité : l'*Assomption*, pour le maître-autel de l'église Santa Maria Gloriosa dei Frari. Deux ans plus tard, lors de l'inauguration de l'œuvre, les commanditaires franciscains sont consternés par la métamorphose que le peintre a fait subir au genre bien établi du retable⁴⁹. L'immense panneau, mesurant près de sept mètres de haut, est conçu pour être vu à travers l'arc de l'ambon du xv^e siècle et participe d'une même scénographie qui structure tout l'espace de l'église.

Comme sur le retable de Gozzi (1520) pour l'église San Francesco d'Ancône, Titien intègre le paysage dans ses peintures musicales, où apparaît une nouvelle conception de la *sacra conversazione*. Pour lui, les paysages sont des mondes habités qui participent à la vie même du tableau. Non seulement ils répercutent ses rythmes et instaurent l'ambiance juste, mais encore ils dénotent l'action de Dieu ici-bas jusqu'à devenir un élément primordial du retable, comme on le voit dans la *Mort de saint Pierre martyr*. Par leur langage plastique, les paysages de Titien se situent dans la ligne de ceux de Bellini et de Giorgione. Dans la grande *Madone avec des saints et les membres de la famille Pesaro*, également à Santa Maria dei Frari, commencée en 1519 et achevée en 1528, Titien va plus loin en déplaçant le personnage de la Vierge qui, fait sans précédent, ne se trouve plus au centre du tableau. Juchée sur un trône auquel on accède par des gradins, la Vierge fait face à l'étendard de Jacopo Pesaro, tandis que le

49. R. GOFFEN, *Piety and Patronage in Renaissance Venice*, New Haven et Londres, 1986.



Adam et Ève (Gravure d'Albrecht Dürer, 1504).

patricien est représenté à genoux aux pieds des marches, renouvelant le portrait de donateur. La position des deux saints, Pierre et François, qui participent à ce tableau insolite rompt également avec la tradition iconographique.

3. UNE EXPANSION EUROPÉENNE

Depuis les travaux d'E. Panofsky, on ne peut contester que l'art de la Renaissance s'est abondamment nourri de la pensée néo-platonicienne en même temps que de modèles antiques. Le succès du mouvement néo-platonicien ne se lit pas seulement dans les œuvres italiennes. Le petit Cupidon qui ôte le bandeau de ses yeux selon l'enseignement de Platon peint par un artiste provincial allemand comme Lucas Cranach l'Ancien en est une preuve éclatante. Dans le premier quart du xvi^e siècle, la théorie néo-platonicienne de l'amour, vulgarisée par de nombreux opuscules, était

devenue un sujet à la mode. D'autre part, le retour à l'antique inspire toute la production artistique. Il suffit de contempler l'*Adam et Ève* (1507) de Dürer aujourd'hui au Prado.

Fils d'un maître orfèvre, d'une certaine réputation qui, originaire de Hongrie, était venu s'établir à Nuremberg, une des villes allemandes les plus étroitement en contact avec l'Italie pour des raisons politiques et commerciales, Albrecht Dürer (1471-1528) est le plus grand artiste qu'ait produit l'Allemagne de la Renaissance⁵⁰. Son itinéraire artistique est exemplaire de la pénétration des idées italiennes. Manifestant très tôt des dons pour le dessin, le jeune Dürer apprend la peinture et la gravure sur bois dans le principal atelier de la ville, puis se rend à Colmar auprès des frères de Schongauer — le maître venant de mourir. Après un séjour à Bâle, il traverse les Alpes et entreprend un long voyage en Italie où il étudie particulièrement les œuvres de Mantegna. Ses études et ses esquisses montrent avec quelle minutie il examinait et copiait la nature. Déjà célèbre, il retourne en 1505 à Venise, où Bellini fait grand cas de lui, comme il l'écrit à un de ses amis :

... Giovanni Bellini a fait de moi de grands éloges à de nombreux patriciens. Il a voulu avoir quelque chose de moi et est venu en personne me demander de faire quelque chose pour lui, me disant qu'il paierait très bien. Chacun me dit que c'est un homme très pieux et cela me fait l'apprécier davantage. Il est très âgé et il demeure le plus grand peintre de Venise⁵¹.

Mais, tout en admirant les œuvres gréco-romaines et les chefs-d'œuvre de l'Italie du xv^e siècle, les artistes des pays en deça des Alpes composèrent largement avec les traditions locales héritées du Moyen Âge, en architecture surtout. Aussi fallut-il beaucoup de temps avant que la nouvelle manière de construire ne fût adoptée au nord des Alpes. Le plus souvent, on se contenta de greffer un nouveau répertoire décoratif à l'antique sur le corps même de l'édifice, qui restait inchangé. Nombre d'églises en France, en Angleterre et en Allemagne présentent des piliers déguisés en colonnes par l'adjonction d'un chapiteau classique, et associent des frises de palmettes au remplage gothique des fenêtres, comme on peut le voir au chevet de l'église Saint-Pierre de Caen (1518-1545). La synthèse est encore plus manifeste au Portugal où les réalisations manuelles (fin xv^e-début xvi^e siècles) comptent parmi les plus éblouissantes du temps. On trouve associés, au cloître de Belem, une décoration antiquisante et des arcs extérieurs sans brisure à des voûtes avec liernes et tiercerons. En outre, la Renaissance portugaise a fait dans ses monuments, à Tomar ou à Batalha, une place originale et tout à fait exceptionnelle aux éléments maritimes et exotiques qui se rapportent à la navigation et aux conquêtes coloniales : cordages, voiles repliées, coquilles, algues, coraux...

Le même attachement aux traditions médiévales apparaît dans le grand retable d'Issenheim, conservé au musée Unterlinden de Colmar, qui suffit à immortaliser le nom du peintre allemand Matthias Grünewald (1460-v. 1528), peu prolifique par

ailleurs⁵². Les contrastes violents entre les ombres profondes et les ors resplendissants, l'opposition des sentiments divers de douleur et de rage, celle des détails réalistes et de l'éclairage irréal, tout concourt à traduire le concept d'une angoisse surnaturelle qui opprime l'homme dans son existence terrestre. C'est la grandeur même de l'art religieux allemand, avec des accents musicaux, que l'on retrouve dans la *Crucifixion* de l'Alte Pinakothek de Munich (1503), la plus intense des œuvres de jeunesse de Lucas Cranach (1472-1553), où la composition originale et l'audace des raccourcis traduisent bien l'intensité dramatique de la scène et ne le cèdent en rien à celles des grandes crucifixions de Grünewald⁵³.

Dans les Flandres, ce n'est qu'à partir de 1520 que la Renaissance prend son vrai visage. Moins portés que les Hollandais à accepter le nouveau langage italien, les Flamands restent fidèles aux thèmes et au style de la peinture locale du xv^e siècle : notamment le sens du paysage et le goût du détail. Ainsi, dans la peinture de Quentin Metsys (1466-1530), le thème religieux est pris dans un sens presque « bourgeois » et rend la simplicité d'un événement quotidien, comme dans le triptyque de la *Légende de sainte Anne* (1509), conservé au musée royal des Beaux-Arts de Bruxelles. Mais le plus grand artiste néerlandais de cette période, Jérôme Bosch († 1516), s'est aussi refusé aux séductions du modernisme italien. Peintre fantastique de l'*Enfer*, il sait évoquer avec brio un monde imaginaire qui séduira le sombre Philippe II d'Espagne.

4. PERMANENCE OU SURSAUT DU PAGANISME ?

Le paganisme de la Rome de Léon X excitait l'indignation des pèlerins venus du Nord. Déjà Laurent le Magnifique appelait Rome le « rendez-vous de tous les vices⁵⁴ ». Sous prétexte d'allégories mythologiques, partout en Europe — Espagne exceptée — les artistes se plaisaient à représenter des scènes sensuelles voire érotiques. Leurs vies, du reste, défrayaient la chronique comme en témoignent les savoureuses anecdotes rapportées par l'historien Giorgio Vasari, qui fut lui-même peintre. Ainsi Giovanni Antonio Bazzi dit le Sodoma († 1549), à qui l'on doit les fresques de Monte Oliveto, près de Sienne, arborait fièrement son surnom. S'opposant à l'humanisme chrétien, tout un courant de pensée, fidèle à Aristote, professait un singulier détachement vis-à-vis du christianisme. Bien que condamnée par le V^e concile de Latran en 1513, la philosophie rationaliste de l'école de Padoue, dont le représentant le plus marquant, Pietro Pomponazzi (1462-1525), eut une influence durable à Padoue ainsi qu'à Ferrare, à Bologne et en France, conciliait, grâce à la doctrine de la « double vérité », des thèses matérialistes avec l'adhésion aux dogmes catholiques. Opposant foi et raison, elle niait le miracle.

L'Europe de la Renaissance s'est pourtant moins paganisée qu'on ne l'a cru

50. Dans une très vaste bibliographie, on retiendra E. PANOFSKY, *La Vie et l'art d'Albrecht Dürer*, trad. fr., Paris, 1987 ; P. VAISSE et A. OTTINO DELLA CHIESA, *Tout l'œuvre peint de Dürer*, Paris, 1969, rééd. 1988.

1. Cité par E. GOMBRICH, *Histoire de l'art*, Paris, 1992, p. 268.

52. *Grünewald et son œuvre* (colloque de Strasbourg et Colmar, 1974), Strasbourg, 1976 ; et P. VAISSE et P. BIANCONI, *Tout l'œuvre peint de Grünewald*, Paris, 1973.

53. M.J. FRIEDLÄNDER et J. ROSENBERG, *Les peintures de Lucas Cranach*, trad. fr., Paris, 1978.

54. Cité par J. DELUMEAU, *op. cit.*, p. 447, qui consacre tout un chapitre au thème Renaissance et paganisme.

longtemps au vu de l'exaltation des corps nus et de la permanence des mythes païens⁵⁵. Les travaux de F. Saxl et d'E. Panofsky ont bien montré comment le néo-platonisme (au sens large du terme), entendu comme une prémonition du christianisme, anime les nudités sculptées ou peintes. Selon la philosophie du plus grand néo-platonicien de la Renaissance, Marsile Ficin, qui est essentiellement spiritualiste, la beauté terrestre invite au dépassement, elle n'est que le premier degré d'une échelle merveilleuse qui doit conduire à Dieu : le thème des trois Grâces, cher à l'époque, l'illustre parfaitement⁵⁶. Avec Ficin, artistes et poètes découvrent un reflet du divin dans toutes choses. Comme lui, Pic de La Mirandole incarne le syncrétisme de la Renaissance qui cherchait à concilier pensée antique et message chrétien, ce dont témoignent les sibylles païennes annonciatrices du Christ au plafond de la chapelle Sixtine⁵⁷. Ainsi, pour de nombreux humanistes, le christianisme venait éclairer la méditation philosophique et la foi religieuse des anciens et donner leur véritable sens à de nombreux mythes païens. Seules certaines références doctrinales peuvent rendre intelligibles des particularités qui surprennent : ainsi le *Christ ressuscité*, que Michel-Ange réalisa pour l'église de la Minerve à Rome (1514-1520), nu, viril parce qu'il est « corps glorieux », fut, bien entendu, « habillé » par la suite, et déjà dans les nombreuses copies qui en furent faites au XVI^e siècle⁵⁸. Si l'iconographie accorde une place croissante à des sujets profanes, la production de peintures et de sculptures religieuses ne faiblit pas. Mieux, l'époque située entre 1400 et 1520 a vu s'opérer un profond et fécond renouvellement de l'art chrétien⁵⁹. En outre, on n'a jamais autant construit ou reconstruit d'églises qu'entre la fin du XV^e siècle et le début du XVI^e, période qui correspond à ce que l'on a appelé la « Renaissance heureuse⁶⁰ ». Les travaux de Saint-Pierre ne sont que l'exemple le plus connu d'une longue série, à une époque qui n'a pas hésité à repenser le christianisme et dont l'esprit critique se développa souvent à partir d'authentiques exigences chrétiennes.

5. L'AUBE D'UNE MUTATION : LE MANIÉRISME

La mort de Raphaël le 6 avril 1520, un Vendredi saint, est vécue comme une catastrophe accompagnée des mêmes signes que la mort du Christ, et immédiatement annoncée à travers toute l'Italie⁶¹. Mais bien avant 1520, à Florence, le simple dessin ne satisfait plus les peintres. En partie à cause de leurs propres problèmes, en partie à

cause de la crise générale de la forme florentine, ils vont chercher une réponse à leurs questions dans les estampes nordiques. C'est le moment où les gravures d'Albrecht Dürer, de Lucas van Leyden, de Schongauer sont avidement recherchées d'un bout à l'autre de l'Europe, notamment par les artistes florentins qui les réélaborent dans leurs tableaux, comme le fait Pontormo dans une des œuvres les plus significatives de cette crise de la peinture d'Italie centrale, et plus particulièrement de Florence, que l'on appelle aujourd'hui le proto-manierisme, mais qui est en réalité la somme de crises vécues individuellement par des peintres entre environ 1505 et 1530-1540 : la toile représentant deux épisodes de la *Légende de Joseph* (Londres, National Gallery). Le peintre a introduit à l'arrière-plan deux édifices insolites et inattendus, empruntés à des gravures de Lucas van Leyden.

Le sentiment de l'instabilité et de l'ambivalence est une des données profondes de l'art du XVI^e siècle, « pour lequel rien n'est clair, sauf le sentiment d'une irréductible complexité, plus précieuse finalement que l'ordre, l'équilibre et la raison⁶² ». On constate ainsi un goût fortement affirmé pour les scènes d'horreur et de destruction comme la *Chute des Géants* ou la *Lapidation de saint Étienne*, en même temps qu'un sentiment presque obsessionnel du péché : les images fuligineuses de Beccafumi sont l'expression exemplaire d'un sentiment qui suscite également, en particulier à partir des années 1517-1520, la multiplication des lamentations, descentes de croix et mises au tombeau. Le chrétien doit avoir sous les yeux le scandale de la mort du Christ, renouvelé par l'impiété rampante du siècle. L'élaboration des principes et des formes maniéristes entre 1515 et 1530 environ apprécie l'image chaotique, dissonante, interrogative, où l'attente du Sauveur est exaltée sous ses formes diverses. Trois formes de base résument le nouveau rapport entre surface et volume : *contrapposto*, serpentine et amphore.

La sophistication maniériste est, dès son origine, affrontée à la question de l'art religieux. Car si les formes serpentes peuvent être utilisés pour mettre en valeur un « élan vertical », reflet d'un élan spirituel, les paradoxes raffinés et l'ambiguïté amoureuse qu'affichent le *Christ mort* du Rosso ou la *Conversion de saint Paul* du Parmesan s'accordent mal avec l'attitude chrétienne de la dévotion, ce qui conduira les Pères du concile de Trente à qualifier ce style d'antireligieux. Pourtant, un peintre a fait du jeu formel maniériste le support d'une peinture constamment chrétienne : Pontormo. Déjà la *Visitation* de la Santissima Annunziata à Florence indique que le peintre ne se satisfait pas des équilibres d'Andrea del Sarto, mais cherche à obtenir l'émotion précisément par le « dérèglement » de la retenue classique. Mais c'est avec la *Déposition* peinte entre 1526-1528 pour la chapelle Capponi de l'église Santa Felicità à Florence que Pontormo réussit le mieux à démontrer les possibilités expressives et spirituelles de l'intellectualisme maniériste, où la grâce se veut poignante et où la beauté formelle vise à décrire l'angoisse spirituelle. Comme dans la *Visitation* de l'église paroissiale de Carminiano (1528-1529), la réussite plastique et la profondeur spirituelle traduisent une foi réelle et même un élan ardent vers le divin. L'image est le

55. Voir à ce sujet les travaux fondamentaux de E. WIND, *Pagan Mysteries in the Renaissance*, Londres, 1958, et de J. SEZNEC, *La Survivance des dieux antiques. Essai sur le rôle de la tradition mythologique dans l'humanisme et dans l'art de la Renaissance*, Paris, 1980.

56. E. PANOFSKY, *op. cit.*

57. E. WIND, *op. cit.*

58. L. STEINBERG, *op. cit.*

59. G. WEISE, *Il rinnovamento dell'arte religiosa nella rinasciuta*, Florence, 1966.

60. M. VENARD, « La construction des églises paroissiales du XV^e au XVII^e siècle », *RHEF*, 73, (1987), p. 12. Tout ce numéro de la revue est consacré à *La construction des lieux de culte du Moyen Âge à nos jours* (colloque de Rouen-Le-Bec-Hellouin, 1986).

61. Ainsi par les lettres de Michiel (H. ZERNER et P. DE VECCHI, *Tout l'œuvre peint de Raphaël*, Paris, 1982², p. 84).

62. A. CHASTEL, cité par D. ARASSE, *op. cit.*, p. 191.

relais d'un appel, d'une interrogation, celle du peintre qu'il veut retrouver ou susciter chez le spectateur. Les retables de Pontormo sont profondément religieux. Le détour intellectuel selon lequel se pose la foi n'est pas ici le fruit d'un intellectualisme stérile et artificiel. Il indique la dimension selon laquelle Pontormo peut vivre, autour de 1527, la foi chrétienne : le paradoxe maniériste est utilisé avec le plus grand sérieux pour faire surgir le paradoxe essentiel : l'incarnation du Christ. Et ce que l'on appelle « l'absurdité » de la *maniera* rejoint et fait voir l'incompréhensibilité de la foi.

Le cas de Pontormo n'est pas séparable des interrogations qui se multiplient dans l'Italie des années 1515-1530. Le mouvement de réforme qui se concentre dans l'Oratoire de l'Amour divin en illustre bien l'atmosphère : il est fondé sur un renouveau de la pratique religieuse à partir des prières en commun, de la pratique répétée des sacrements et de la charité. L'amour du Christ aboutit à un véritable christocentrisme qui se manifeste dans un culte particulier de l'Eucharistie, exalté par Gaétan de Thiene. Le succès du mouvement le conduit, en 1524 à donner naissance à l'ordre des Théatins, dont l'une des dévotions caractéristiques est l'adoration perpétuelle du saint sacrement, appelée les « quarante heures » en mémoire du temps passé par le Christ dans le tombeau. Les œuvres de Pontormo sont évidemment proches de ce sentiment exalté et elles participent de la même foi qui multiplie, à partir de 1517, les *pietà* à la beauté intérieure et spirituelle⁶³. Le thème, très populaire dans l'art italien de la seconde moitié du Quattrocento, semble avoir presque disparu entre 1500 et 1517, et ne se rencontre plus guère que dans les centres provinciaux. En revanche, immédiatement après cette date, on en retrouve un nombre considérable, réalisées par les plus grands maîtres comme Sebastiano del Piombo, Andrea del Sarto, Titien, Pontormo, Rosso... Ces images manifestent un contenu nouveau. Au lieu de susciter d'abord la compassion, elles invitent aux recueils devant le corps du Christ présenté comme le saint sacrement. Ne faut-il pas voir dans les cierges qui encadrent l'équivoque corps nu du *Christ mort* (conservé aujourd'hui à Boston) peint par Rosso pour l'évêque d'Arezzo, Leonardo Tornabuoni, le reflet des efforts de l'Oratoire en faveur d'une illumination permanente de l'autel sur lequel était placé le saint sacrement et que dominait le grand retable ? Ainsi les artifices de la peinture religieuse maniériste ne sont pas l'indice d'une baisse de la foi ; ils sont la forme artistique adaptée à un moment historique où la foi chrétienne se vit dans la complexité.

Ce phénomène est particulièrement sensible dans le traitement d'un sujet iconographique très apprécié au cours du XVI^e siècle : la conversion de saint Paul. L'image illustre le thème spirituel de l'illumination par la grâce, qui est au cœur des débats religieux du temps : elle prendra une valeur politique en montrant l'intervention de Dieu au secours des chrétiens contre celui qui les persécute, quand la Réformation ouvrira un siècle d'affrontements violents. Mais avant même 1520, le mouvement de réforme agitait déjà l'Église, en Italie, sous le double aspect de l'Oratoire de l'Amour divin, auquel participaient de hauts dignitaires de la Curie, et de la multiplication des

prophètes annonçant le châtement tout proche de Rome, nouvelle Babylone. Le sac de la ville, en 1527, fut perçu par beaucoup comme le juste châtement de l'amoralité croissante de la papauté⁶⁴.

La *Vision de saint Jérôme*, peinte par le Parmesan en 1526-1527 (Londres, National Gallery), pose bien la question de la finalité religieuse de l'œuvre d'art maniériste. En accumulant les raffinements formels dans une recherche exacerbée de la grâce physique — saint Jérôme est à peine reconnaissable —, elle provoque l'interrogation du spectateur sur la dimension intérieure et la tension vers l'au-delà que suggère l'invention stylistique. La même année (1526), Dürer, gagné aux idéaux de la Réforme luthérienne, achève sa dernière grande peinture, les Quatre Apôtres, qui l'occupa trois ans (1523-1526). Dans cette toile, qu'il offre, de son propre chef, au conseil de Nuremberg (et qui est conservée aujourd'hui à la pinacothèque de Munich), Dürer exprime la nouvelle spiritualité réformée tout en défendant, contre les iconoclastes, la valeur des images religieuses ; il laisse ainsi un testament moral en même temps que stylistique, où l'écrit est aussi important que le visuel.

BIBLIOGRAPHIE

- E. BATTISTI, *La Renaissance à son apogée et le premier maniérisme*, Paris, 1977.
 J. BIALOSTOCKI, *L'art du XV^e siècle des Pays-Bas à Dürer*, trad. fr., Paris, 1993.
 A. BLUNT, *La Théorie des arts en Italie de 1450 à 1600*, trad. fr., Paris, 1966.
 J. BURCKHARDT, *La Civilisation de la Renaissance en Italie*, Bâle, 1860, nombreuses trad. et rééd., Paris, 1958.
 A. CHASTEL, *L'Art italien*, Paris, 1982.
 —, *La Crise de la Renaissance (1500-1600)*, Genève, 1969.
 —, *Le Mythe de la Renaissance (1420-1520)*, Genève, 1969.
 B. JESTAZ, *L'Art de la Renaissance*, Paris, 1983.
 E. MAÛL, *L'Art religieux de la fin du Moyen Âge en France*, Paris, 1925, 1969⁶.
 C. METTRA, *Jérôme Bosch*, Paris, 1982.
 E. PANOFKY, *Essais d'iconologie. Les thèmes humanistes dans l'art de la Renaissance*, trad. fr., Paris, 1967.
 —, *La Renaissance et ses avant-courriers dans l'art d'Occident*, trad. fr., Paris, 1976.
 —, *La Vie et l'art d'Albrecht Dürer*, trad. fr., Paris, 1987.
 H.J. RIECKENBERG, *Matthias Grünewald*, Hambourg, 1976.
 M. TAFURI, *Architecture et Humanisme, de la Renaissance aux Réformes*, Paris, 1981.
 F. WINCKLER, *Albrecht Dürer, Leben und Werke*, Berlin, 1957.
 —, *Albrecht Dürer, 1471-1971* (catalogue de l'exposition de Nuremberg, 1972), Munich, 1971.
 E. WIND, *Pagan Mysteries in the Renaissance*, Londres, 1958.
 F. ZERI, *Renaissance et pseudo-Renaissance*, Paris, 1985.
 —, *The Renaissance and Mannerism. Studies in Western Art*, Princeton, 1963.

63. F. HARTT, « Le pouvoir et l'individu dans l'art maniériste », dans *Symboles de la Renaissance*, II, Paris, 1982, p. 15-16.

64. A. CHASTEL, *Le sac de Rome*, Paris, 1984.