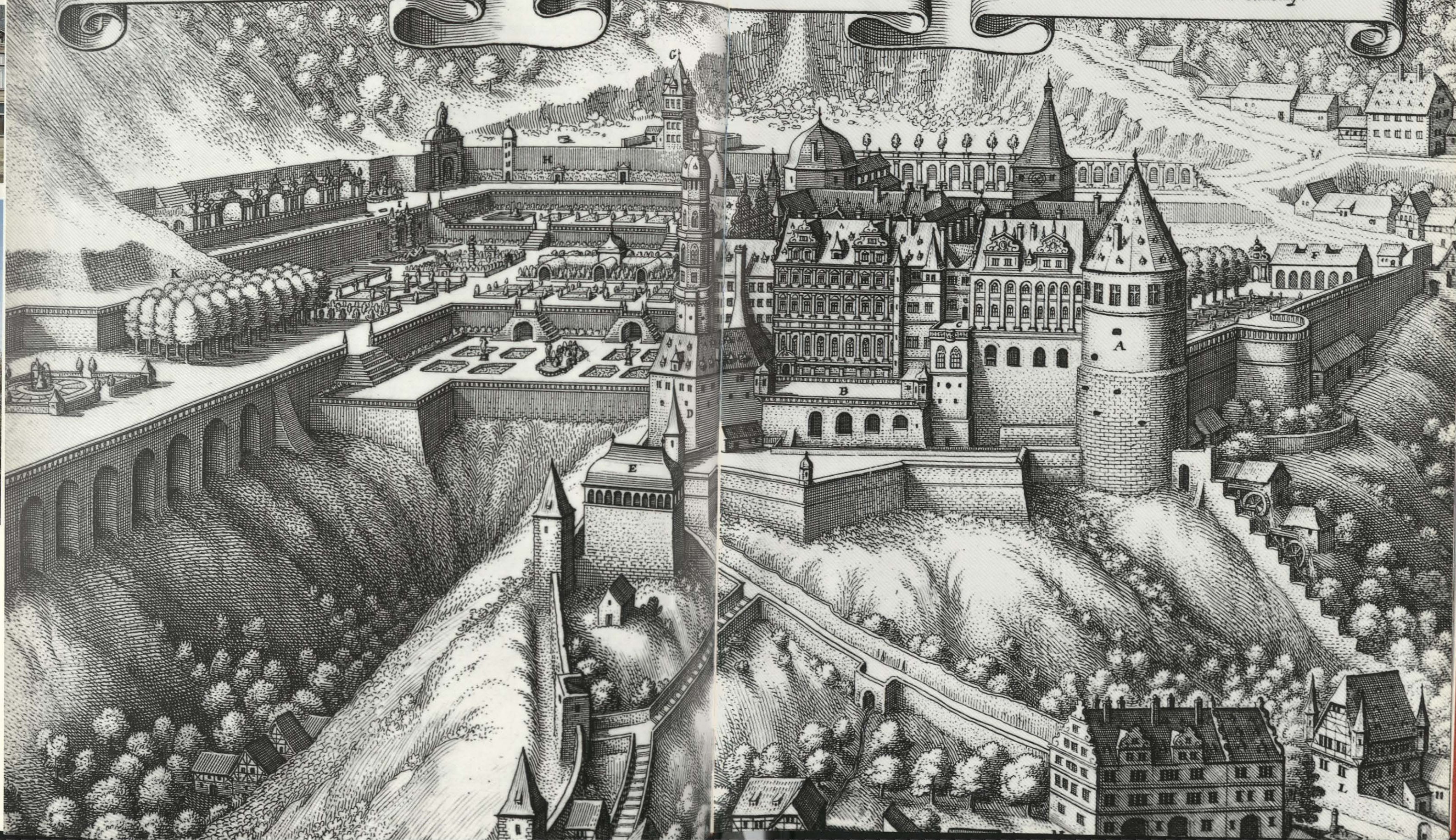


A. Der dicke Thurn.
 B. Die Altana, oder Gallery.
 C. Die Cappell darin das Grosse faß ligt.
 D. Das Zeughaus.
 E. Das Ballenhaus. F. Das Vogelhaus.

Das Churfürstliche Pfälzische
 Schloß und Garten zu Heidelberg.
 von Mitternachten zu sehen.

G. Gärtners hauß.
 H. Die kleine Grotten.
 I. Die große Grotten.
 K. Der Pomeranzen Garten.
 L. Die Alte Münz. M. Die Cansley.



strictement aux modèles transalpins mais s'efforça d'établir une synthèse entre les traditions méridionale et nordique.

Si le souci d'axialité et de régularité de la façade fait preuve d'une véritable recherche, les proportions des différents étages manquent d'harmonie ; d'autre part, certaines maladresses dans l'élévation soulignent d'autant plus l'écart qui sépare ce bâtiment de ses contemporains italiens, voire français ou hollandais. Ainsi, la décision de l'architecte de n'encadrer qu'une baie sur deux de pilastres conduisit simplement à une répartition correcte des éléments sans conférer à la façade un rythme particulier. Ce n'est qu'au rez-de-chaussée que le centre est accentué par le portail en forme d'arc de triomphe. Aux étages supérieurs, l'axe de symétrie n'étant pas constitué par une rangée de fenêtres mais par d'étroits pans de mur, les éléments actifs et passifs de la façade semblent mal répartis : la banale symétrie inversée de l'élévation transparaît ici de façon inattendue. À Jülich, Pasqualini avait procédé de la même manière en masquant la fenêtre centrale de la chapelle par une colonne.

Les détails, dus en grande partie au sculpteur flamand Alexandre Colin (1527/1529-1612), montrent que le château de Heidelberg était censé refléter les nouvelles normes esthétiques. Les atlantes et caryatides du portail d'entrée font songer à la tribune de la Salle des caryatides du Louvre réalisée par Jean Goujon, mais elles faisaient également partie du répertoire décoratif des artistes flamands. Quant aux colonnes hermétiques faisant office de meneaux, elles correspondent tout autant à la « dernière mode » que les pilastres rustiques du rez-de-chaussée ; personne, semble-t-il, ne contesta que l'entablement dorique repose sur des chapiteaux ioniques.

La façade principale était avant tout le vecteur d'un riche programme iconographique. En dépit des grandes fenêtres, l'architecte l'avait dotée de plus de vingt statues en pied, placées pour la plupart dans des niches aménagées dans les pans de murs dépourvus de pilastres qui séparaient les fenêtres jumelées. Les thèmes vont de la représentation des vertus chrétiennes ou profanes à celle des divinités antiques et des personnages de l'Ancien Testament ; l'effigie du maître de l'ouvrage apparaît dans un médaillon au-dessus du portail d'entrée. Cette iconographie n'avait d'autre dessein que d'encenser le prince en invoquant les autorités suprêmes de la Bible ou de l'Antiquité. Les papes de la Renaissance ou encore le roi François I^{er} assignaient en réalité à la décoration de leurs demeures la même fonction mais une louange aussi peu déguisée n'eût pas manqué de leur paraître déplacée. Cependant, il est fort probable que l'électeur



palatin et ses sujets eussent été incapables de comprendre des allégories aussi subtiles que celles de la galerie de Fontainebleau. Le fait que Ottheinrich, qui employa des moyens aussi modernes pour enrichir sa bibliothèque ou réformer l'université de Heidelberg, se soit montré relativement maladroit dans la représentation visuelle de son autorité témoigne du profond écart qui existait encore entre la culture littéraire des princes allemands de l'époque et leur sensibilité esthétique.

En revanche, Albert V de Bavière (1528-1579), l'oncle de Ottheinrich qui portait le titre de duc depuis 1550, exigera davantage de son architecte lorsqu'il fera agrandir la Résidence de Munich. La Neue Veste, exemple typique des ouvrages fortifiés du Moyen Âge et résidence des ducs de Bavière depuis le XIV^e siècle, était située à la périphérie de la ville. Albert lui conserva son caractère militaire tout en l'atténuant en y ajoutant un *antiquarium*, corps de bâtiment réservé aux antiquités, un cabinet, et en l'agrémentant du Hofgarten, qui s'étendait en dehors de la ville. Bien que voisin de la Neue Veste, l'*antiquarium*, projeté en 1568 et commencé un an plus tard, semblait vouloir clamer son indépendance ; isolé et non fortifié, il était situé de biais par rapport au quadrilatère entouré d'un fossé que formait le château et ostensiblement orienté vers la ville. Bien que l'extérieur, comme l'indiquent les sources, ait été appelé à demeurer « lisse », il existe des dessins représentant des motifs architectoniques de style Renaissance destinés à la décoration des façades ; ceux-ci auraient probablement été rendus en peinture. Avec l'*antiquarium*, l'idée d'une résidence civile qui avait déterminé à la génération précédente la construction de celle de Louis X à Landshut redevenait actuelle ; cependant, la nouvelle fonction du bâtiment lui conférait une tout autre signification.

À l'encontre de la plupart des princes, Albert de Bavière n'accordait pas la priorité à la modernisation des appartements et des salles d'apparat et les nouveaux bâtiments furent élevés à des fins exclusivement culturelles. Le cabinet abritait les collections de tableaux et les objets précieux tandis que l'*antiquarium* était appelé à recevoir les antiquités au rez-de-chaussée et la bibliothèque au premier étage. Cette diversification des fonctions était inhabituelle, d'autant plus que les bâtiments neufs se trouvaient séparés des appartements du duc, excluant toute utilisation mixte. À l'échelle européenne, la cour de Munich venait donc de créer un nouveau type d'architecture, celui de la galerie d'art autonome. On ne s'étonnera pas qu'un projet aussi original que l'*antiquarium* n'ait suivi aucun modèle précis. Peut-être

fut-il inspiré par les pavillons de plaisance du château de Prague — le Belvédère de la reine Anne érigé en 1538 ou le jeu de paume plus moderne, commencé par Bonifaz Wolmut peu avant l'*antiquarium* ; la nouvelle construction munichoise rappelle en effet ces deux bâtiments autonomes et de forme allongée. La fonction assignée à l'*antiquarium* semble calquée sur celle de la galerie de Fontainebleau, premier bâtiment, quoique proche encore des appartements royaux, à servir uniquement à des fins culturelles.

Le nom de l'architecte qui conçut les plans de l'*antiquarium* n'est toujours pas connu ; ceux-ci furent envoyés à Vienne à Jacopo Strada, antiquaire attaché à la cour impériale, afin qu'il en fit l'expertise, démarche qui souligne l'importance accordée au projet. L'*antiquarium* se distingue des galeries traditionnelles par l'originalité de sa conception intérieure : le vaisseau unique est recouvert d'une voûte en berceau à pénétrations reposant sur de courts contreforts intérieurs. À la même époque, une construction et un système de voûtes identiques furent mis en œuvre au Gesù de Rome. Malgré cette similitude, cette construction basse n'a rien d'italien ; la singularité de son aspect était encore plus marquée à l'origine car Guillaume V, le successeur d'Albert, qui l'intégra à la Résidence, fit abaisser le sol de la partie centrale et construire des tribunes permettant en outre d'utiliser la salle comme salle des fêtes. À l'origine, les murs étaient recouverts jusqu'en haut de sculptures et d'inscriptions, ce qui évoquait plutôt l'idée d'une salle du trésor que d'une salle d'apparat ; l'architecture était entièrement subordonnée à la fonction du bâtiment.

La Bavière étant devenue l'une des plus grandes puissances catholiques d'Europe, Munich demeura jusqu'à la fin du XVI^e siècle un centre propice à l'évolution de l'architecture allemande ; Albert V avait déjà assuré le triomphe de la Contre-Réforme, fait d'autant plus important que l'empereur Maximilien II était favorable à la Réforme et refusait de reconnaître les décisions du concile de Trente. Le fils d'Albert, Guillaume V (1548-1626), qui gouverna de 1579 à 1597, alla plus loin encore en faisant de son soutien à la cause catholique le mobile de sa politique extérieure : en 1582, il entreprit avec succès une campagne pour ramener au catholicisme l'archevêché de Cologne ; peu de temps après, il obtint que son frère Ernest fût élu archevêque, établissant ainsi un lien durable entre l'Électorat de Cologne et les Wittelsbach.

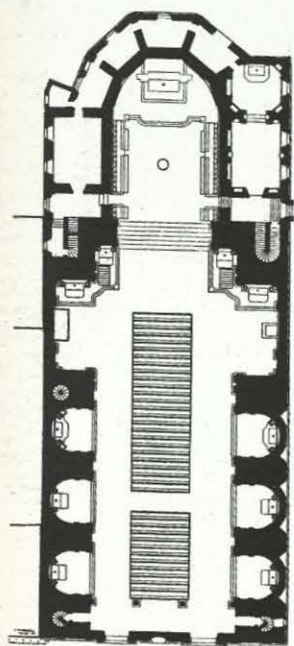
Le nouveau collège des Jésuites de Munich et l'église Saint-Michel dont Guillaume entreprit la construction en 1582 témoignaient de l'engagement du duc



pour l'Église, outre son amour du luxe et sa grande compétence en matière d'art. Dès 1549, les premiers jésuites enseignaient en Bavière à l'université d'Ingolstadt, dix ans plus tard, Albert V fondait à Munich une dépendance jésuite. Collège et église avaient pour mission de veiller à l'éducation et à l'instruction religieuse des sujets du duc dont un nombre croissant se montraient réceptifs à l'influence du protestantisme.

Les premiers plans de Saint-Michel remontent à 1582, la construction débuta en 1583 et l'église fut consacrée en 1597. Tant du point de vue financier que de l'organisation, le nouveau projet relevait plutôt de la cour que de l'ordre même. Les plans furent certes envoyés à Rome pour autorisation et lorsque le chœur en cours de construction s'effondra en 1597 un architecte jésuite italien fut dépêché pour quelques mois à Munich afin de superviser les travaux à pied d'œuvre, mais l'ensemble n'en fut pas moins coordonné dès le début par l'intendant du duc, Friedrich Sustris (1524-1599), et les frais de construction assumés par le monarque en dépit de la résistance des Munichois. L'ordonnance et la décoration grandioses des bâtiments collégiaux, bientôt critiqués par les cercles ascétiques jésuites, correspondaient tout à fait à ses intentions.

Novatrice, l'église ne l'était pas seulement pour Munich. Au lieu d'être orientée à l'est, elle l'était au nord afin que l'entrée s'alignât sur les bâtiments bordant la rue principale. Quant à la façade, c'est surtout par la richesse de son programme sculptural expliqué par des inscriptions qu'elle transmettait son message religieux. Si elle rappelait sur ce point San Fedele, l'église jésuite de Milan, son iconographie s'engageait dans une voie nouvelle car les représentations de Dieu et des saints alternaient avec les portraits des monarques passés et présents. Assisté de saint Michel et encadré d'aïeux parmi lesquels des empereurs voisinaient avec ses ancêtres véritables, Guillaume V apparaissait comme le « vrai » défenseur de la « vraie » religion. Si cette iconographie reflète l'idéologie de la Contre-Réforme, l'architecture de la façade élude aujourd'hui encore les conceptions traditionnelles de l'architecture religieuse, car c'est uniquement par l'amplification progressive des moyens qu'elle se distingue de l'extérieur du collège avoisinant, inspiré du répertoire des palais italiens — la façade de l'église est plus élevée, pilastres et entablements y remplacent les surfaces enduites et les moulures. Au premier abord du moins, on a conscience de se trouver en présence d'un bâtiment profane. Le fronton à volutes introduit même un accent cisalpin ; combiné aux proportions imposantes de l'édifice, il fait songer aux hôtels de ville du XVI^e siècle.



Friedrich Sustris, Wendel Dietrich. Munich. Saint-Michel, commencé en 1583.
 115. Plan d'après Georg Dehio, 1926. Paris, Bibliothèque nationale de France, cabinet des estampes.
 116. Vue intérieure (décoration en stuc restaurée).

La façade de l'église Saint-Michel, dont la forme s'adapte à l'entourage bourgeois sans renoncer pour autant à incarner l'autorité et l'édification, constitue l'un des premiers témoignages d'une politique architecturale qui, parallèlement à la catéchèse, se fondait sur le principe de l'adaptation et de la persuasion. Dans l'Allemagne divisée du point de vue confessionnel, l'architecture jésuite se voulut bientôt régionaliste : non par la lettre mais par l'esprit, les églises jésuites d'Alsace, de Rhénanie et de Westphalie qui, au début du XVII^e siècle, empruntent au répertoire gothique et font volontairement appel à certaines formes de représentation se réclament de la façade de Saint-Michel.

Bien que l'élément italien domine nettement, l'intérieur s'efforce de concilier l'ordonnance romaine et celle des églises cisalpines. Comparés au gothique tardif qui caractérisait jusqu'alors l'architecture religieuse allemande, le volume de l'édifice, son éclairage subtil et sa décoration classique durent paraître à l'époque plus surprenants encore qu'aujourd'hui. Si les aspects positifs et négatifs de la construction d'un carré surmonté d'une coupole furent discutés au cours de la conception du projet et si l'aspect du chœur fut modifié pendant l'exécution, le plan du vaisseau se trouvait néanmoins fixé dès le début. Cette église à nef unique et à chapelles absidiales latérales introduisait au nord des Alpes l'ordonnance du Gesù, jetant ainsi les bases d'une longue tradition qui devait atteindre son apogée à l'époque du baroque.

L'originalité et la hardiesse de Saint-Michel se manifestent notamment dans l'élévation. Contrairement au Gesù de Rome, les murs latéraux ne forment pas une masse compacte mais s'articulent en un rythme où de larges baies alternent avec de puissants contreforts intérieurs qui semblent prolongés par les arcs doubleaux. Si la continuité de la voûte et des piliers trahissait déjà le système de construction gothique latent en dépit du vocabulaire classique de l'édifice, la forme polygonale du chevet révèle plus nettement encore combien cette église jésuite, l'une des premières d'Allemagne, tendait à une fusion entre le classicisme et le gothique.

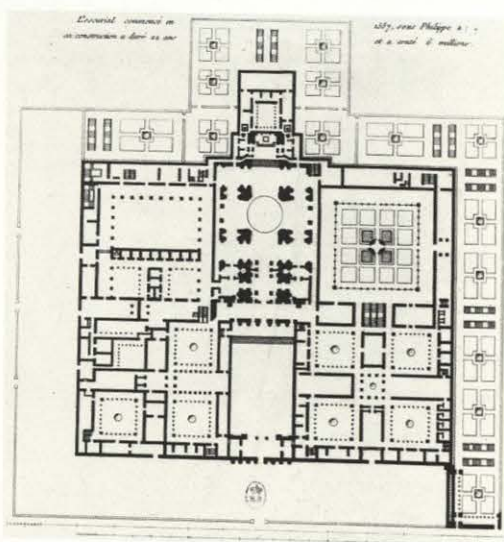
La culture, la propagande religieuse, le raffinement de la vie à la cour et la souscription manifeste de l'autorité politique aux objectifs de la Contre-Réforme sont autant d'éléments qui déterminèrent les campagnes de construction des souverains munichois à l'époque de la Renaissance. Pour réaliser leur programme, c'est vers l'Espagne qu'ils tournèrent leur regard, prenant pour modèle principal le puissant palais et monastère San Lorenzo de l'Escorial que Philippe II (1527-1598), ayant

accédé au trône en 1556, avait fait construire au pied de la sierra de Guadarrama au nord-ouest de Madrid.

C'est également dans le voisinage immédiat d'un couvent que l'empereur Charles Quint, le père de Philippe, avait élevé la résidence de San Yuste où il se retira à la fin de sa vie. Bien qu'il ne résidât pas officiellement à l'Escorial, Philippe II y séjournait, lui, fréquemment, faisant ainsi du palais le véritable siège de l'autorité. Tout comme son père, c'est à l'ordre de Saint-Jérôme, une congrégation d'ermites vouée essentiellement à la contemplation et aux études bibliques, qu'il confia l'organisation religieuse du nouvel édifice.

L'affinité du roi pour cet ordre strict et indifférent aux intérêts de ce monde était sans aucun doute motivée par sa propre piété et le désir d'assurer son salut. Mais le nouveau palais devait non seulement lui servir de résidence et de lieu de retraite mais aussi constituer la nécropole de la nouvelle dynastie espagnole créée en 1556 lorsque l'Espagne avait cessé de faire partie de l'Empire allemand. Philippe II fit transférer les reliques de ses ancêtres dans la nouvelle église San Lorenzo et commanda les tombeaux monumentaux qui furent dressés dans le sanctuaire peu après sa mort. L'Escorial acquérait ainsi une fonction commémorative. Le roi en outre, l'un des pionniers européens de la Contre-Réforme, souhaitait voir sa conception d'une monarchie catholique — conception en faveur de laquelle il avait milité sans relâche — symbolisée par un monument. Le fruit de ces considérations fut un édifice où chapelle funéraire, monastère, palais, collège, bibliothèque et siège administratif perdaient leur indépendance traditionnelle pour se fondre en un unique ensemble.

Philippe II, qui s'était livré dans sa jeunesse à des études théoriques d'architecture, collabora étroitement à la conception. Les différentes phases de construction furent certes menées à bien par des architectes qualifiés qui bénéficiaient d'une grande culture et d'une longue expérience acquise en Italie, tels Juan Bautista de Toledo († 1567) et Juan de Herrera († 1597), mais le roi intervint à plusieurs reprises dans l'élaboration du projet et invita d'autres personnalités compétentes à lui soumettre leurs propositions. En 1561, une assemblée d'érudits fut convoquée pour déterminer l'emplacement du futur édifice ; celui-ci devait tenir compte des règles de l'ordre de Saint-Jérôme prescrivant une vie retirée et répondre au désir de réclusion du roi et respecter les recommandations contenues dans le traité d'architecture de Vitruve. Un an plus tard, un architecte militaire italien, Francesco Paciotto, modifiait les plans de



Juan de Herrera.
Escorial. San Lorenzo, après 1567.
117. Façade principale, partie centrale.

Juan Bautista de Toledo, Juan de Herrera.
118. Escorial. Plan. Anonyme, d'après Pedro Perret, non daté.
Paris. Bibliothèque nationale de France,
cabinet des estampes.

l'église à la demande du monarque et, par la suite, Galeazzo Alessi et Andrea Palladio ainsi que l'Accademia del Disegno de Florence furent invités à donner leur avis sur les plans. Le fait que Philippe II ait quêté l'approbation des artistes et érudits trahit non seulement son souci d'assurer à l'édifice une renommée internationale mais révèle aussi que l'objectivité et l'exemplarité étaient les critères auxquels était censé répondre le nouveau bâtiment. Avant même d'être achevé, l'Escorial servit de point de départ à une série de dessins d'architecture et c'est à l'ordonnance de la résidence monacale de Philippe II que se référa le jésuite Juan Bautista Villalpando (1552-1608) pour sa restitution fantastique du Temple de Salomon à Jérusalem.

Les multiples interventions qui accompagnèrent la construction de l'Escorial n'ont aucunement affecté son unité. Bien au contraire : la logique et la clarté qui relient entre elles ces fonctions complexes et les subordonnent les unes aux autres constituent l'une des qualités essentielles de l'édifice. Les différents bâtiments s'articulent autour d'un grand nombre de cours intérieures qui s'assemblent parfois pour former des figures géométriques et dont la grandeur variée détermine le rang des parties respectives. Les carrés ou rectangles décrits par ces cours sont autant de centres de gravité qui confèrent à l'ordonnance générale en « forme de gril » sa régularité tout en assurant à l'ensemble des constructions un éclairage des plus favorables.

Si les monastères et hôpitaux milanais de la première Renaissance ont servi notamment de modèle à ce plan, l'Escorial, en raison de son envergure, présente à la fois un nombre accru de bâtiments et une ordonnance architecturale nouvelle. Grâce à la disposition symétrique de l'ensemble, les divers éléments dont le plan forme un tout dominant l'église et le palais du roi qui s'y adosse. L'élévation témoigne elle aussi de la hiérarchie des parties : les dimensions variées des cours, l'enchaînement savamment calculé des portiques, corridors et escaliers, la progression des volumes dont la coupole de croisée de San Lorenzo constitue l'apogée concourent à faire de l'Escorial le miroir d'un ordre social minutieusement échelonné et axé sur l'autorité de l'Église et de la Couronne.

Novateur, l'Escorial l'était aussi dans l'individualité de son style. Sans en diminuer pour autant la monumentalité, les architectes ont évité d'étaler un luxe ostentatoire et réduit le détail au minimum, recourant pour les parties exposées à des motifs contemporains de l'architecture romaine. Les façades sont entièrement dépourvues d'ornements, seule la face occidentale derrière laquelle se trouve l'église présente un

corps central doté de colonnes et faisant songer aux dessins de Vignole et de Della Porta pour la façade du Gesù. À l'intérieur, on retrouve, à peine atténué, l'austère *desornamentado* qui confère à l'Escurial son unicité. Placé immédiatement derrière le sanctuaire, le palais royal, qui manifeste ainsi son rang, présente des dimensions et une décoration beaucoup plus modestes que les résidences de l'époque ; quant à l'église même, bien qu'il s'agisse d'un édifice à plan central surmonté d'une coupole rappelant visiblement l'église Saint-Pierre de Rome telle que l'avait conçue Michel-Ange, elle s'orne de détails d'une sobriété allant jusqu'à l'abstraction des formes canoniques des ordres d'architecture.

Si les libertés quelque peu déconcertantes prises avec le vocabulaire classique ainsi que la combinaison d'éléments empruntés à différentes sources confèrent à l'Escurial un caractère indiscutablement maniériste, ce dernier se distingue des tendances architecturales d'alors par un refus formel de l'apparat. Son style reflète exactement l'attitude de Philippe II à l'égard de la Contre-Réforme. Tandis que les allusions évidentes à l'architecture religieuse de Rome manifestent la fidélité du monarque au pape et à l'Église, l'austérité de l'édifice caractérise la cour de Philippe II et contraste avec la somptuosité du Vatican et des cours catholiques d'Europe. Ce nouveau type d'édifice réunissant palais et monastère incarne par son aspect même une politique théocratique où les mondes religieux et séculier ne font qu'un et qui, sous l'impulsion d'un absolutisme réformateur, entend s'imposer à l'ensemble de l'Europe.

Dès le milieu du XVI^e siècle, le nouveau style s'épanouit dans les grandes villes marchandes du nord et du centre de l'Europe. Plus encore que dans l'architecture seigneuriale, l'imitation des modèles italiens allait de pair avec l'adoption des formes médiévales. Les bourgeois nouvellement promus à la dignité de commanditaires valorisèrent toute une gamme de constructions qui avaient jusqu'alors joué un rôle mineur tant dans l'Italie de la Renaissance qu'en France et en Espagne et étaient de ce fait demeurées inédites. Les hôtels de ville, marchés et maisons bourgeoises représentaient autant de types qu'il s'agissait désormais de définir. En outre, comparées aux directives autocratiques émanant des cours, les décisions prises en commun par les assemblées municipales avaient, en raison de leur lenteur, entravé sensiblement l'évolution stylistique.

L'ouverture de l'architecture bourgeoise à l'influence de la Renaissance et du maniérisme n'avait donc rien d'évident ; en réalité, elle constitue l'un des grands

exploits culturels du XVI^e siècle. Les pionniers en furent les Pays-Bas avec leurs riches métropoles, cosmopolites par tradition, qui entretenaient d'étroites relations avec les villes d'Italie et du nord de l'Europe et acquirent une renommée internationale non seulement en tant que centres économiques mais aussi en raison de leur ouverture précoce à l'humanisme. Ni la régence de la maison de Bourgogne ni celle de l'Espagne ne semblent avoir porté préjudice au développement de l'architecture représentative des villes flamandes mais plutôt l'avoir encouragé. La construction d'édifices publics sera toutefois interrompue momentanément par les conflits politiques et religieux qui agiteront le pays à partir de 1567 et aboutiront à l'indépendance des Provinces du Nord.

À Bruges, dont la puissance économique avait été dépassée dès le XV^e siècle par celle d'Anvers, s'éleva, entre 1534 et 1537, le Greffe communal (*Burgerlijke Griffie*), bâtiment typique de la première Renaissance flamande. Les ordres superposés confèrent aux travées de dimensions différentes percées de grandes fenêtres un aspect décoratif tandis que le fronton curviligne se réclame du gothique tardif en dépit des nombreux emprunts au répertoire de la Renaissance. Trente ans plus tard, l'hôtel de ville de La Haye (1564-1565) allia de façon judicieuse nombre d'importations stylistiques à la tradition locale : de même que la transformation du fronton traditionnel en une véritable succession de registres ornés d'arcades et d'un rideau de demi-colonnes, la différenciation hiérarchique des étages, la volumineuse corniche ornée d'une balustrade et l'économie du décor témoignent d'une étude approfondie de l'architecture de la Renaissance. Le maniérisme apparaît dans le détail : à l'étage principal aux pilastres rubanés, on retrouve l'une des caractéristiques de l'« ordre français » dont Philibert de l'Orme fait mention dans son traité d'architecture.

Peu avant le soulèvement de 1566 qui marqua le début de la longue lutte contre les Espagnols, fut érigé l'hôtel de ville d'Anvers (1561-1565), chef-d'œuvre de l'architecture flamande de la Renaissance où l'héritage classique italien, le maniérisme international et la tradition flamande fusionnèrent pour donner naissance à un style éminemment expressif élevant l'édifice au rang de l'Escurial, des réalisations de Philibert de l'Orme ou de l'architecture de l'Allemagne du Sud. Son auteur, Cornelis Floris (1519/20-1570), est mieux connu en tant qu'artiste et entrepreneur que la plupart des architectes de sa génération ayant œuvré dans le nord de l'Europe : né à Anvers, il séjourna à partir de 1538 plusieurs années en Italie avec son frère, le peintre Frans Floris. Selon l'usage, l'atelier prospère qu'il entretint dans sa ville natale travaillait à l'échelon local et fournissait





aussi les pays du nord et de l'est de l'Europe en sculptures et en tombeaux lesquels, portant la griffe du maître, révèlent son talent d'architecte et de sculpteur.

Pour l'hôtel de ville d'Anvers, Floris choisit d'élever un large bâtiment isolé qui formait un contraste saisissant avec les maisons de guildes et les habitations bourgeoises à pignon situées dans son voisinage. L'influence des palais italiens est aisément reconnaissable, seul le toit en comble apporte une touche régionale. L'horizontalité accusée du bloc n'est interrompue que par le vaste avant-corps central tandis que la verticalité s'exprime dans la succession des loges cintrées à demi-colonnes couplées qui s'étagent en s'étrécissant vers le haut. Sans rupture apparente, le motif de la façade du palais Grimani de Sanmicheli à Venise s'allie au portail en arc de triomphe du château d'Anet dû à Philibert de l'Orme pour donner naissance à une intéressante innovation : sans perdre pour autant sa signification politique, la tour des hôtels de ville flamands, symbole traditionnel de l'autorité municipale, est transposée ici dans le langage architectural du XVI^e siècle. Outre l'harmonie des proportions, le classicisme du vocabulaire, la subordination du décor à l'architecture et les détails maniéristes, c'est aussi la précision iconographique qui assure à l'hôtel de ville d'Anvers sa remarquable qualité. En élevant un édifice qui révèle immédiatement sa fonction en dépit de sa nouveauté, Floris a enrichi le répertoire de la Renaissance d'un nouveau type de bâtiment.

Des tendances novatrices d'une valeur comparable ne verront le jour dans les provinces du Nord que lorsque celles-ci auront recouvré leur indépendance (1581). En 1593, Lieven de Key (vers 1560-1627) est promu architecte de la ville de Haarlem. Formé en Angleterre, il se montre moins sensible aux modèles italiens qu'au patrimoine architectural nordique qu'il actualise par des adjonctions ornementales pleines d'effet. On connaît sa prédilection pour la brique, matériau traditionnel du littoral pauvre en pierre et en bois et peu propice à la décoration italianisante exigée par le goût moderne de l'époque. À Haarlem, les façades en brique rouge de la bascule publique (1598) ou de la halle des bouchers dont Key est l'architecte résolvent le problème par des garnitures en pierre de taille de couleur claire. Les compositions ornementales de haute qualité exploitent toutes les combinaisons possibles et imaginables de volutes, d'appliques ou d'ornements chantournés. L'architecte s'est surtout efforcé de perpétuer et d'enrichir le répertoire décoratif créé par l'école de Fontainebleau, répertoire qui devait influencer l'architecture des pays du nord et de l'ouest de l'Europe durant de longues années.



Lieven de Key. Haarlem. Halle des bouchers, 1602-1603. 121. Lucarne. 122. Façade.

L'architecture des Pays-Bas fut exportée dès le milieu du XVI^e siècle à la fois par les artistes itinérants venus de Hollande et de Flandre et par les traités et les gravures diffusés dans toute l'Europe. Ce sont surtout les publications richement illustrées de Hans Vredeman de Vries (1527-1606) qui contribuèrent à son expansion. À l'instar de Philibert de l'Orme et de son émule Jacques Androuet Du Cerceau, elles revendiquaient une architecture spécifiquement néerlandaise, adaptée au climat et aux conditions sociales des Pays-Bas mais d'une esthétique répondant aux standards internationaux. Leur campagne en faveur d'un régionalisme affranchi des sources méditerranéennes de la Renaissance valut à ces publications une large audience dans les pays du Nord.

Le château de Jülich constitue, de même que celui de Heidelberg, l'un des premiers exemples de l'influence des Pays-Bas sur l'architecture allemande. À partir de 1560, cette influence s'étendit également aux constructions bourgeoises des régions du nord et de l'ouest de l'Allemagne, attentives à toute la gamme des styles qui se développaient en Flandre et en Hollande. Le porche de l'hôtel de ville de Cologne, quant à lui, élevé de 1569 à 1573 par l'architecte rhénan Wilhelm Vernukken († 1607), s'inspire nettement du classicisme de l'hôtel de ville d'Anvers et il est probable que Cornelis Floris en ait fourni quelques dessins. L'édifice se distingue des autres hôtels de ville allemands par la loggia qui perce la façade sur deux étages, un motif remontant à l'Antiquité et recommandé par Vitruve pour le réaménagement du Forum. Sansovino et Palladio avaient repris ce type de façade pour les palais bordant les places de Venise et de Vicence. L'adaptation de ce motif à Cologne témoigne de l'importance croissante que les architectes œuvrant dans le nord de l'Europe attachaient déjà à la réflexion théorique, bien que celle-ci demeurât limitée à quelques exemples.

C'est également la Hollande qui a influencé la « Renaissance de la Weser » qui déterminera de 1550 à 1630 la production architecturale de la région s'étendant entre Brême et Cassel. Inspiré des manoirs seigneuriaux modernes, ce nouveau style gagna bientôt les villes que le commerce avait rendues prospères. Signe extérieur de richesse, la pierre de taille remplaçait souvent le bois traditionnel. Ainsi, les pans de bois du Rattenfängerhaus (la « maison du joueur de flûte preneur de rats ») de Hameln, construit en 1602 pour le conseiller municipal Hermann Arendes, furent recouverts d'un parement de grès richement sculpté. L'influence de la Hollande est manifeste dans le détail des bossages de la façade et du pignon à redents.

Progressant le long des voies marchandes, le rayonnement de la Renaissance néerlandaise s'étendit jusqu'aux provinces baltiques. Entreprise vers 1600, la modernisation urbanistique de Dantzig, l'actuelle Gdańsk, fut pratiquement calquée sur l'architecture des villes marchandes occidentales qui étaient ses partenaires. Parmi les artistes hollandais qui séjournèrent par intermittence à Dantzig se trouvait Vredeman de Vries, et le nouvel arsenal, élevé entre 1602 et 1605 d'après les plans d'Antonius van Opbergen, trahit son influence. Le contraste entre la façade lisse en brique et la décoration sculptée en pierre de taille a été exploité avec adresse. Le détail ornemental des porches à bossages et des pignons curvilignes emprunte, ici aussi, au répertoire des Pays-Bas qui, vers 1600, donnait la mesure de l'architecture moderne.

Dans les pays du nord de l'Europe, l'essor économique de la bourgeoisie et l'assurance accrue des citoyens qui, à cette même époque, commencèrent à prendre conscience de leur valeur eurent pour effet d'attirer l'attention des artistes et des architectes sur les villes. Non seulement les assemblées de bourgeois des villes libres mais aussi nombre de souverains élaborèrent à maintes reprises des projets d'urbanisme.

Les traités de la Renaissance consacrés à l'architecture et aux sciences politiques avaient pour thème de prédilection la ville idéale qui laissait le plus de latitude possible tant aux architectes qu'aux théoriciens. Thomas More avait peuplé son *Utopie*, sa vision littéraire de l'État, de villes idéales, et Albrecht Dürer et Girolamo Cataneo avaient publié respectivement en 1527 et en 1561 des plans de villes au tracé géométrique, dotées d'ingénieuses fortifications. Ainsi, pour répondre au désir d'une protection optimale ont été construites un grand nombre de villes du XVI^e siècle, notamment Willemstad (1583), un port du sud de la Hollande élevé sur un plan polygonal et défendu par des bastions.

Mais les villes idéales à proprement parler, dont le plan et l'aménagement étaient le reflet d'idées politiques et sociales, n'avaient, à peu d'exceptions près, aucune portée pratique. En 1599, Frédéric I^{er} de Wurtemberg (1557-1608), qui fut couronné duc en 1593, fonda la cité de Freudenstadt en Forêt-Noire. Conçue pour accueillir les protestants chassés d'Autriche, elle devait, d'une part, leur donner la possibilité de pratiquer leur religion sous la protection du souverain, d'autre part, permettre l'exploitation des mines d'argent voisines. Le plan carré dont il existe plusieurs versions est dû à l'architecte Heinrich Schickhardt (1558-1635) et reflète avec précision le programme social et politique qui est à l'origine de cette réalisation. Son originalité réside dans l'ordon-



nance égalitaire des maisons disposées en rangées concentriques autour de la place centrale. Schickhardt avait prévu d'élever là un château où le duc eût résidé. L'édifice aurait ostensiblement dominé la ville tandis que l'église et les bâtiments publics eussent été discrètement intégrés aux angles de la place.

Mais ces villes créées sur la base d'un principe égalitaire sont en réalité moins intéressantes du point de vue architectural que les transformations d'ensembles urbains déjà existants qui furent effectuées vers 1600 dans les pays monarchiques d'Europe. À Rome, le pape Sixte V fit tracer des artères ménageant des effets de perspective qui renouvelèrent entièrement l'aspect de la ville. À Paris, désormais capitale de la France, Henri IV (1553-1610), qui avait accédé au trône en 1589, fut le premier roi de France à accorder la priorité à la création de routes et à l'aménagement de nouvelles places. Avec la place Dauphine dans l'île de la Cité, dont la forme triangulaire fut conçue en fonction du Pont-Neuf et de la statue équestre du roi, ou, au cœur du Marais, la place Royale — devenue sous la Révolution la place des Vosges — aménagée en carré, la France vit naître un nouveau type de places bordées de rangées de maisons identiques. Ce n'était plus le marché qui, comme au Moyen Âge, en occupait le centre mais une promenade plantée d'arbres — luxe suprême pour l'époque — qui agrémentait l'espace de ces ensembles résidentiels privilégiés. Le projet initial d'élever place des Vosges une manufacture fut abandonné pendant la construction même au profit d'une revalorisation esthétique et sociale de l'endroit. Mais les magasins aménagés sous les arcades laissaient deviner que des considérations d'ordre économique n'étaient pas non plus étrangères au projet : la qualité urbanistique de l'ensemble n'aurait su être une fin en soi mais devait permettre d'augmenter les loyers et de procurer de nouvelles recettes au Trésor royal. Pour les maisons bordant la place, un nouveau type de façades fut élaboré, dont la principale caractéristique était de former une rangée continue. Seuls les toits permettent de reconnaître les limites des divers lots tandis que la similarité des façades conserve à chaque maison son anonymat. Des bossages en pierre de taille de couleur claire forment des axes qui divisent régulièrement les surfaces lisses en briques apparentes. Seule, la hauteur différente des fenêtres révèle la hiérarchie des étages. Le pavillon du roi et celui de la reine, qui signalaient jadis la présence de la maison royale, s'insèrent naturellement dans l'ensemble, l'agrandissement subtil des dimensions et des éléments décoratifs suffisant à indiquer leur statut spécifique.



L. A. PLACE ROYALE DE PARIS laquelle fut commencée l'an 1664. par l'ordre de Louis 4. et achevée quelque temps après. Son dessein estoit de loger des Ouvriers et de établir des manufactures, mais par le grand changement des particuliers on y a fait des logemens magnifiques. La statue de Bronze de Louis 15. qui est au milieu est de l'œuvre de Daniel de Pâtou. ils furent posés, l'an 1679.
Pérelle, fecit.
 A PARIS Chez L. Mariette. rue St. Jacques a la Victoire. Aux Privilèges du Roy

Paris. Place Royale, commencée en 1605.
 124. Gravure par Pérelle. Paris. Bibliothèque nationale de France, cabinet des estampes.
 125. Façade d'une des maisons de la Place des Vosges.





L'unité de l'ensemble est précisément l'élément qui distingue les places aménagées sur l'ordre d'Henri IV des places traditionnelles qui se développèrent peu à peu au cours des siècles dans les différents pays d'Europe. À Telc, en Bohême, où la place du marché, qui date du XVI^e siècle, est l'une des mieux conservées de l'époque, les maisons présentent toutes le même type de façades mais leur élaboration distinctive souligne l'ambition de chacun des propriétaires respectifs.

Dans l'histoire de l'architecture française, les places parisiennes annoncent déjà le style classique du XVII^e siècle et créent un nouveau type d'urbanisme que perpétueront les places royales agencées au temps de l'absolutisme. Dans leur régularité et l'unité de leur conception, les places (*squares*) de Londres, dont la première Covent Garden fut aménagée par Inigo Jones entre 1630 et 1640, sont inspirées de la place des Vosges. Dans le choix des moyens architecturaux : alliance des matériaux (la brique et la pierre de taille), verticalité des ouvertures et prédilection pour le bossage, les architectes anonymes d'Henri IV ont largement puisé dans le répertoire du maniérisme international. Novatrices, les maisons bordant les places parisiennes l'étaient aussi dans le refus de l'ornementation fastueuse qui déterminait encore l'architecture du reste de l'Europe. Concentrée sur la répétition conséquente d'un seul et même motif décoratif, l'architecture parisienne de la fin du XVI^e siècle amorçait un genre nouveau qui ouvrait la voie à la construction d'un édifice combien plus monumental, le palais du Luxembourg de Salomon de Brosse.

Dans les villes franches de l'Empire allemand, une intervention aussi radicale de l'autorité dans les travaux d'urbanisme était pratiquement exclue, ne serait-ce que pour des raisons économiques et politiques. Les places et les réseaux de routes qui s'étaient formés au Moyen Âge demeurèrent longtemps dans leur état initial. Dans les centres prospères de l'Allemagne du Sud, de même qu'aux Pays-Bas, un grand nombre de projets furent confiés à des architectes appointés par les municipalités. L'on parvint de la sorte à moderniser l'architecture des villes tout en respectant leur infrastructure. Architecte de la ville de Nuremberg depuis 1596, Jakob Wolff l'Ancien (vers 1546-1612) fut surtout chargé de construire des ouvrages fortifiés. En revanche, la maison du marchand Martin Peller (1602-1607), la commande la plus importante qu'il ait reçue d'un particulier, constitue une élégante variation du style des demeures patriennes qui caractérisera Nuremberg jusqu'à sa destruction pendant la Seconde Guerre mondiale. Le conseil municipal de la ville ayant promulgué une loi refrénant l'étalage



Jacob Wolff l'Ancien. Nuremberg. Maison de Martin Peller, 1602-1607 ; restaurée. 126. Vue sur cour.
Salomon de Brosse. Paris. Palais du Luxembourg, commencé en 1615. 127. Vue sur rue.

du luxe, il eût été difficile d'obtenir l'autorisation de construire une habitation somptueuse ; aussi Wolff concentra-t-il la richesse du décor non sur la façade mais dans la cour intérieure qui fut dotée de galeries à l'exemple des maisons italiennes.

Grâce aux réalisations d'Elias Holl (1573-1646), qui occupa à partir de 1602 la fonction élevée et fort bien rémunérée de « maître d'œuvre », la ville d'Augsbourg allait devenir dans les décennies qui précédèrent la guerre de Trente Ans l'une des métropoles européennes de l'architecture. C'est surtout à l'activité de Hendrik de Keyser (1565-1621) à Amsterdam qu'il convient de comparer la carrière augsbourgeoise de Holl. Sa tâche ne semble pas s'être limitée à l'exécution pratique et à la coordination des projets de construction publics mais on lui doit vraisemblablement la conception de nombreux édifices de haut rang, même si des peintres tels que Joseph Heintz ou Mathias Kager ont participé dans de nombreux cas à la décoration des projets dont il était l'auteur.

Holl connaissait l'Italie car il avait visité Venise avant d'être nommé à Augsbourg. Cependant ses premières œuvres, tel l'arsenal élaboré en 1602 avec la collaboration de Heintz, n'ont rien d'une simple copie. Plus que dans le répertoire stylistique qui reprend en les simplifiant certaines formes du maniérisme spécifique de l'Allemagne du Nord, c'est dans la stricte ordonnance et la plasticité de ses réalisations que s'exprime l'apport de l'Italie. Du projet initial de l'hôtel de ville subsistent deux modèles en bois dont le langage franchement palladien fait également songer à l'architecture d'Inigo Jones à Londres ou à celle de Robert van Campen à La Haye. Mais dans l'épure, Holl a donné la préférence à un bâtiment compact couronné par deux tours lui conférant un aspect nordique, la sobriété relative du décor soulignant d'autant plus l'aspect monumental de l'édifice. L'extérieur répondait à l'ordonnance claire de l'intérieur qui s'enorgueillissait de la salle Dorée, détruite pendant la Seconde Guerre mondiale. Ce n'était plus la forme individuelle, mais l'aspect général qui importait, une évolution qui marque déjà la transition du maniérisme au premier baroque.

Sculpture

ANDREAS TÖNNESMANN

Les tombeaux princiers

Grâce à deux œuvres d'une conception et d'une richesse d'exécution sans égales, le tombeau allait à l'aube du XVI^e siècle s'inscrire au rang des réalisations les plus ambitieuses de la sculpture européenne : en 1505 le pape Jules II confia à Michel-Ange le soin de dessiner les plans de son tombeau en l'église Saint-Pierre de Rome, en 1508 l'empereur Maximilien I^{er} fit élever le sien dans l'église impériale d'Innsbruck.

L'histoire malheureuse du mausolée de Jules II que Michel-Ange a qualifiée de « *tragedia della sepultura* » ne nous permet pas de reconstituer avec précision la forme et les dimensions du projet initial. Peu après la commande, le pape, vraisemblablement influencé par les nombreuses critiques qui se faisaient entendre, rejeta l'idée ambitieuse d'un tombeau isolé, à l'ébauche duquel le sculpteur travaillait déjà intensément. Sous les successeurs de Jules II, le projet fut modifié à plusieurs reprises et finalement réduit au mausolée adossé élevé en 1547 en l'église San Pietro in Vincoli, monument certes imposant mais dont la composition maladroite ne devait presque plus rien à Michel-Ange.

Quant au tombeau de Maximilien, chef-d'œuvre d'orchestration auquel collaborèrent dès le début un grand nombre d'artistes dont Dürer et Veit Stoss, sa réalisa-

tion demanda deux fois plus de temps encore. Au cours de la phase initiale, les travaux furent coordonnés par le premier peintre de l'empereur, Gilg Sesselschreiber, qui élaborait sans doute le plan d'ensemble et dans la fonderie duquel furent coulées un grand nombre de statues en bronze. Après plusieurs modifications, le tombeau fut achevé en 1583 ; ce n'est que plus tard que la statue de l'empereur à genoux fut intégrée au projet.

Le tombeau du pape et celui de l'empereur étaient en réalité d'un esprit plus proche que ne le suggère a priori leur différence de style. Le simple fait que la sculpture ait décidé du contexte architectural met en lumière l'envergure de ces deux projets : les tombeaux n'étaient pas destinés à être placés dans des églises déjà existantes mais motivèrent ou du moins favorisèrent dans une large mesure la construction de celles qui devaient les abriter. L'intention première de Jules II avait été d'élever le sien dans le chœur de la nouvelle église Saint-Pierre ; celui de Maximilien, composé de multiples figures, fut placé dans la nef de l'église impériale construite en 1533. Ces deux œuvres étaient donc destinées à attirer les regards et à inciter les fidèles à prier pour les augustes donateurs pendant les messes et les services religieux.

Plus que les monuments funéraires des époques précédentes, ces deux tombeaux semblent déterminés dans leur conception par un désir de gloire posthume et leur iconographie, bien qu'empruntant des voies différentes, vise à la glorification du pouvoir séculier. À Innsbruck, vingt-huit statues monumentales (quarante étaient prévues à l'origine) représentant les ancêtres de l'empereur s'ordonnent autour du sarcophage pour former le cortège funèbre ; assistés par les bustes d'empereurs romains qui constituent une seconde rangée de précurseurs définis non plus par le degré de parenté mais par la fonction, ils expriment la notion traditionnelle de l'autorité monarchique légitimée par la dynastie. Les bas-reliefs évoquant les hauts faits de l'empereur correspondent à une phase ultérieure fournissant à l'observateur des informations complémentaires sur les mérites du défunt, facteur indispensable à la justification de la souveraineté dans la nouvelle acception du terme.

Dans son projet, Michel-Ange avait envisagé dès le début de représenter les gestes pontificaux. Le tombeau isolé eût été recouvert de grands bas-reliefs en bronze relatant les événements glorieux de la vie du souverain pontife. Loin d'être un simple complément, ils auraient donné la clé de l'iconographie qui visait à mettre en lumière

la portée historique du pontificat de Jules II. Plus que le rang du défunt, c'est son mérite personnel qu'elle s'appliquait à souligner ; les victoires placées dans des niches eussent exprimé clairement cette volonté de glorification.

Michel-Ange leur eût opposé les célèbres statues d'esclaves enchaînés auxquelles il travaillait depuis 1513 et qu'il prévoyait de placer entre les niches. Au XVI^e siècle on les désignait généralement sous le nom de *Prigioni* (Captifs), le terme d'« esclave » appartenant au vocabulaire moderne. Le fait que les contemporains de Michel-Ange aient été en désaccord sur la signification qu'il convenait de leur attribuer est un indice de la liberté nouvelle avec laquelle ce dernier traitait ses sujets. Aux yeux de Condivi, le biographe du sculpteur, ils incarnent les arts réduits en esclavage à la mort de leur grand protecteur. Mais Vasari, qui voyait en ces statues une allusion aux provinces soumises, établissant ainsi un rapport logique entre elles et les victoires, semble plus proche de la vérité. Michel-Ange ayant renoncé à doter ses figures d'attributs permettant de les identifier en toute certitude et préféré leur faire exprimer la souffrance, la résignation ou l'aspiration à la liberté, les *Captifs* ne semblent pas illustrer un thème précis mais plutôt inviter l'observateur à les interpréter au gré des associations qu'elles évoquent. L'interprétation néoplatonicienne formulée par les historiens de l'art du XX^e siècle, qui y voient le symbole de l'âme humaine déchirée par les passions, ne saurait donc être définitivement écartée.

Le sort des *Prigioni* après leur élimination du projet conçu par Michel-Ange pour le tombeau pontifical révèle à quel point ces figures paraissent, même à l'époque, détachées de leur contexte fonctionnel. À la mort du sculpteur, quatre d'entre elles furent acquises par le grand-duc de Florence qui confia à Buontalenti le soin de les placer dans la grotte des jardins Boboli. Si ces sculptures se virent assigner le rôle de statues de jardin, c'est avant tout en raison de leur aspect inachevé, de ce *nonfinito* caractéristique de la manière de Michel-Ange, qui s'exprimait dans le voisinage insolite de parties en pierres taillées ou laissées à l'état brut et paraissait symboliser le rapport dialectique de la nature et de l'art. Plus élaborés, les deux autres *Captifs* qui se trouvent aujourd'hui au Louvre émigrèrent en France du vivant de Michel-Ange par des chemins détournés. Henri II les offrit au connétable Anne de Montmorency qui les plaça devant la façade de son château d'Écouen. Ces statues furent exposées et admirées exclusivement en raison de leur qualité artistique, anticipant ainsi sur les principes modernes de la présentation des œuvres d'art dans les musées.



Dans sa seconde contribution à l'art funéraire, la chapelle des Médicis contiguë à San Lorenzo à Florence, Michel-Ange s'affranchit plus encore des conventions. Cette œuvre demeura, elle aussi, inachevée, mais le sculpteur put commencer lui-même à ériger les tombeaux de Laurent et de Julien de Médicis avant de quitter définitivement Florence pour Rome en 1534. Les deux monuments se font face sur les côtés de la salle de forme carrée. Le long du mur d'entrée devait se dresser un double tombeau de Laurent le Magnifique et de son frère Julien. En relation avec le monument et complétée par une peinture de la Résurrection, une Vierge qui occupe aujourd'hui un emplacement provisoire eût illustré le principe religieux de la chapelle funéraire. La commande de 1520 concernait l'aménagement architectural de la chapelle et le dessin et l'exécution des tombeaux. Michel-Ange profita de l'occasion pour créer un ensemble où des forces contraires s'affrontent en un dialogue dont l'intensité dramatique ne compromet en rien l'équilibre.

La juxtaposition insolite d'éléments statiques et dynamiques qui caractérise l'architecture des angles annonce déjà le contraste stylistique qui gouverne l'intérieur. Dans les tombeaux, cette mise en scène s'exacerbe en un véritable conflit des genres : à la linéarité de l'architecture suscitée par la géométrie des formes viennent s'opposer les volumes corporels arrondis des sculptures. Si la sculpture met l'accent sur le centre, l'architecture confère aux axes latéraux une importance accrue. Le conflit entre l'architecture et la sculpture se poursuit jusque dans la thématique : des inventions déconcertantes, telle une cimaise composée de masques grimaçants, introduisent un élément émotionnel dans l'ornementation architecturale tandis que les figures incarnent un univers opposé, déterminé par la réflexion, la sérénité et le repli sur soi.

Les tombeaux des Médicis se soustraient aux normes traditionnelles régissant l'iconographie princière, ce qui porte à croire que le programme a été conçu par Michel-Ange lui-même et non par un écrivain ou un érudit. L'artiste a renoncé à la glorification individuelle des défunts. Les statues des ducs ne présentent aucune ressemblance avec leurs modèles ; le drapé, l'attitude et l'expression les transcendent en types idéaux. Quant aux figures allégoriques secondaires groupées par deux sur des cénotaphes, elles défient, elles aussi, l'iconographie courante. Michel-Ange les a baptisées le *Jour*, la *Nuit*, l'*Aurore* et le *Crépuscule*. Sans se référer au statut ou à la biographie des défunts, elles représentent la mort comme autant d'états où le temps a suspendu son cours : l'affliction de l'observateur et ses propres pensées passent du plan de la commémoration individuelle à celui de la réflexion universelle.

Éludant l'information biographique et la célébration d'usage, la sculpture de Michel-Ange remet en question la fonction traditionnelle des arts figuratifs. Au lieu de répondre à la formule classique du *ut pictura poesis* et de rivaliser avec la poésie par son caractère narratif, elle exprime une foi nouvelle dans l'image, lui attribuant le pouvoir de s'adresser en son propre langage à la sensibilité. Le manque de précision lié au refus de la représentation fidèle trouve une large compensation dans les associations évoquées par ces créations qui stimulent l'imagination de l'observateur.

Il est intéressant de noter que la conception générale de Michel-Ange importe moins que les formes et motifs caractéristiques de ses tombeaux qui influenceront l'évolution de l'art funéraire jusqu'à la fin du XVI^e siècle. En 1560, Leone Leoni (vers 1509-1590), le plus célèbre des sculpteurs qui œuvrèrent à Milan au cours de la seconde moitié du siècle, donna au tombeau de Jean Jacques de Médicis la forme d'une façade dotée de statues et de bas-reliefs. La polychromie des matériaux — le marbre blanc ou de couleur pour l'architecture, le bronze pour les sculptures — répondait au goût de l'époque mais de nombreux emprunts à Michel-Ange, tant dans la composition générale que dans l'exécution, peuvent être relevés. L'attitude des figures assises ou debout, les détails du costume antiquisant ou encore de l'architecture renvoient au tombeau de Jules II à San Pietro in Vincoli ou à ceux des Médicis. Citations isolées, les divers éléments sont subordonnés à un canevas dont la forme et l'iconographie respectent totalement les lois du genre. La manière dont les innovations iconographiques de Michel-Ange furent réintégrées dans un contexte traditionnel est des plus instructives. Le contrat établi entre Leoni et le commanditaire exigeait la représentation de l'Aurore et du Crépuscule. Leoni les logea dans des bas-reliefs qui occupent un rang tout à fait secondaire au-dessus des statues des vertus placées sur les côtés. En outre, le grand bas-relief consacré à la Nativité qui orne le fronton assure la subordination des allégories profanes à l'idée chrétienne de la Rédemption.

Depuis 1550, Guglielmo Della Porta (vers 1515-1577) travaillait au tombeau du pape Paul III, monument isolé qui, à l'instar de celui de Jules II, devait être érigé en l'église Saint-Pierre. Après maints aléas, il fut finalement élevé dans l'abside occidentale, où il est moins visible. La disposition actuelle ne permet pas de reconnaître aussi aisément le rapport que l'artiste voulait établir entre les deux œuvres, mais il est clair que la statue du pape et les figures allégoriques qui la flanquent sont directement inspirées des tombeaux des Médicis. Cependant, grâce à la ressemblance de la statue



avec son modèle et à l'iconographie conventionnelle des figures secondaires — la commission chargée de superviser les travaux exigea que la représentation allégorique des saisons prévue à l'origine fût remplacée par celle des vertus et des sciences —, les innovations radicales de Michel-Ange se trouvèrent suffisamment atténuées pour satisfaire aussi les esprits conservateurs.

La statue de Paul III est en fait une véritable prouesse de Della Porta. Le geste et le costume s'éloignent de l'iconographie traditionnelle des statues des papes et mettent en lumière avec une remarquable précision le caractère à la fois séculier et religieux du pontificat. Au lieu d'accomplir le geste traditionnel de bénédiction, le bras droit esquisse un salut emprunté à la statue équestre de Marc Aurèle au Capitole. S'il convient d'y voir l'expression de l'autorité politique revendiquée par le souverain pontife, la tête nue et le pied chaussé d'une simple sandale sont autant de signes d'humilité reflétant la nouvelle conception du pontificat à l'époque de la Contre-Réforme.

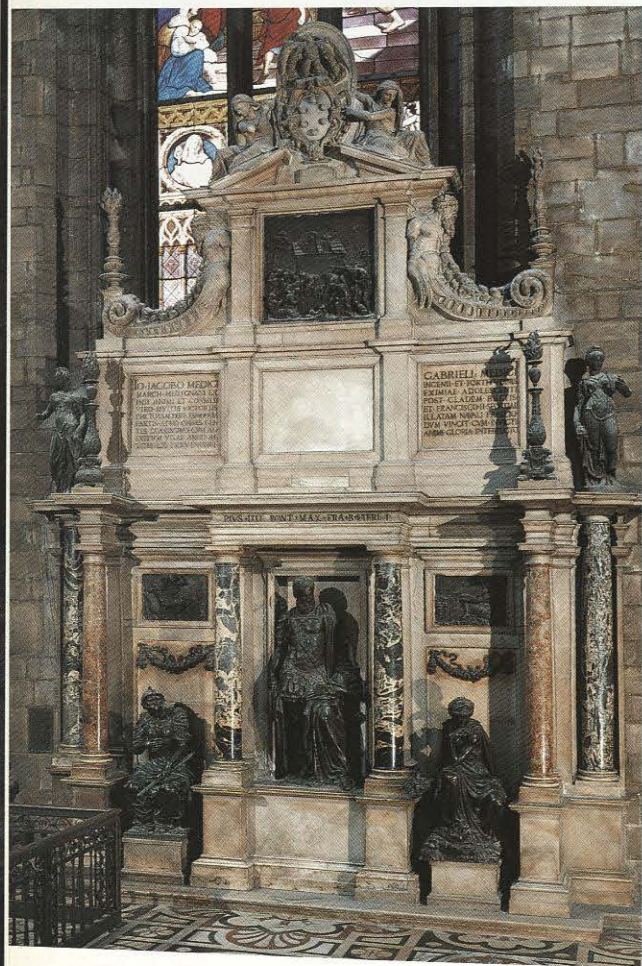
Exécuté entre 1584 et 1590 d'après les plans de Domenico Fontana (1543-1607), le tombeau de Sixte V accorde la priorité au spirituel. Sixte en personne fit dresser près du collatéral de Santa Maria Maggiore ce mausolée surmonté d'un dôme, dont l'autel se trouve au-dessus des saintes reliques de la crèche de Bethléem. Peinture et sculpture s'unissent pour former un ensemble complexe d'une grande préciosité. À gauche, faisant pendant au mausolée, le tombeau de Pie V est aussi une donation de Sixte. Les deux monuments revêtent l'apparence d'iconostases en forme d'arc triomphal ornées de bas-reliefs narratifs; tous deux abritent dans une niche centrale la statue des papes. Contrairement aux tombeaux de la chapelle Médicis de Michel-Ange dont s'inspire en principe l'ordonnance, l'attitude et l'iconographie établissent un rapport nouveau entre les deux personnages : alors que Pie V, coiffé de la tiare et assis sur son trône, est représenté dans l'acception traditionnelle du pontificat, Sixte, à genoux, tête nue et revêtu d'un costume liturgique, incarne l'« apôtre de la chrétienté ». La tête légèrement tournée, il semble en adoration devant les reliques et le tabernacle, mais cette attitude qui contraste avec celle de son prédécesseur assis en majesté est aussi un témoignage de respect à l'égard de celui-ci. Alliant l'apparat le plus somptueux à l'humilité ostentatoire, le mausolée de Sixte incarne de façon impressionnante les deux pôles de l'esthétique de la Contre-Réforme.

Hors d'Italie également, l'art funéraire de la fin du XVI^e siècle est caractérisé par le souci de mettre en lumière l'aspect religieux des monuments. Le tombeau de

l'empereur Ferdinand I^{er} élevé en 1589 dans la cathédrale de Prague par le sculpteur flamand Alexandre Colin est dépourvu de l'apparat séculier propre au mausolée de Maximilien et marque le retour au type conventionnel du tombeau sur lequel était couché le gisant. En revanche, les mausolées de Philippe II d'Espagne et de son père dans l'église conventuelle de l'Escorial constituaient le manifeste de sa politique religieuse. Le plan en fut demandé en 1586 au sculpteur Pompeo Leoni (vers 1533-1608), originaire de Milan, les maquettes en plâtre furent placées en 1588 dans l'église, les figures en bronze en 1600. La décision de traiter à l'identique les deux tombeaux et de les placer de part et d'autre du sanctuaire reflète déjà l'ordonnance de la chapelle funéraire à peine plus ancienne de Sixte V, tout comme la conception de l'église conventuelle espagnole emprunte à l'architecture romaine de l'époque. La réforme de l'art funéraire espagnol, initiée vers 1550 sous l'influence de Michel-Ange et de la tradition florentine du Quattrocento, réforme dont le monument réalisé par Alonso Berruguete (vers 1490-1561) pour don Juan de Tavera fournit un excellent exemple, se trouvait donc déjà dépassée.

Les groupes de figures en ronde bosse quelque peu supérieures à l'échelle humaine qui représentent les deux familles régnantes sont placés dans des niches ornées de colonnes. Agenouillés autour d'un prie-Dieu, les personnages sont tournés vers le maître-autel; alors que la statue de Sixte V autorisait par sa frontalité diverses interprétations, leur attitude indique une nette orientation vers le tabernacle. Pétrifiés devant l'autel, les morts semblent abîmés dans un perpétuel recueillement. Ce type de portrait spécifique de la Contre-Réforme était né de l'importance que les pays catholiques attachaient à l'eucharistie, même en dehors de la communion. Pompeo Leoni avait déjà représenté au couvent des Descalzas Reales à Madrid la donatrice Jeanne de Portugal en adoration devant le tabernacle. L'adaptation de ce motif aux statues funéraires des Habsbourg semble aussi avoir été suggérée par les tombeaux des rois de France élevés au XVI^e siècle. Cependant, les monarques à genoux ne semblaient pas concentrés sur le tabernacle aussi explicitement que les statues-portraits de Leoni.

Les orants de l'Escorial sont particulièrement saisissants parce que Leoni, renonçant au décor sculpté et architectural d'usage, fit surgir de véritables portraits. Dans un cadre architectural seulement esquissé, ces statues en ronde bosse proches de l'échelle humaine semblent être les acteurs vivants d'un drame religieux. Les physiologies ressemblantes et le traitement minutieux du costume accentuent l'impression



Leone Leoni. 130. Monument funéraire de Jean Jacques de Médicis, 1560-1563. Marbre et bronze. Milan. Duomo.
 Guglielmo Della Porta. 131. Monument funéraire de Paul III, 1551. Marbre et bronze. Cité du Vatican. Saint-Pierre.
 D'après les plans de Domenico Fontana. 132. Monument funéraire de Sixte V, exécuté entre 1584 et 1590. Marbre. Rome. Santa Maria Maggiore.

de réalisme de la scène, tandis que le hiératisme des personnages souligne la solennité de l'action. Les statues devaient avoir aux yeux des fidèles une présence d'autant plus grande que les appartements royaux se trouvaient immédiatement derrière le sanctuaire où se dressait le mausolée de Philippe II et étaient dotés d'une fenêtre permettant d'apercevoir l'autel.

De même que l'exécution en bronze de l'ensemble des figures, la véracité des statues-portraits fait songer à une œuvre antérieure, le tombeau de l'empereur Maximilien I^{er}, arrière-grand-père de Philippe II dont nous avons parlé plus haut. Là aussi, les figures évoluent librement dans l'espace et se distinguent par le réalisme du costume. Comme à Innsbruck, le plan prévoyait à l'origine la représentation de la généalogie des Habsbourg, en montrant non plus des portraits d'ancêtres mais des arbres généalogiques en couleurs incrustés dans les niches. Les écussons monumentaux occupant tout le registre supérieur du cadre architectural apposaient un sceau héraldique à l'autorité de la maison d'Autriche qui ne s'exerçait en Espagne toutefois que depuis Charles Quint.

Au XVI^e siècle, c'est en France que l'on trouve les tombeaux princiers les plus novateurs. Dès l'an 1500, ce genre avait commencé de s'ouvrir à l'influence de la Renaissance sans pour autant adopter entièrement les types de tombeaux italiens. Celui du duc de Bretagne François II et de son épouse Marguerite de Foix dans la cathédrale de Nantes exécuté entre 1502 et 1507 par Girolamo da Fiesole et Michel Colombe (vers 1430-1512) est tout à fait exemplaire. Le type de tombe sur laquelle reposent les orants demeure, en revanche, traditionnel, de même que les pleurants qui se rattachent au gothique tardif ; mais ceux-ci occupent le registre inférieur des niches décorant le sarcophage et se trouvent relégués au second plan. Les quatre figures de femmes placées aux angles du sarcophage et vraisemblablement dues à Michel Colombe sont par contre beaucoup plus importantes. Incarnant les vertus cardinales, allusion aux qualités des souverains défunts, elles appartiennent au répertoire iconographique italien ; en raison de leurs dimensions et du choix de leur emplacement, elles occupent cependant un rang distinctif parmi les personnages représentés. Hormis quelques réminiscences de la sculpture gothique des bords de la Loire, leur plasticité ainsi que certaines particularités de leur physionomie et de leur costume trahissent une admiration nouvelle pour l'Antiquité.

Dans l'église abbatiale de Saint-Denis, le tombeau de François I^{er}, de son épouse Claude de France et de ses enfants morts en bas âge constitue un exemple typique de





tombeau royal qui s'était développé à Paris à partir de la seconde décennie du XVI^e siècle. Les statues orantes du couple royal surmontent le mausolée tandis qu'une rangée d'arcades permet d'apercevoir le lit de mort sur lequel reposent les corps nus des défunts. Le monument révèle l'influence de l'Italie tout autant que de la France. Si le cadre architectural orné de sculptures fait songer aux premières ébauches du tombeau de Pie V de Michel-Ange, la double représentation des défunts relève d'une iconographie nordique dont il existe peu d'exemples en Italie. Dès l'aube du XIV^e siècle, les « transis », dont le réalisme rappelait à l'observateur avec une impitoyable vérité le caractère éphémère des choses d'ici-bas, étaient très répandus en France et en Bourgogne. Les portraits traditionnels des souverains agenouillés en étaient l'antipode. L'ordonnance stricte des orants rappelle à l'observateur le haut rang des défunts, leur attitude pieuse, la solennité de l'acte accompli.

Henri II commanda le tombeau de François I^{er} en 1547. Philibert de l'Orme en conçut le plan, Pierre Bontemps (vers 1507-1570) la plupart des sculptures. Plus que les versions antérieures de ce type où la structure du mausolée est réduite à un simple support pour les statues, l'impression générale est avant tout déterminée par l'architecture. De l'Orme élaborait un monument à plan central aux dimensions imposantes dont les façades revêtent la forme d'un arc triomphal. Les proportions harmonieuses des différentes parties, l'application conséquente de l'ordre ionique et l'emploi logique des matériaux polychromes semblent avoir été le souci majeur des artistes, tandis que les statues, qui paraissent trop petites, sont de moindre importance et se limitent à un nombre d'éléments indispensables. Les figures secondaires font défaut ; seul un cycle de bas-reliefs narratifs sur le socle du mausolée relatant les hauts faits de François I^{er} complète les statues-portraits.

Élevé entre 1563 et 1571, le tombeau d'Henri II et de Catherine de Médicis, qui se trouve également à Saint-Denis, se rattache au type précédent mais rétablit l'équilibre entre architecture et sculpture. D'aspect plus compact et ordonné avec une plus grande clarté que celui de De l'Orme, le mausolée présente aussi un décor sculpté plus monumental. Les statues-portraits et les bas-reliefs sont eux aussi complétés par la représentation des vertus cardinales qui, placées de biais aux angles du tombeau, rappellent celui du duc de Bretagne dans la cathédrale de Nantes. Cette œuvre collective permit à Germain Pilon (vers 1528-1590) — qui au départ n'exerçait qu'une fonction d'assistant — de se distinguer à côté de Primaticci, responsable de la conception géné-



Sur un dessin de Jean Perréal. Michel Colombe, Girolamo de Fiesole. 136, p. 223, et 135, détail, p. 222. Monument funéraire de François II, duc de Bretagne, et Marguerite de Foix, exécuté entre 1502 et 1507. Marbre. Nantes. Cathédrale.

Philibert de l'Orme, Pierre Bontemps. 137. Monument funéraire de François I^{er} et Claude de France, commencé en 1548. Marbre. Saint-Denis. Basilique.



Primatice et Germain Pilon.
138. Monument funéraire de Henri II
et Catherine de Médicis, 1560-1573.
Marbre et bronze.
139, détail. Germain Pilon.
Henri II en orant.
Saint-Denis. Basilique.



rale du projet et de son exécution, et de surpasser en originalité les sculpteurs maniéristes français.

C'est sous son influence que l'opposition entre la vie et la mort qui constituait depuis longtemps déjà le thème de l'iconographie des tombeaux des rois de France fera dans celui d'Henri II l'objet d'une approche artistique singulière. Exploité pour la première fois dans la sculpture française, le contraste chromatique formé par le marbre et le bronze établit une différenciation intrinsèque : tandis que la pierre blanche utilisée pour l'architecture et le corps des défunts représente la matière inanimée, le bronze est employé pour figurer les personnes vivantes. Le traitement des figures souligne en outre avec subtilité l'antinomie entre la vie et la mort. Alors que Germain Pilon s'attache à rendre la rigidité cadavérique tel un observateur objectif, il confère au couple royal agenouillé, motif encore rattaché au genre représentatif dans le tombeau de François I^{er}, une attitude qui les transforme en portraits pleins de vie et d'individualité. Quant à la statue funéraire du cardinal Birague qui date des années 1584/1585, elle montre combien le talent de portraitiste de Germain Pilon gagna en intensité dans son œuvre tardive.

La coutume de ne pas ensevelir le cœur du roi défunt à Saint-Denis remonte au Moyen Âge où le culte des saints avait conduit à répartir les reliques dans divers sanctuaires. Au XVI^e siècle, les urnes renfermant le cœur des rois défunts étaient richement sculptées. À la différence des tombeaux officiels, ces œuvres relevaient de l'art courtois ornemental et s'opposaient aux lois strictes du genre sacré.

L'urne qui renferme le cœur de François I^{er}, datée de 1550, provient du château de Rambouillet et est l'œuvre de Philibert de l'Orme et de Pierre Bontemps. D'un caractère entièrement profane, ce vase en marbre recouvert d'un couvercle et monté sur un socle carré fait songer aux formes élégantes des surtoutis maniéristes. Les délicates sculptures inscrites dans des cartouches célèbrent le roi, protecteur des arts et des sciences.

Bien qu'il ait jadis appartenu à l'église des Célestins de Paris, le monument qui renferme le cœur d'Henri II ne revêt en rien l'aspect d'un objet sacré. La composition rivalise avec le groupe antique des Trois Grâces qui orne la bibliothèque des Piccolomini dans la cathédrale de Sienne. Certes, le sculpteur évita par égard pour le contexte local de reproduire la nudité du modèle antique et drapa sommairement les sveltes figures de femmes qui peuplent sa composition. Cependant, pour bien marquer le

retour à l'Antiquité, le groupe reprend le motif célèbre des mains enlacées, démarche qui contraignit Germain Pilon à placer d'une façon peu harmonieuse l'urne de bronze sur la tête des porteuses. C'est de cette invention que s'inspirera Barthélemy Prieur, un élève de Germain Pilon, lorsqu'il réalisera en collaboration avec l'architecte Jean Bullant l'urne destinée à recevoir le cœur d'Anne de Montmorency, urne conçue à l'origine comme un monument à colonnes. Plus rigoureux que son maître, Prieur transposa les figures de femmes en allégories austères qui faisaient allusion à la carrière politique du connétable.

À partir de 1550, les innovations de la Renaissance se reflétèrent de diverses manières dans l'art funéraire de l'Europe du Nord. Les types de tombeaux et l'iconographie qui avaient donné naissance en Italie et en France à de nouvelles formules employées pour visualiser la condition plus ou moins illustre du défunt, glorifier ses hauts faits ou encore pour célébrer sa mémoire éveillèrent surtout l'intérêt des princes régnants.

Les princes protestants eurent eux aussi le souci de témoigner de leur rang par de riches tombeaux. La plupart des commandes furent confiées à des artistes flamands, notamment à Cornelis Floris dont l'atelier anversois fournit un grand nombre de monuments funéraires aux territoires bordant la mer Baltique. Celui du roi du Danemark Frédéric I^{er}, érigé peu après 1550 dans la cathédrale de Schleswig où il se trouvait autrefois dans la nef centrale, en constitue un exemple très intéressant. Les figures en ronde bosse qui entourent le sarcophage rappellent les tombeaux bourguignons de la fin du Moyen Âge ; Floris en a adapté le type au goût de son époque et ne se contenta pas de transformer les pleurants traditionnels en allégories des vertus, mais il les métamorphosa en caryatides, recourant à un motif que Jean Goujon avait déjà utilisé pour la tribune des chanteurs de la salle des fêtes du Louvre. Cette comparaison permet de se rendre compte des transformations que pouvait subir un motif classique à mesure qu'il se répandait en Europe : alors que le sculpteur parisien, faisant appel à des citations antiquisantes, élève les statues au rang de précieux objets de collection, les caryatides de Floris ont l'aspect de figures contemporaines aux traits grossiers, revêtues de costumes antiques.

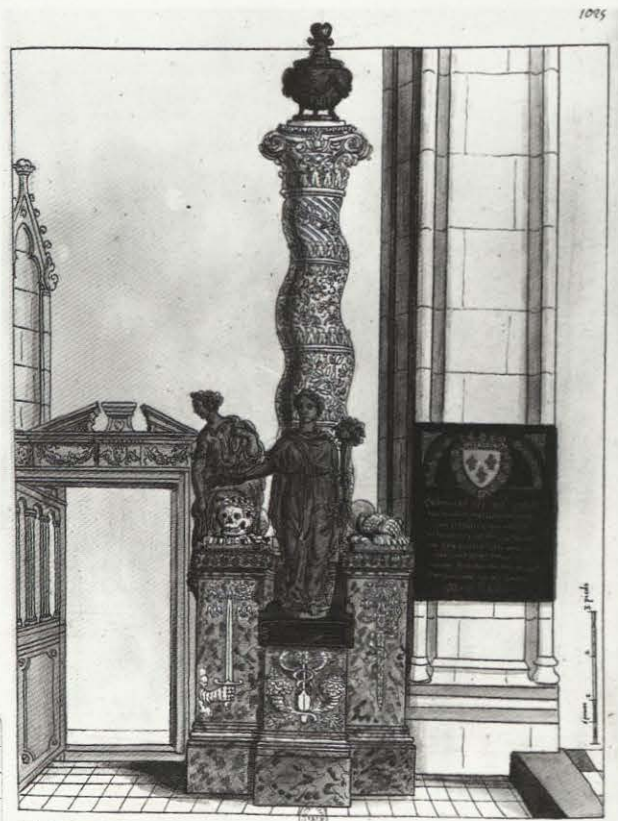
Richement élaboré, le tombeau adossé au duc Guillaume I^{er} de Jülich-Kleve-Berg, qui fut élevé entre 1595 et 1599 par le sculpteur de Cologne Gerhard Scheben



dans l'église Saint-Lambert de Düsseldorf, traduit l'influence du style ornemental du maniérisme anversois. À la différence des tombeaux isolés rencontrés en Europe occidentale, la somptueuse façade en forme d'arc triomphal et ornée de sculptures correspondait au type de tombeau le plus répandu en Italie. Dans l'iconographie des figures, des accents nouveaux révèlent un souci de réinterpréter le langage traditionnel en fonction de la théologie protestante de la Rédemption. Le gisant, retiré du domaine sacré, a été placé en avant du cadre architectural. L'arche centrale, généralement occupée par la statue du défunt et un portrait de la Vierge, s'orne au-dessus de l'inscription et des armoiries d'un bas-relief riche en personnages représentant le Jugement dernier. À côté de la figure du défunt ressuscité, cette scène constitue la composante essentielle d'un programme christologique qui occupe l'axe principal du tombeau, flanqué de sculptures incarnant les vertus et symbolisant la brièveté de l'existence.

Le tombeau des électeurs de Saxe dans la cathédrale de Freiberg illustre de façon exemplaire l'évolution de l'iconographie protestante. À la mort de Maurice de Saxe, ce fut d'abord son mausolée, une *tumba* massive à plusieurs étages en marbre noir et jaune, qui fut élevé dans l'axe de l'église, entre le jubé et le chœur. Le monument est le produit d'une répartition du travail digne d'un entrepreneur : le plan est dû aux frères Benedetto et Gabriele de Thola, qui étaient originaires de Brescia et œuvraient à Dresde ; la maquette en bois à un menuisier de cette même ville ; l'exécution, commencée tout d'abord à Lübeck, fut ensuite confiée à Anton von Zerreen qui se trouvait à Anvers et fit venir le marbre de Dinant. Les pièces furent expédiées en Saxe par bateau et assemblées sur place par Zerreen.

C'est notamment la distribution inhabituelle des rôles entre l'image et le verbe qui témoigne de la nouvelle fonction attribuée par les protestants au tombeau. De même que dans la profession de foi luthérienne, l'appel à la perception sensorielle faisait place à l'enseignement par le texte. Les douze figures de femmes qui incarnent les arts et les sciences et les vingt-quatre guerriers portant les armoiries représentent certes un nombre considérable de sculptures, mais de dimensions si réduites qu'elles n'ont qu'une importance marginale, alors que les vingt inscriptions encadrées — dues à des humanistes attachés à la cour de Dresde — qui occupent deux registres et célèbrent en lettres d'or les services rendus par le seigneur à l'empereur, à l'État et à la religion prennent d'autant plus de place. Il semble que les textes eux-mêmes justifient la présence en effigie du prince-électeur dont la statue-portrait grandeur nature sur-



TOMBEAU du Cœur du Connestable de Montmorency, vu en dedans



Barthélemy Prieur, Jean Bullant. Tombeau du cœur de Anne de Montmorency, après 1571.

141. Allégorie de la Paix. Bronze, haut. 122 cm. Paris. Musée du Louvre, département des sculptures.

142. Dessin anonyme exécuté pour Roger de Gaignières. Paris. Bibliothèque nationale de France, cabinet des estampes.

Philibert de l'Orme, Pierre Bontemps. 143. Tombeau du cœur de François I^{er}, 1550.

Marbre, haut. totale 191 cm ; urne, haut. 100 cm, circonférence max. 240 cm. Saint-Denis. Basilique.

monte l'édifice. Agenouillé le glaive sur l'épaule, Maurice de Saxe apparaît ici sous les traits du chevalier chrétien — idéalisation de sa conduite fort paradoxale puisque, combattant tout d'abord aux côtés de Charles Quint lors de la guerre de Smalkalde, il allait devenir le chef de la conjuration des princes protestants d'Allemagne dirigée contre l'empereur. Pour éviter toute confusion avec le motif catholique de l'adoration de l'eucharistie, on eut soin d'ajouter pendant le montage un crucifix, mieux adapté au culte protestant.

Entreprise à la fin du XVI^e siècle, la nouvelle décoration de l'ancien chœur s'ouvrant à l'est du tombeau de Maurice de Saxe reflète une nouvelle conception de l'image. Dépouillée de sa fonction liturgique depuis la Réforme, le chœur fut transformé entre 1588 et 1594 d'après les plans de Giovanni Maria Nosseni (1544-1620), un artiste attaché à la cour de Dresde, en mausolée de la maison de Wettin. Le prince-électeur Christian I^{er} envoya Nosseni à Florence avec mission de recruter des artistes italiens dans l'atelier de Jean Bologne. Nosseni choisit pour collaborateur le sculpteur Carlo da Cesare qui ébaucha et coula les statues funéraires. Les portraits, délibérément surbordonnés au monument de Maurice de Saxe, soulignent la légitimité dynastique de la succession et rappellent le tombeau de Maximilien I^{er} à Innsbruck, achevé quelque temps auparavant. L'iconographie est soigneusement adaptée au dogme luthérien : les figures agenouillées sont tournées vers le crucifix de l'autel. Le ressuscité, les anges, les prophètes et les vertus ainsi que le Christ-Juge au centre de la voûte s'ordonnent en une suite d'images consacrées à des thèmes religieux, illustrant par leur renoncement aux saints les préceptes de la Religion réformée.

Comme le tombeau de Maurice de Saxe, le mausolée opposé présente des inscriptions et s'orne de sculptures mais, ici, l'image prédomine. Des statues en stuc doré et en bronze, un décor architectural en marbre, serpentine et albâtre s'étagent sur plusieurs registres ainsi qu'un plafond sculpté en trompe l'œil métamorphosant l'espace gothique en une œuvre d'art maniériste par excellence. Toutefois, l'approbation de la richesse visuelle qui s'exprime dans le tombeau princier quarante ans après le mausolée de Maurice de Saxe ne saurait signifier un éloignement conscient de la doctrine protestante. En effet, le prince-électeur était non seulement demeuré fidèle aux préceptes de la Réforme mais son territoire était aussi ouvert à l'influence du calvinisme ; ses successeurs, en revanche, restaureront le luthéranisme à partir de 1591. Comme le montre la genèse du tombeau, la conception de l'image fut à peine



Jean Goujon. 144. Caryatide, vers 1550. Marbre, haut. 211 cm. Paris, Musée du Louvre, Salle des caryatides.

Cornelis Floris. 145. Monument funéraire de Frédéric I^{er} de Danemark, 1550. Marbre et albâtre. Schleswig. Cathédrale.





affectée par ce développement. L'on aspirait avant tout à une représentation dynastique répondant aux exigences de l'époque qui, ne serait-ce que pour soutenir les idéologies concurrentes, ne pouvait renoncer à propager ses idées par des images impressionnantes. Sept décennies après la Réforme, le mausolée de Freiberg doit être interprété comme le reflet de l'adhésion des princes protestants à l'image, acte éminemment politique auquel la réforme de l'iconographie apportait une justification religieuse.

Fonctions

La rivalité entre les arts, notamment entre la sculpture et la peinture, constituait l'un des thèmes favoris des théoriciens italiens du XVI^e siècle. Cette question, qui n'avait guère été abordée auparavant et dont les artistes étaient à présent les premiers à débattre, montre l'envergure du problème auquel se voyait confrontée une époque où, grâce au rapprochement des arts et des sciences et à la fondation des premières académies à Rome et à Florence, ces artistes avaient acquis droit de cité et vu leur travail faire l'objet de réflexions théoriques.

Léonard de Vinci avait accordé la priorité à la peinture qui pouvait se pratiquer telle une science, en tenue élégante, alors que le sculpteur exerçait un métier pénible et salissant. Dans un traité publié en 1504 sous un pseudonyme antiquisant, le Florentin Pomponius Gauricus fut le premier à placer la sculpture au même rang que les *artes liberales*. En 1546, lorsque l'humaniste Benedetto Varchi s'enquit de l'avis des artistes sur ce sujet, des sculpteurs tels que Michel-Ange ou Benvenuto Cellini proclamèrent comme on pouvait s'y attendre la supériorité de la sculpture, en avançant d'ailleurs des arguments d'ordre artistique ; Cellini invoqua la multiplicité des angles sous lesquels elle pouvait être contemplée.

La question demeura controversée. Dans la préface de la deuxième édition de l'ouvrage de Vasari, *Le Vite de più eccellenti pittori, scultori et architettori...*, paru en 1568, la sculpture et la peinture se disputent à nouveau la préséance. L'auteur hésite à prendre nettement position, mais il semble au lecteur que la balance penche en faveur de la peinture. Cette dernière, moins tributaire du matériau, se fait gloire d'être plus proche du *disegno*, concept qui, au sens strict, désigne le dessin et représente aux yeux de Vasari et de ses successeurs florentins le principe même de l'intelligence créatrice qui confère à l'ensemble des arts figuratifs leur rang et leur qualité.

Benedetto et Gabriele de Thola, Anton von Zerren. 146, p. 234. Monument funéraire de Maurice de Saxe, terminé en 1563. Marbre polychrome, albâtre, bronze. Freiberg. Église Notre-Dame.

Giovanni Maria Nossen. Freiberg. Cathédrale, 1559-1594. 147, p. 235. Vue intérieure.

Dans la pluralité de l'argumentation où les considérations d'ordre social se mêlent aux critères esthétiques, le débat sur les arts qui s'ouvre au XVI^e siècle à Florence reflète le sentiment des artistes prenant désormais conscience de leur valeur. Même à l'ère des institutions académiques, la sculpture demeure par rapport à la peinture et à l'architecture un art étroitement lié à la maîtrise technique du métier et de ce fait moins ouvert aux spéculations intellectuelles. Seules quelques lettres nous renseignent sur la conception théorique de Michel-Ange, le plus grand statuaire de l'époque ; n'écrit-il pas à Varchi qu'il n'est qu'un « ignorant ». Après le livre de Pomponius Gauricus, les ouvrages de Benvenuto Cellini sur la sculpture et l'orfèvrerie seront les seuls traités publiés par un sculpteur. Si les sculpteurs aspirent à une revalorisation de leur profession, les théories qu'ils élaborent sont rares.

Cependant, la pratique des arts révèle tout autant que les discussions théoriques que les sculpteurs du XVI^e siècle commencent à s'affirmer et entendent se mesurer aux peintres et architectes. C'est ainsi qu'il convient d'interpréter à côté des ébauches de petit format le nombre croissant d'esquisses dont ils sont les auteurs. Le dessin est alors considéré comme un critère essentiel qui permet de distinguer le sculpteur du simple tailleur de pierres. Michel-Ange en donne l'exemple, bien que ses dessins demeurent des études préparatoires destinées à son usage personnel et ne servent pas, comme dans les ateliers où le travail est réparti entre plusieurs praticiens, à en faciliter l'exécution et à documenter les compositions du maître en vue de répliques ultérieures. À une époque qui ignorait encore le plagiat, les œuvres plastiques étaient parfois exécutées d'après d'autres modèles et de nombreux sculpteurs se référaient volontiers aux gravures de Dürer, très populaires à l'époque. C'est ainsi qu'Adriaen de Vries (vers 1560-1626) s'inspira pour les détails de la composition de son Christ de 1607 du frontispice de la *Grande Passion*, tout en transposant le type de figure gothique tardif de son modèle en une statue correspondant entièrement à l'idéal esthétique de ses contemporains. La statuette en terre cuite du Flamand Willem van den Broecke, dit Paludanus (1530-1580), qui représente saint Barthélemy témoigne de l'intérêt croissant que les artistes portaient aux sciences. Le martyre de l'apôtre sert de prétexte à Paludanus pour traiter le thème de l'écorché, représentation de la position et de la fonction des muscles et des tendons. De même que les écorchés étudiés depuis le XV^e siècle, cette statuette dut également servir de modèle aux ateliers ; au XVIII^e siècle, elle appartenait au sculpteur François Girardon.



La discussion sur la hiérarchie des arts ne semble guère avoir influencé le public du XVI^e siècle et c'est généralement le type et la fonction de l'œuvre souhaitée qui incitaient le commanditaire à s'adresser soit à un peintre, soit à un sculpteur. Seuls certains genres, dont le portrait, autorisaient la concurrence entre les différents modes d'expression artistique et lorsqu'il en était ainsi, la sculpture l'emportait fréquemment sur la peinture.

Les œuvres plastiques étaient appréciées en raison de leur durabilité et de leur valeur matérielle, arguments qui n'auraient pu convaincre le théoricien mais séduisaient d'autant plus l'acquéreur avide de prestige ou le donateur soucieux d'asseoir sa réputation. En effet, les sculpteurs du XVI^e siècle avaient une prédilection pour les matériaux précieux, tendance qui ne tarda pas à se généraliser. La préférence allait au bronze et au marbre, employés souvent ensemble, alors que le bois et le stuc, moins onéreux, n'étaient utilisés que pour la décoration de vastes surfaces et rarement pour des statues. Seule l'argile, facile à modeler et permettant au sculpteur des improvisations pittoresques, conservait dans le cadre des traditions locales une certaine importance. Les groupes de personnages d'Antonio Begarelli (vers 1500-1565) dont s'ornent les églises de Modène en constituent un remarquable exemple.

La sculpture jouissait en outre d'une situation privilégiée par rapport aux autres arts parce qu'elle permettait aux statuaires de se mesurer directement avec un genre en faveur chez les Anciens, alors que les rares vestiges connus de la peinture antique excluaient toute épreuve semblable. La rivalité entre la sculpture antique et moderne était un thème fréquent dans les ouvrages théoriques de la Renaissance comme dans les jardins et galeries où les sculptures modernes voisinaient souvent avec les statues antiques et invitaient à la comparaison. Dans la Grande Galerie du château de Fontainebleau, un spectacle nocturne, occasion d'un tel *paragone*, fut mis en scène par Benvenuto Cellini qui présenta à François I^{er} une statue en argent de Jupiter, grandeur nature, qu'il opposa aux copies en bronze d'antiques placées devant les murs ; recouverte d'un voile et montée sur un socle mobile, elle fut introduite par un aide sous un éclairage adéquat et Cellini, dévoilant lui-même son œuvre, en révéla la surprenante beauté ; le roi l'en félicita et la déclara supérieure aux créations des Anciens.

Cependant, les rapports de Michel-Ange et du cardinal romain Raffaello Riario montrent non seulement à quel point les sculpteurs étaient désireux de se mesurer aux artistes de l'Antiquité mais aussi que cette ambition pouvait aisément conduire à

Adrian de Vries. 148. *Le Christ souffrant*, 1607. Bronze, haut. 149 cm. Vaduz. Château. Collections du prince de Liechtenstein.

Willem van den Broecke, dit Paludanus. 149. *Saint Barthélemy*, 1569. Terre cuite, haut. 56 cm. Vienne. Kunsthistorisches Museum, Sammlung für Plastik und Kunstgewerbe.

l'imposture. En 1496, Riario, collectionneur passionné, avait acheté un Cupidon endormi de Michel-Ange, croyant acquérir une œuvre antique. Découvrant la fraude un an plus tard, le prélat ne réclama aucun dédommagement mais demanda au Florentin une statue grandeur nature de Bacchus, commande qui était assurément le travail le plus important confié au sculpteur à l'époque. On ignore si Michel-Ange — sur l'ordre du commanditaire cette fois — lui donna délibérément l'aspect d'un antique mais c'est bien ainsi qu'elle fut présentée à ses contemporains ; transférée aux Offices en 1572, elle alla rejoindre les antiquités bien que personne n'ignorât qui en était l'auteur : considérée à l'origine comme une audacieuse expérience, l'imitation parfaite des œuvres d'art antique était désormais devenue un critère officiel de leur présentation.

Depuis la Renaissance, les sculptures remplissaient une fonction supplémentaire ; elles enrichissaient les collections d'objets d'art dont les premières remontaient à la fin du Moyen Âge. Dans les villes italiennes du xv^e siècle, ces collections furent constituées par des humanistes. Mais ce n'est qu'au début de l'Âge moderne, à l'époque des résidences princières fixes, qu'elles devinrent une véritable passion, voire une obligation pour le prince soucieux de son prestige. Outre la statuaire, les ouvrages d'orfèvrerie et les statuette en bronze, ivoire ou albâtre étaient très recherchés et prenaient place dans les cabinets de curiosités à côté des objets rares.

Les arts mineurs bénéficiaient également de l'estime des artistes. C'est ainsi que le style nerveux de Benvenuto Cellini révèle jusque dans la statuaire la griffe d'un maître initié à la technique de l'orfèvre. Les statuette en bronze les plus réussies étaient souvent rééditées et, très tôt déjà, les répliques cessèrent de se distinguer de l'original. Faciles à transporter, elles favorisèrent d'autre part la diffusion d'un art propice à la création de formes et de modes nouvelles. C'est essentiellement grâce à ces statuette figurant dans toutes les collections importantes que le maniérisme de Jean Bologne ou d'Adriaen de Vries devint célèbre dans toute l'Europe.

La sculpture maniériste allait en outre exercer une action particulière lorsque l'on entreprit d'ériger des statues et des groupes plastiques dans les lieux publics. Au Moyen Âge et au début de la Renaissance, les places s'ornaient certes de statues et les façades des églises présentaient déjà un décor sculpté, mais il fallut attendre la fin du xvi^e siècle pour que l'Europe eût officiellement recours au monument profane — la statue équestre — pour glorifier l'autorité. La réunion de différentes sculptures en un





vaste programme politique — la place de la Seigneurie à Florence en offre un excellent exemple — est, elle aussi, un phénomène typique de l'époque. En outre, de Messine à Augsbourg, des fontaines conçues comme des ensembles sculpturaux transformèrent l'aspect de maintes villes européennes ; là aussi, par le truchement de la mythologie, la sculpture devenait fréquemment messagère d'idées politiques.

La sculpture de jardin se révéla singulièrement propice au développement du maniérisme ; les parcs n'étaient pas seulement des galeries en plein air, mais un lieu où princes et seigneurs élégants paraissaient devant un public restreint. La statue de Diane chasseresse ornant le parc du château d'Anet constituait l'apogée d'une subtile iconographie axée sur la personne de Diane de Poitiers. Dans ce domaine, la mythologie était reine. Outre les statues et les figures ornant les fontaines qui avaient été exécutées en atelier et placées en des endroits judicieusement choisis — comme les monuments dans les villes —, les « grottesques » complétaient le décor sculpté. Ce genre ne se réduisait pas à l'ornementation des grottes en stuc ou en rocaïlle ; des figures géantes semblant sourdre du roc et dont les traits monstrueux accentuaient encore l'aspect terrifiant constituaient le sommet d'un art voulant donner l'illusion d'avoir été produit par la nature, inversion spectaculaire de la doctrine classique selon laquelle l'art se devait d'imiter la nature.

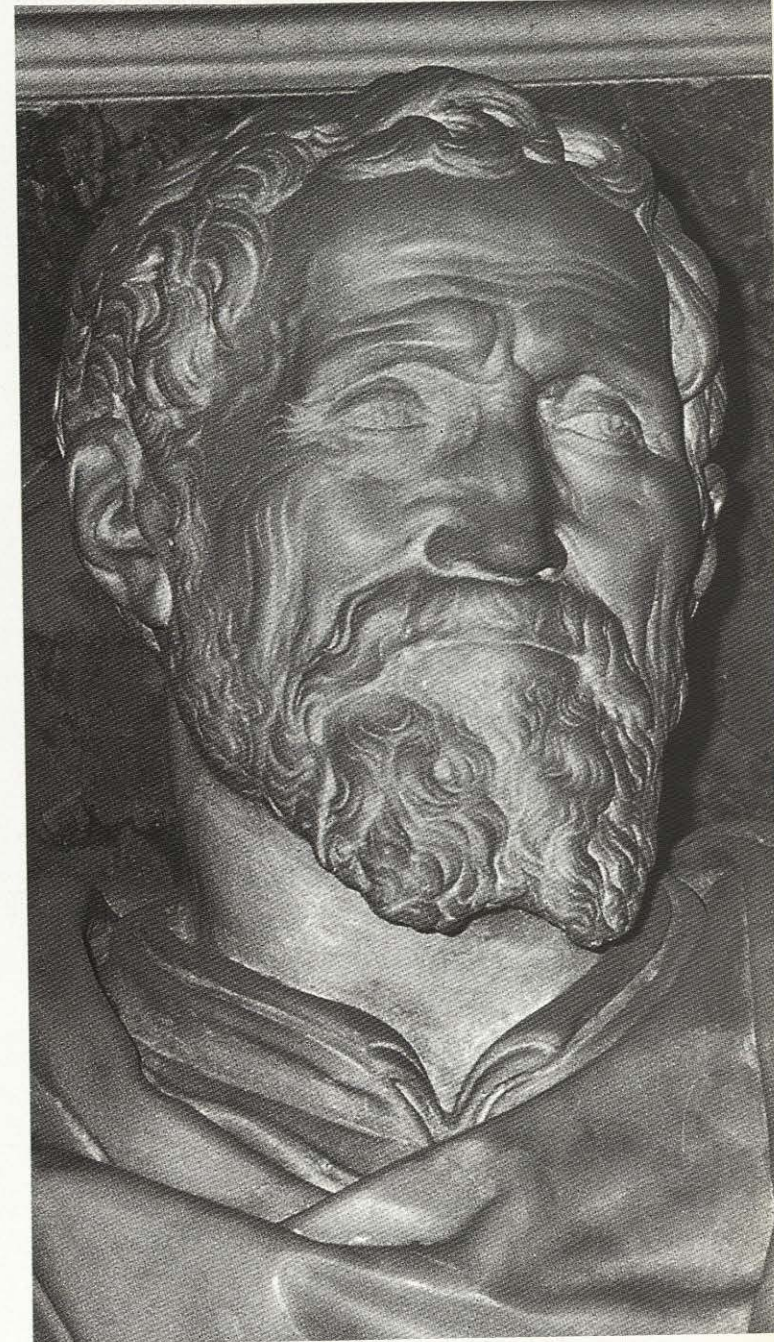
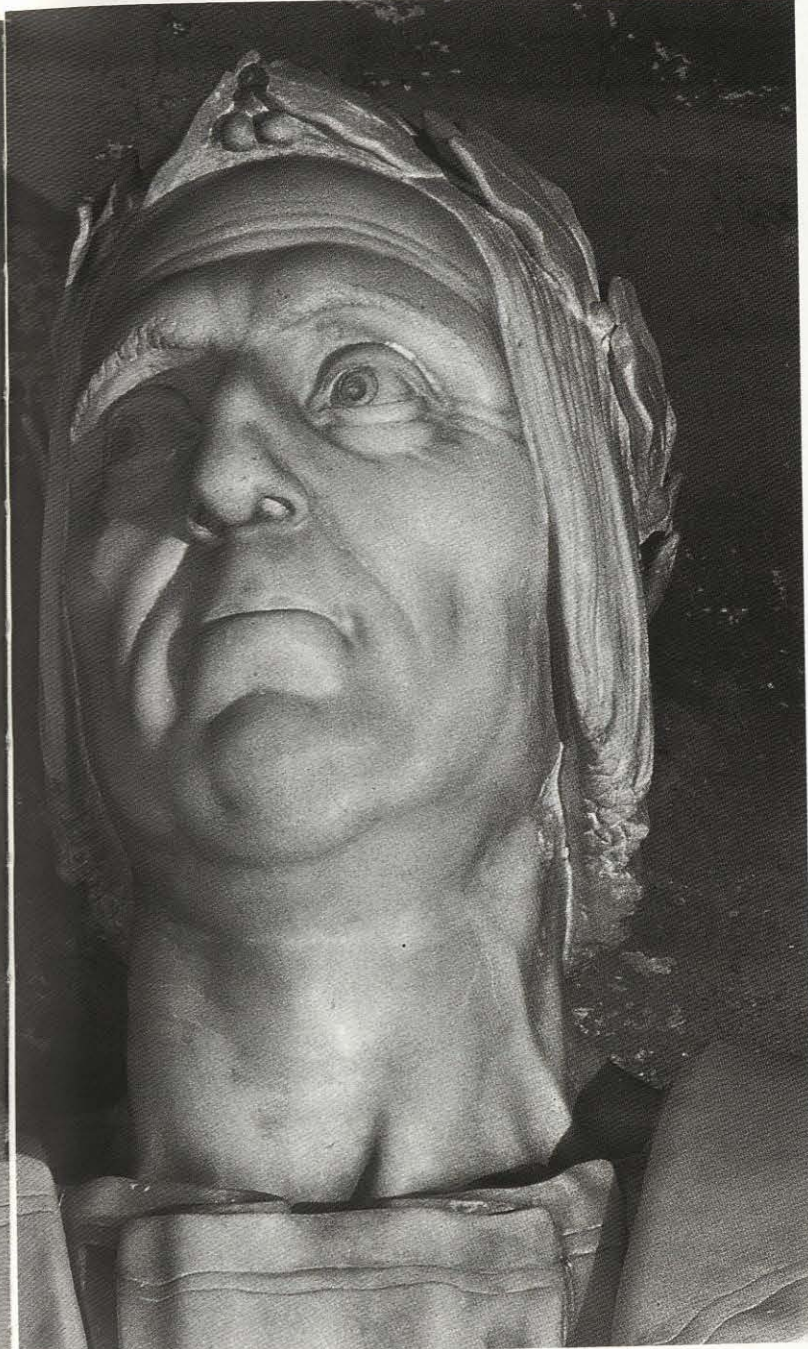
Si l'art religieux demeura à l'époque du maniérisme le domaine d'activité principal du sculpteur, les genres traditionnels, le décor sculpté des façades par exemple — abandonné sous l'influence de la Renaissance au profit d'ornements architectoniques —, perdirent de leur importance. Il en alla de même des portes de bronze sculptées qui, très répandues au Moyen Âge, étaient passées de mode dès le xv^e siècle ; la porte de la sacristie de l'église Saint-Marc à Venise (1546-1563), due à Jacopo Sansovino, n'en est qu'une réminiscence tardive. À la suite du concile de Trente, les jubés et clôtures qui séparaient le chœur du reste de l'église et que la tradition souhaitait richement sculptés disparurent. En dépit de leur qualité, les sculptures que Jean Goujon exécuta vers 1546 pour le jubé de Saint-Germain-l'Auxerrois à Paris ou encore les travaux de Baccio Bandinelli pour la clôture du chœur de la cathédrale de Florence (1547-1572) sont autant de témoignages tardifs d'un art en voie de disparition. Quant aux statues d'Adam et Ève de Bandinelli, elles avaient été vivement critiquées par les adeptes de la Contre-Réforme qui jugeaient leur nudité inconvenante à proximité de l'autel.



Dans le nord de l'Europe, les retables à volets sculptés, très répandus jusqu'au XVI^e siècle, perdirent leur popularité. Bien que l'on ait tenté de les moderniser, ils s'étaient révélés à la fin du gothique et à l'époque de la Réforme et de la Contre-Réforme non seulement esthétiquement dépassés mais encore incapables de satisfaire aux exigences du nouvel enseignement religieux. Aux retables à volets succéda le tableau d'autel, inspiré de la *tavola quadrata* italienne. Mais le goût traditionnel pour les riches sculptures continuait de se manifester dans l'architecture des encadrements splendides qui étaient généralement conçus et exécutés non par des peintres mais par un layetier, ébéniste et décorateur spécialisé en la matière.

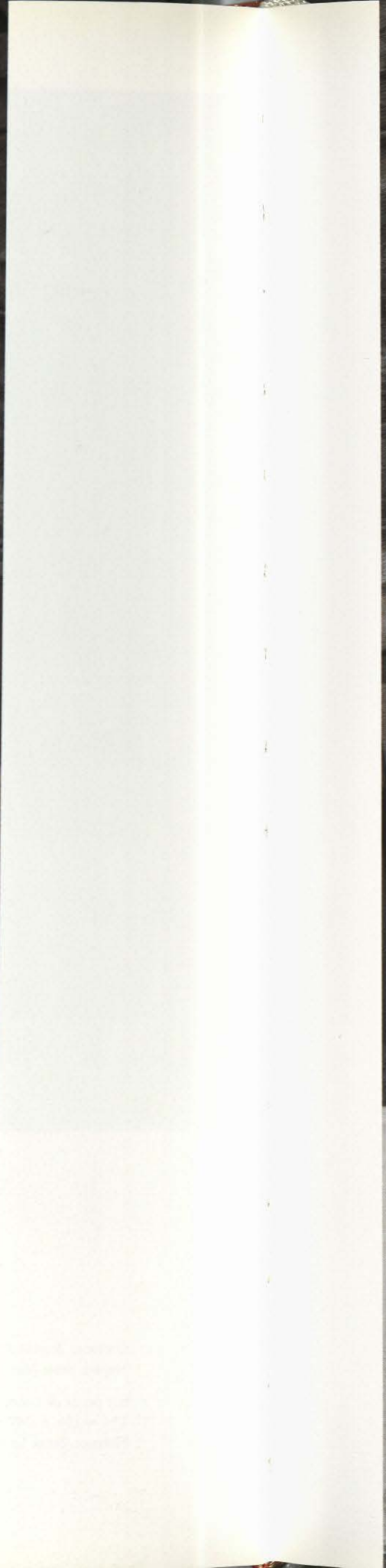
La transposition du retable gothique aux formes complexes dans le langage de la Renaissance et de la sculpture en pierre réussit rarement. De nouveaux types de retables se développèrent à Naples, en Espagne et dans les Flandres — devenues à la fin du Moyen Âge le centre d'ateliers organisés à la façon de manufactures : l'église paroissiale de Hall en abrite un très bel exemple en albâtre. En dépit de certains détails nettement Renaissance, cette œuvre signée Jehan Mone et datée de 1533 demeure fidèle au gothique dans ses proportions et son aspect général. C'est également à un retable flamand qu'était destinée la statue de la Vierge exécutée entre 1503 et 1505 par Michel-Ange pour le marchand Mouscron. Peu après, elle fut placée dans l'une des chapelles de l'église Notre-Dame de Bruges où Dürer eut l'occasion de l'admirer en 1521.

La disparition au cours du XVI^e siècle de certaines formes de sculptures religieuses typiquement médiévales fut largement compensée par une recrudescence de l'art funéraire. Ce sont surtout les tombeaux qui furent demandés aux sculpteurs et, dans ce domaine aussi, c'est à nouveau l'Italie qui leur servit de modèle. Depuis le XVI^e siècle en effet, à Naples, Florence, Rome et Bologne les tombeaux individuels, qui avaient cessé d'être le seul privilège des princes, aristocrates et hauts dignitaires de l'Église, étaient aussi élevés par des particuliers. On constate une semblable évolution dans les pays du nord de l'Europe où cependant la qualité artistique des tombeaux demeurait plus étroitement liée au rang social du défunt. Une nouvelle iconographie fut élaborée pour les monuments funéraires dressés à la mémoire des humanistes et des artistes et le prestige dont ceux-ci jouissaient à l'époque apparaît clairement dans des tombeaux tels que celui de Jacopo Sannazaro à Naples ou encore de Michel-Ange à



Giovanni Angelo Montorsoli. 153 et 155, détail, p. 246-247. Monument funéraire de Jacopo Sannazaro, 1536-1540. Naples. Santa Maria del Parto.

Sur projet de Giorgio Vasari. Giovanni Bandini, Valerio Cioli, Battista Lorenzi del Cavaliere. 154 et 156, p. 247; 157, 158, p. 248-249, détails. Monument pour Michel-Ange, 1570. Florence. Santa Croce.



Florence où le buste a remplacé la statue en pied. En revanche, les statues d'Apollon et de Minerve ainsi que les sculptures inspirées de la mythologie qui ornent le tombeau de Sannazaro et les allégories des arts qui décorent celui de Michel-Ange acquièrent une importance nouvelle, comme autant d'allusions à l'œuvre du défunt transposant les motifs utilisés jusqu'alors pour célébrer les hauts faits du prince en une rhétorique à la gloire de l'artiste. Les *Vite* de Vasari constituaient un pendant littéraire à ces innovations iconographiques.

Le nombre croissant de tombeaux édifiés à l'époque de la Renaissance n'était pas seulement dû à un désir accru de gloire posthume. Des considérations religieuses tout aussi importantes, la conviction, alors fort répandue, que l'office des morts contribuait à épargner au défunt l'épreuve du purgatoire ou du moins à l'abréger explique la popularité des monuments funéraires et de leurs accessoires. C'est pourquoi ceux-ci étaient de préférence élevés dans des chapelles séparées dotées d'un autel et desservies par un chapelain : ces dispositions autorisaient la lecture d'un nombre illimité de messes des morts dites à la mémoire d'un seul défunt ; elles étaient généralement célébrées par des membres des ordres mendiants, la donation de tombeaux et de chapelles familiales leur permettant ainsi de financer la construction de leurs églises.

L'art courtois

Ce n'est pas seulement au sein de la résidence mais aussi sur les places publiques que le prince avait recours à la sculpture pour rehausser son prestige. Certes, les châteaux et palais n'avaient rien d'une ville interdite et les visiteurs pouvaient contempler à loisir les œuvres d'art qui décoraient les galeries et salles de réception, mais les statues, tableaux et objets précieux dont le seigneur embellissait sa demeure étaient avant tout soumis au jugement de ses pairs. C'est pourquoi les intérieurs princiers étaient aménagés de façon à répondre à l'attente des hôtes les plus cultivés et des connaisseurs au fait des tout derniers courants artistiques.

Dès le xv^e siècle, quelques palais et villas dont les propriétaires étaient ouverts aux idées modernes s'ornèrent de sculptures antiques et contemporaines ; il s'agissait toutefois de pièces isolées, placées dans des endroits appropriés mais sans relation

apparente avec le contexte architectural. Ce n'est qu'au xvi^e siècle, à la suite de la découverte de constructions remontant à l'Antiquité, telle la *Domus Aurea* de Néron, que se généralisa l'idée d'enrichir les intérieurs de sculptures, et statues et bas-reliefs commencèrent à faire partie de la décoration des luxueuses résidences. Les loges du Vatican, la villa Madame, le château de Fontainebleau ou celui de Landshut furent recouverts de stucs qui servaient de lien entre la peinture et l'architecture. Par ailleurs, ils apportaient souvent un commentaire allégorique aux peintures murales narratives qu'ils encadraient : la complexité iconographique du décor maniériste exigeant l'emploi subtil des différents genres artistiques était un facteur décisif qui conférait aux salles d'apparat et aux appartements de l'époque leur caractère spécifique.

Plus coûteuse que la peinture quant au matériau et à l'exécution, la sculpture était considérée comme un art somptueux. Le désir d'éclipser ses contemporains semble donc avoir incité Hans Fugger, riche marchand dont la famille ne fut anoblie qu'à la deuxième génération, à placer la décoration de sa nouvelle résidence, le château de Kirchheim (1582), sous le signe de la sculpture. Cette initiative fournit à Hubert Gerhard (vers 1550-1620), artiste flamand initié aux tendances modernes de la sculpture florentine, l'occasion de manifester son talent en dotant la fontaine qui ornait la cour du château de statues monumentales en bronze de Mars et de Vénus. Or l'architecture profane de l'époque n'offrait au nord des Alpes qu'un seul exemple de fontaine ornée de sculptures mythologiques, celle d'Apollon, également en bronze, dessinée en 1532 par Peter Flötner (vers 1490-1546) pour un bâtiment public, la guilde des arquebusiers de Nuremberg. Peu après la construction du château de Kirchheim, Hubert Gerhard entra au service des ducs de Munich qui, à l'instar des Fugger, lui commandèrent de magnifiques fontaines destinées à embellir les cours intérieures de leur résidence.

La grande salle du château de Kirchheim, entièrement conçue par Carlo Pallago, fut également décorée de sculptures réparties sur plusieurs registres, dues pour la plupart à Gerhard : les niches abritaient les statues monumentales d'hommes et de femmes célèbres de l'Antiquité au xvi^e siècle, la cheminée s'ornait de l'effigie de dieux antiques auxquels faisaient face les portraits en pied du maître de céans et de son épouse. Les encadrements de portes ainsi qu'un splendide plafond à caissons dû à Wendel Dietrich (1550-1599) complétaient cet ensemble dont la peinture était absente, à l'exception d'un vitrail. Bien que les allusions à l'histoire et à la mythologie



aient trahi le souci de légitimer la noblesse récente des Fugger, la décoration n'éveillait aucunement l'impression d'un luxe strictement matériel. L'adaptation des figures aux dimensions de la salle et au cadre architectural, l'alternance des motifs dynamiques et statiques alliée à la subtilité des effets chromatiques savamment calculés, allaient faire de cet intérieur splendide l'un des meilleurs exemples de décoration maniériste que l'on pût trouver au nord des Alpes.

Dans le cadre de la campagne de décoration mise en œuvre à partir de 1559 par Giorgio Vasari pour moderniser les salles d'apparat du Palazzo Vecchio de Florence, le décor peint fut complété et actualisé par de nombreuses sculptures. L'iconographie ne devait pas se borner à illustrer la splendeur de la ville mais était censée établir un lien indissoluble entre sa glorieuse histoire et les Médicis. Dans le salon des Cinq-Cents, dépouillé de sa fonction de salle du conseil et transformé en salle d'audience du grand-duc à l'avènement de ce dernier, furent tout d'abord placées les statues-portraits des principaux membres de la célèbre famille florentine. En 1565, la décoration sculptée s'enrichit de la *Victoire* de Michel-Ange. Après la mort de l'artiste, cette œuvre, sans doute exécutée entre 1520 et 1525, fut trouvée inachevée dans son atelier ; ses héritiers en firent don au grand-duc sur les conseils de Vasari. Au dire de ce dernier, la *Victoire* était initialement destinée au tombeau de Jules II. Il est donc permis de supposer qu'elle se rattachait au cycle des statues figurant dans les niches qui, initialement conçues comme autant de victoires, s'opposaient aux *Captifs* pour illustrer le thème du triomphe et de la défaite. Ainsi interprété, le groupe pouvait être inséré dans un contexte profane. Placée dans une salle d'apparat princière au voisinage d'autres éléments de la décoration, cette œuvre acquit une portée politique qui allait sans doute au-delà de l'intention de son auteur. Les registres supérieurs furent décorés par Vasari de peintures de batailles représentant les victoires remportées par Florence sur les autres puissances toscanes, tandis que l'on demanda à Jean Bologne une sculpture dont la composition devait tenir compte de la statue de Michel-Ange alors que l'iconographie renvoyait aux sujets politico-militaires des tableaux historiques de Vasari.

Équivoque par le fond comme par la forme, la statue de Michel-Ange s'opposait au nouveau cadre entièrement subordonné à la propagande politique : le « jeune héros » semble abîmé dans ses réflexions ; l'attitude et l'expression trahissent l'intériorité, le geste de triomphe symbolisé par le genou appuyé sur la nuque du vaincu paraît avoir été dicté par une impulsion fugitive ayant bientôt fait place à l'affliction.

Sur dessin de Peter Flötner. 159. *Apollon arquebusier*, 1532. Provenant de la Fontaine d'Apollon détruite en partie pendant la Seconde Guerre mondiale. Bronze, haut. 138 cm, piédestal, 55 x 55 cm. Nuremberg. Stadtmuseum Fembohaus.



Ce n'est pas seulement dans le nouveau contexte que cette retenue psychologiquement compréhensible dans l'iconographie du tombeau de Jules II passa au second plan. Les multiples représentations maniéristes de ce thème qui reprendront la formule de Michel-Ange pour l'incorporer au répertoire de l'allégorie politique seront sans ambiguïté. Au nombre de ces œuvres particulièrement en faveur à Florence s'inscrit l'allégorie de *l'Honneur triomphant de la Perfidie*, autrefois au palais Almeni. Pour la composition, le sculpteur, Vincenzo Danti (1530-1576), s'inspira de l'attitude de la *Victoire* mais conféra au groupe des accents pathétiques totalement étrangers à l'œuvre de Michel-Ange.

Les portraits des souverains, sous leurs diverses interprétations, faisaient aussi partie des tâches qui incombaient au sculpteur. En dehors de l'art funéraire, les effigies sculptées demeuraient, même au XVI^e siècle, inférieures en nombre aux portraits peints mais les statues et bustes en marbre ou en bronze n'en jouaient pas moins un rôle primordial lorsqu'il s'agissait de portraits d'apparat. Les statues équestres monumentales élevées sur les places publiques étaient privilégiées, aussitôt suivies par les statues-portraits en pied qui, généralement placées à l'intérieur des résidences, s'adressaient surtout à un cercle de courtisans.

Coulée dans le bronze en 1555, la statue de Charles Quint due à Leone Leoni, sculpteur à la cour impériale, constitue une variante particulièrement réussie de ce type. Bien qu'elle soit restée jusqu'au XVII^e siècle dans l'atelier milanais de l'artiste avant d'être remise à Philippe II, cette statue grandeur nature devint vite célèbre en raison de son armure amovible qui permettait de la contempler nue ou vêtue. Vasari lui-même félicita Leoni d'avoir réalisé une œuvre qui fût aussi convaincante sous ses deux aspects. L'on ignore le motif qui incita l'empereur à passer cette commande insolite. Le tombeau de Maximilien avait introduit le type de statues-portraits en armure, la nudité héroïque en était vraisemblablement une variante plus moderne. Leoni s'était inspiré des statues antiques des empereurs romains mais il se peut que Charles Quint, jugeant qu'une telle œuvre, certes de haute qualité mais d'un caractère extravagant pour l'époque, ne pouvait être exposée aux regards de tous, ait, une fois la statue achevée, commandé à Leoni cette armure richement ornée afin de respecter les convenances.

Pour assurer à son œuvre une place singulière parmi les portraits des souverains de l'époque, Leoni la dota d'un personnage secondaire, une Furie enchaînée, se débat-



Michel-Ange. 160. *La Victoire*, 1520-1525.
Marbre, haut. 261 cm. Florence. Palazzo Vecchio, Salon des Cinq-Cents.
Vincenzo Danti. 161. *L'Honneur triomphant de la Perfidie*, vers 1561.
Terre cuite, haut. 46 cm. Florence. Museo nazionale del Bargello.



tant aux pieds de l'empereur. Cet élément, emprunté à la *Victoire* de Michel-Ange et aux œuvres qu'elle inspira, introduisait l'allégorie politique dans la catégorie des portraits. L'effigie du monarque se transformait désormais en illustration de la souveraineté par excellence. Comme l'indique clairement l'inscription, c'était moins la force militaire que la vertu de l'empereur qui venait à bout du désordre.

Leoni tira parti de la métamorphose de la statue-portrait en un groupe de figures non seulement en enrichissant son œuvre d'une connotation nouvelle mais encore en s'essayant à des effets inattendus. Tandis que la statue en contrapposto semble avoir été conçue pour être vue de face, la Furie enchaînée incite l'observateur à faire le tour du groupe et à l'examiner sous tous ses angles. Si la *Victoire* de Michel-Ange exigeait encore un cadre architectural et fut en conséquence placée devant un mur, Leoni, comme l'a fait remarquer Vasari, réalisa une statue de l'empereur totalement autonome, reprenant ainsi une idée introduite par Donatello mais qui ne s'était pas encore imposée dans la statuaire du XVI^e siècle. Quelques années auparavant, Benvenuto Cellini, comme nous l'avons vu, avait déclaré la sculpture supérieure à la peinture en invoquant la multiplicité des angles sous lesquels elle pouvait être contemplée : une sculpture de qualité devait offrir à l'observateur *otto vedute*, huit points de vue intéressants, alors que la peinture ne présentait que la frontalité de sa surface. Il se peut que l'empereur ait eu l'intention de placer la statue en ronde bosse de Leoni, qui satisfaisait aisément à ces critères, dans l'un de ses jardins. Par la suite, Philippe II commanda plusieurs statues-portraits conçues dès le départ comme des sculptures de jardin.

Les bustes qui figuraient généralement dans les intérieurs appartenaient à un type de portraits moins prestigieux. À Florence, principalement, ils avaient une longue tradition qui remontait à Donatello et connaissaient depuis le milieu du XVI^e siècle un regain de popularité. Dans ce domaine, les artistes devaient en outre se mesurer à un grand nombre de bustes antiques parfaitement conservés et souvent d'une qualité remarquable. Certains bustes florentins du XV^e siècle révèlent déjà une volonté de relever le défi et de faire revivre ce type de portraits, alors qu'à Venise cette tendance n'apparaît qu'au début du XVI^e siècle, notamment dans le *Bacchus et Ariane* de Tullio Lombardo qui remonte à 1510 environ et concilie de façon nouvelle l'histoire et le présent. Tout en demeurant fidèle au genre du portrait dans la représentation réaliste des détails contemporains, l'œuvre de Lombardo, qui renoue avec la tradition du nu antique et revêt un caractère intime, met l'accent sur l'amour des deux personnages.

Exécuté entre 1545 et 1547 par Benvenuto Cellini (1500-1571) pour le Palazzo Vecchio, le buste en bronze de Cosme I^{er} allait faire triompher un nouveau type d'effigie rivalisant à la fois avec la tradition florentine et l'Antiquité. Dix ans plus tard, le duc qui, selon Cellini, appréciait tout particulièrement cette œuvre la fit placer comme portrait officiel au-dessus du portail de la citadelle de Portoferraio dans l'île d'Elbe. Cellini, dont la carrière ne faisait que débiter, s'était déjà distingué à la cour de François I^{er}.

Orfèvre de formation, Cellini espérait grâce à ce buste nettement supérieur à l'échelle humaine s'imposer en tant que sculpteur. La courbe gracieuse terminant le fragment du corps, le manteau drapé autour des épaules qui dissimule avec élégance la pliure des bras constituent des innovations essentielles. Mais c'est à la virtuosité avec laquelle l'artiste sut nuancer la réalité que ce portrait doit son caractère unique. Tandis que l'extrême précision des détails attire l'attention sur les traits peu flatteurs qui confèrent à la physionomie son réalisme, le regard s'arrête sur certaines parties manifestement idéalisées, telle la coiffure bouclée antiquisante qui contraste manifestement avec la barbe peu fournie du duc. Et c'est toujours dans le même esprit que Cellini, empruntant aux Romains l'armure de parade, costume dont l'attribut fictif ne pouvait échapper à l'observateur, l'ornait de la toison d'or que portait effectivement le duc.

L'alliance dans une seule et même œuvre d'éléments réalistes et antiquisants qui singularise la sculpture de Cellini offre à l'observateur contemporain un excellent exemple du maniérisme florentin. La ressemblance était certes toujours de rigueur mais le rang et la valeur du portrait dépendaient moins de la vérité de la représentation que de l'habileté de l'artiste à doter sa statue des marques de l'autorité et de l'érudition. L'observateur d'alors ne pouvait manquer d'admirer la justesse avec laquelle Cellini sut traduire par le regard et l'attitude la vigilance (*vigilantia*) et la prévoyance (*providentia*), vertus cardinales du souverain. Sa méthode répondait parfaitement à l'idéal de la *sprezzatura*, cette rhétorique attentive à effacer toute trace d'effort qui caractérisera l'art courtois florentin et le fera apparaître comme l'incarnation même de l'élégance.

Les innovations de Cellini ne se retrouveront que partiellement dans les portraits ultérieurs des souverains. Lorsque Adriaen de Vries (1545-1626) exécuta vers 1603 celui de l'empereur Rodolphe II, il renonça à styliser la coiffure et le costume mais reprit l'expression du port de tête du buste de Cosme. Pour exposer les vertus prin-

Benvenuto Cellini. 163. Buste de Cosme I^{er}, 1545-1547. Bronze, haut. 134 cm.
Florence. Museo nazionale del Bargello.

Adriaen de Vries. 164, p. 260 et 165, p. 261, détail du piédestal.
Buste de Rodolphe II, 1603. Bronze, haut. 112 cm.

Vienne. Kunsthistorisches Museum, Sammlung für Plastik und Kunstgewerbe.





cières, il eut recours aux allégories que Leoni avait été le premier à introduire dans le portrait : sur le socle, les figures mythologiques et les signes du zodiaque servent de commentaires et déterminent l'interprétation.

Le goût croissant des princes pour les collections d'art favorisa l'expansion de la petite sculpture qui allait bientôt jouer un rôle prépondérant dans les centres artistiques en deçà et au-delà des Alpes. Dans le nord de l'Italie, les artistes se spécialisèrent dès le début du XVI^e siècle dans la production de statuette en bronze qui, bien qu'essentiellement destinées aux collections princières, étaient aussi offertes en cadeau. L'exemple en fut donné par les princes de Gonzague qui résidaient à Mantoue et au service desquels le médailleur et sculpteur Pier Jacopo Alari Bonacolsi, dit Antico (vers 1460-1528), demeura plusieurs décennies. En 1497, Bonacolsi fut envoyé à Rome et chargé d'exécuter en réduction une série de statues antiques, commande qui témoigne très tôt déjà du vif intérêt que les princes cultivés portaient, indépendamment de la possession des originaux, aux œuvres d'art de l'Antiquité. Si les dessins d'œuvres antiques servaient surtout de modèles aux artistes, les répliques d'œuvres sculptées étaient avant tout des objets de prestige destinés à enrichir les collections princières.

En réalité, l'intérêt manifesté par les Gonzague pour les répliques de sculptures antiques était dicté par des considérations analogues à celles qui motivaient leur désir de posséder les meilleures copies des manuscrits d'auteurs classiques. Ce qui faisait toutefois la qualité des reproductions d'Antico, c'est qu'à la différence des copistes d'ouvrages littéraires tenus d'imiter à la lettre leurs modèles, le sculpteur s'efforçait d'adapter ses répliques aux exigences de la petite sculpture, préférant souvent la paraphrase à la copie. C'est ainsi que la *Venus Felix* de Vienne est privée des Amours ailés qui entourent l'œuvre originale au palais du Vatican. Mais un léger déplacement de la main droite découvre le sexe de la déesse et intensifie l'érotisme de la statue. De telles modifications étaient assurément voulues par les commanditaires, de même que la dorure de la coiffure et des vêtements ou les pièces de monnaie antiques ornant le socle, autant d'attributs qui augmentaient considérablement la valeur matérielle de l'œuvre et l'auréolaient du prestige d'une pièce de collection.

Andrea Riccio (vers 1470-1532), artiste contemporain d'Antico et spécialisé dans la production de statuette, avait été formé à Padoue dans la tradition de Donatello. On lui doit des moulages de reptiles et d'animaux marins rares que les savants

de Padoue appréciaient beaucoup. Outre l'intérêt pour l'Antiquité, l'étude de la nature constituait un second pôle d'attraction pour les collectionneurs à l'époque. C'est également dans ce contexte que se situe la statuette de Riccio qui date du début du XVI^e siècle et représente un Africain accroupi. Elle montre l'ouverture d'esprit des érudits et l'aspiration à l'encyclopédisme qui présidait à la constitution et à la présentation de nombreuses collections. La colonisation de l'Afrique et de l'Amérique, dont les débuts remontent à la fin du XV^e siècle, allait donner à l'information sur les populations indigènes et leur culture une importance accrue. La statue de l'Africain enchaîné présentait non seulement un intérêt ethnographique mais faisait aussi allusion à l'actualité, car l'Italie constituait l'un des principaux débouchés du trafic international des esclaves et, au début du XVI^e siècle, il était de bon ton de posséder des esclaves africains, pour la plupart importés en Europe par des marchands portugais.

Au XVI^e siècle, l'orfèvrerie, les pierreries et les meubles en bois exotiques qui remplissaient les cabinets de curiosités n'étaient pas seulement en vogue parce qu'ils révélaient au public la richesse et le goût de leurs propriétaires mais aussi parce qu'ils témoignaient de la hiérarchie des matériaux sur laquelle se fondait la vision que la Renaissance avait du cosmos, vision qui se reflétait dans la disposition des objets à l'intérieur des collections. En général, leur emplacement était déterminé par la nature du matériau, la qualité de l'exécution n'étant qu'un facteur de classification secondaire. De tels critères ne pouvaient manquer de heurter l'opinion d'une génération d'artistes pour qui la valeur d'une œuvre résidait dans ses qualités formelles et non dans sa matière. Comme Benvenuto Cellini le mentionne à plusieurs reprises dans sa biographie, sa carrière lui semblait compromise par ce conflit. La renommée internationale dont il jouissait en tant qu'orfèvre lui paraissait faire obstacle à sa réputation de sculpteur moderne. Alors qu'il eût aimé travailler uniquement le bronze ou le marbre et demeurer un grand sculpteur aux yeux de la postérité, les commandes qu'il recevait le contraignaient fréquemment à exercer son ancien métier et à revenir au sertissage qu'il abhorrait.

Ce dilemme permet de comprendre pourquoi Cellini appliqua à sa pièce d'orfèvrerie la plus célèbre les critères régissant la statuaire de son époque. Ce qui apparaît à première vue comme un groupe de figures montées sur un socle ovale était en fait une salière exécutée entre 1540 et 1543 pour François I^{er}. Amphitrite et Neptune, qui personnifiaient la Terre et la Mer, étaient une allusion à l'origine naturelle des épices.

Andrea Riccio. 167. *Africain accroupi*, début XVI^e s. Bronze, haut. 16,6 cm. Vienne. Kunsthistorisches Museum, Sammlung für Plastik und Kunstgewerbe.



Pier Jacopo Alari Bonacolsi. 166. *Vénus Felix*, début XVI^e s. Bronze doré, haut. 32 cm. Vienne. Kunsthistorisches Museum, Sammlung für Plastik und Kunstgewerbe.



Un vaisseau servait de salière, un arc de triomphe de poivrière ; complétés par une série d'emblèmes ornant le socle, ces deux motifs traditionnels de l'iconographie princière célébraient le gouvernement parfait du roi.

Cellini s'était fait un point d'honneur de bannir toute forme faisant songer à un ustensile. Inspirées du tombeau des Médicis de Michel-Ange, les statuettes en ronde bosse des dieux constituaient les éléments dominants de l'ensemble. Certes, le torse des figures émergeait suffisamment du socle pour être saisi facilement et un roulement à billes de bois permettait au précieux objet de circuler plus aisément sur la table royale. Mais ces moyens techniques demeuraient invisibles et l'illusion qu'il s'agissait d'une œuvre d'art dépourvue de fonction pratique demeurait entière.

Cet aspect de l'ouvrage de Cellini invite à le comparer à une autre pièce d'orfèvrerie maniériste non moins précieuse, le coffret à bijoux en cristal taillé de 1561 qui faisait, entre autres, la gloire de la collection Farnèse. Si ce *Cofanetto Farnese* cherchait lui aussi à affirmer son rang par des emprunts au répertoire de la statuaire contemporaine, sa forme générale n'en était pas influencée : en dépit de ses nombreux ornements, c'est une cassette destinée à enfermer des objets qui s'offrait aux yeux de l'observateur.

Le surtout commandé en 1548 à Wenzel Jamnitzer (vers 1508-1585) par le conseil de la ville impériale de Nuremberg qui désirait en faire don à Charles Quint était un compromis original entre la sculpture et l'objet utilitaire. Jamnitzer, orfèvre célèbre qui s'était en outre illustré par un traité sur la perspective, fournit une coupe à fruits richement ornée qui constituait l'un des ouvrages d'orfèvrerie les plus remarquables du XVI^e siècle. Le pied, une pièce de gazon recouverte de rocaille, imitait parfaitement la nature tandis que le fût revêtait l'aspect d'une caryatide. L'inscription *Terra Mater*, allusion à la figure chargée des fruits de la terre, soulignait la parfaite unité entre la fonction, la forme et l'iconographie.

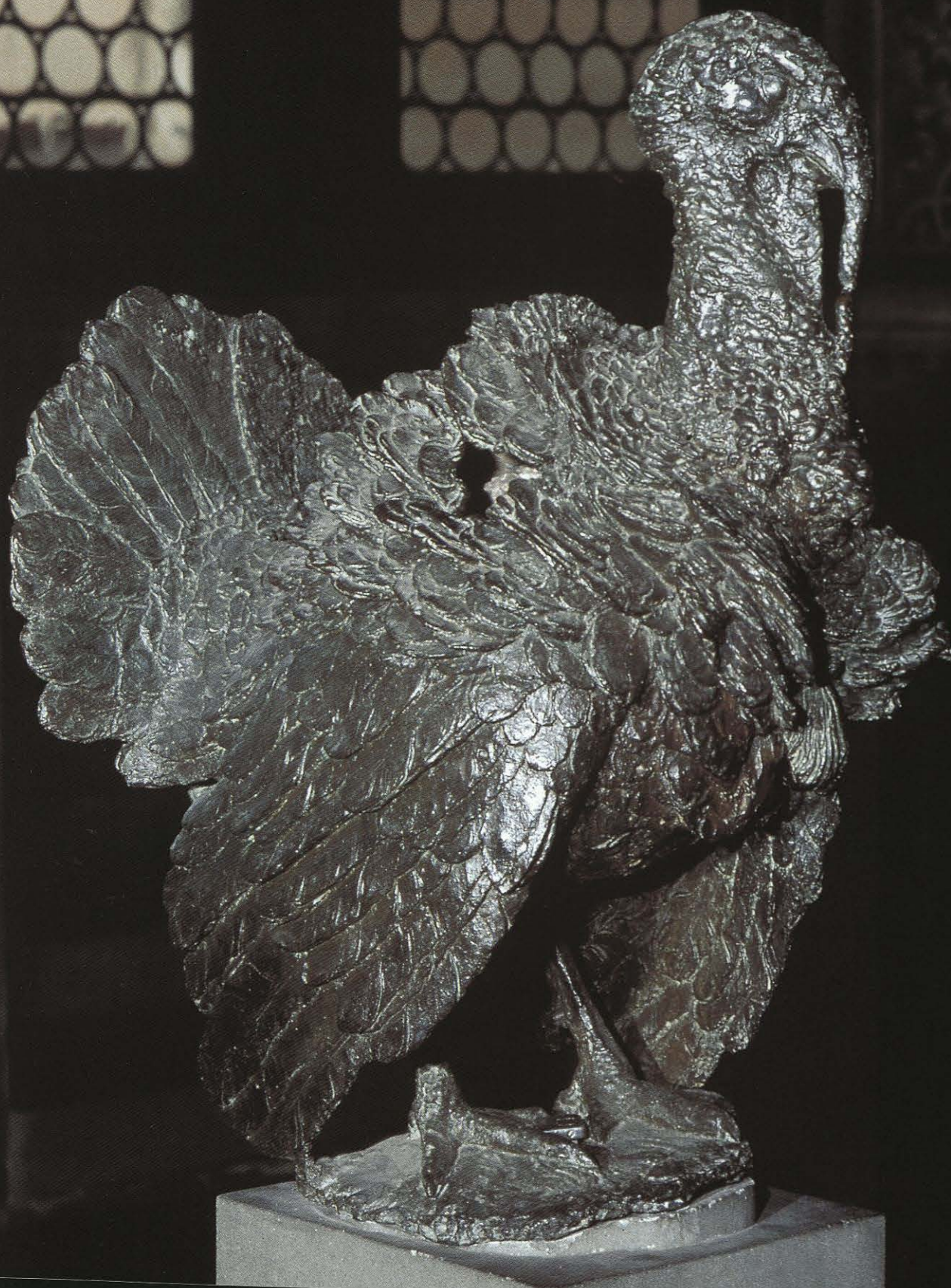
Une brillante carrière et une œuvre comprenant tout le répertoire de l'art courtois et allant du monument à la statuette, sans oublier la sculpture décorative de jardin, étaient autant d'atouts qui faisaient apparaître Giambologna, dit Jean Bologne (1529-1608), comme le représentant par excellence du type de l'artiste moderne. Né dans la ville flamande de Douai, il fit son apprentissage à Anvers et se rendit à l'âge de vingt et un ans en Italie où il fut le premier étranger à s'imposer parmi l'élite des artistes italiens au service des princes. Il eut notamment pour protecteur le grand-duc

François de Médicis, fils de Cosme, qui lui avait déjà confié l'exécution de nombreux travaux avant d'accéder au pouvoir.

Les sculptures de Jean Bologne étaient surtout appréciées en raison de la virtuosité dont l'artiste faisait preuve dans le traitement du matériau. L'une des premières œuvres exécutées pour François de Médicis, le dindon de la grotte de la villa di Castello, qui date de 1567, révèle déjà une parfaite maîtrise technique : à peine travaillé, le bronze laissé pratiquement à l'état brut conférait au plumage de l'oiseau, animal exotique à l'époque, une vie extraordinaire. Contrairement à ce traitement naturaliste qui convenait à la sculpture d'animaux, Jean Bologne obtint dans ses nus, grâce au rendu minutieux des détails de l'anatomie et au lissage parfait de la peau, une surface luisante qui semblait vibrer sous la lumière. Le souci d'exploiter au maximum les virtualités du matériau se fait jour notamment dans les pièces signées, relativement rares, qui, telle la *Venus Urania* de Vienne, sont véritablement de Jean Bologne.

Le style brillant de Jean Bologne se répandit dans toute l'Europe non seulement grâce aux œuvres dont le grand-duc de Florence faisait don aux princes étrangers mais aussi grâce aux nombreux praticiens et disciples que le maître avait formés dans son atelier florentin et qui trouvèrent à s'employer hors d'Italie. Conformément au désir du public, les élèves demeureront fidèles au style de leur maître et le perpétueront presque sans exception tout au long de leur carrière. Le plus doué d'entre eux, Adriaen de Vries, originaire de La Haye, n'hésita pas à combiner des motifs célèbres de Jean Bologne en de nouvelles compositions, dont le groupe en bronze, *Mercure et Psyché*, commandé en 1593 par l'empereur Rodolphe II.

Plus qu'aucun autre sculpteur du XVI^e siècle, Jean Bologne a concentré son attention sur les problèmes de la forme. Le souci de conférer aux œuvres plastiques en ronde bosse un caractère tridimensionnel, souci qui préoccupait déjà Leoni et Cellini, dominait ses travaux, indépendamment de leur thème, dimension ou fonction. Il existe plusieurs versions des compositions de Jean Bologne dont chacune fut coulée et livrée à des clients de rang élevé. L'extrême fécondité de l'atelier révèle que la demande s'était fortement accrue à la fin du XVI^e siècle : outre les commanditaires individuels, il s'agissait aussi de satisfaire le public des collectionneurs. D'augustes clients, tel l'empereur Rodolphe II, s'intéressaient non seulement aux pièces uniques mais aussi aux répliques qui, issues d'un atelier de sculpture aussi éminent, jouissaient d'un indéniable prestige. Il n'est donc pas surprenant que Jean



Bologne ait conçu ses sculptures comme des œuvres d'art autonomes détachées d'un contexte précis.

Mercure, l'une de ses plus célèbres réalisations, répondait lui aussi au critère de « multiple ». L'artiste en avait exécuté quatre versions. Plusieurs d'entre elles ayant donné naissance à des répliques, cette sculpture existait en un grand nombre d'exemplaires allant de la statuette à la figure grandeur nature. Parmi ses destinataires figuraient l'université de Bologne, l'empereur Rodolphe II, le roi de France, François de Médicis et le duc Ottavio Farnèse. Mercure, messenger de la volonté divine mais aussi dieu de l'éloquence, satisfaisait tout autant au programme iconographique d'une cour gouvernée par un monarque absolu qu'aux exigences d'une institution savante.

Étant donné qu'elle s'adressait aux destinataires les plus divers, il semble logique que l'artiste ait renoncé à préciser plus avant le message transmis par sa sculpture et préféré lui donner une forme spécifique et lui imprimer un mouvement qui défie les canons antiques. Ce n'était pas au sujet en soi mais bien à son interprétation originale que les destinataires de cette figure vouaient un intérêt commun. Si Johann Gregor van der Schardt, un contemporain de Jean Bologna, avait choisi pour sa statue de Mercure le contrapposto classique de l'*Apollon du Belvédère*, Jean Bologna reconnut que le messenger des dieux se prêtait plus que tout autre à l'incarnation du mouvement. En équilibre sur la pointe du pied droit, la figure tourne sur son axe et semble planer dans les airs ; le mouvement giratoire, la grâce des membres, le port de tête donnent sous tous les angles l'impression d'un dynamisme contrôlé. Par l'élégance du mouvement comme par la sveltesse, voire la fragilité de sa silhouette, le *Mercure* de Jean Bologna incarnait un idéal stylistique caractéristique de son époque et volontairement contraire aux principes de la statuaire classique.

La sculpture et la vie publique

En dehors du monde fermé des résidences, les places publiques allaient au XVI^e siècle servir elles aussi de tréteaux à la sculpture profane. La splendeur d'une ville étant le signe d'un bon gouvernement, la sculpture, considérée depuis toujours comme un moyen majeur de visualisation, manifestait au même titre que les campagnes de construction la richesse et la productivité ainsi que le potentiel technique et artistique



Jean Bologna. 168. *Dindon*, env. 1567. Bronze, 62 x 50 cm. Florence. Museo nazionale del Bargello.
Jean Bologna. 169. *Mercure*, 1580. Bronze, haut. 170 cm. Florence. Museo nazionale del Bargello.



de la communauté. Qu'il ait fallu attendre le début de l'absolutisme pour que l'embellissement des villes par des fontaines ornées de figures, des statues colossales et des monuments cesse de constituer une exception montre que l'image avait acquis une nouvelle fonction : les monuments publics illustraient la transformation de la ville du forum bourgeois en un instrument de propagande au service des princes. Placées aux points névralgiques de la vie urbaine et glorifiant la bienfaisance exercée par le souverain, les œuvres plastiques mettaient en lumière son ambition illimitée et l'omniprésence de son autorité.

Plus précisément, princes et gouvernements du XVI^e siècle en appelaient par le truchement de l'art à leurs sujets et visiteurs, dont ils réclamaient éloge et soutien, approbation et obéissance. Rompus au cérémonial des couronnements, noces princières ou entrées triomphales toujours accompagné de représentations allégoriques, les citoyens savaient entendre ces messages. Dans de nombreux cas, le fond et la forme de décorations temporaires survivaient dans les œuvres plastiques dont s'ornaient les villes et, loin de tomber dans l'oubli, le côté glorificateur des cortèges triomphaux trouvait dans la sculpture une incarnation durable.

Le plus vaste ensemble sculpté du XVI^e siècle se trouve à Florence, sur la place de la Seigneurie. Conçues non comme un ensemble homogène mais complétées au gré de donations pour former peu à peu un cycle, les différentes phases de ce programme décoratif allaient constituer un exemple très remarqué de la mise en œuvre de la sculpture à des fins stratégiques. Le retentissement du décor sculpté de la place de la Seigneurie s'exerça en outre dans un autre domaine en donnant lieu à des débats publics sur son esthétique ; bien que le message politique demeurât soustrait aux attaques directes, le langage artistique des donations médicéennes fit l'objet de vives critiques de la part des experts. Mais si le blâme l'emporte souvent sur la louange, la polémique n'en contribua pas moins à assurer aux statues une renommée internationale.

Durant l'exil des Médicis entre 1494 et 1512, le groupe en bronze de *Judith*, de Donatello, et le *David* de Michel-Ange avaient tout d'abord été placés devant le Palazzo Vecchio. Conçus à l'origine pour un autre endroit, ces deux tyrannicides, personnification des libertés républicaines, revêtaient ici leur véritable signification. Dès leur retour à Florence en 1512, les Médicis s'efforcèrent de donner progressivement à la place une apparence qui reflêtât la transformation de la République florentine en duché. Désireux de conserver les célèbres statues de Donatello et de Michel-Ange qui

symbolisaient le patriotisme, ils étaient toutefois soucieux de les insérer dans un nouveau contexte plus propre à servir leurs desseins : leur rhétorique devait leur permettre de jouer un rôle primordial dans la transformation d'un forum républicain en un théâtre de l'autorité ducale. Elles servirent en outre de modèle à l'Europe entière car les dimensions colossales de la statue de David devaient déterminer l'envergure des donations sculptées ultérieures. C'est à Florence que la statuaire acquit pour la première fois cette monumentalité qui lui conféra son nouvel impact.

Dès 1508, la municipalité, présidée par le gonfalonier Pier Soderini, avait projeté l'érection d'une statue d'Hercule qui devait faire pendant au *David* de Michel-Ange. À l'occasion de la visite du pape Léon X dans sa ville natale en 1525, Baccio Bandinelli réalisa du héros de l'Antiquité une figure monumentale en stuc doré qui fut placée dans la loge des Lanzi en face du Palazzo Vecchio. En 1525, Clément VII, second pape issu de la famille des Médicis, commanda à Bandinelli malgré l'opposition des autorités locales un groupe en marbre représentant la victoire d'Hercule sur Cacus, qui devait être placé sur un socle semblable à un autel. Fait significatif, parmi les douze travaux d'Hercule le souverain pontife avait choisi un exploit accompli à Rome, en Italie, dans le but de récupérer un bien usurpé. Les contemporains de l'artiste ne manquèrent pas d'y voir une allusion aux revendications des Médicis et, lors de leur second exil en 1527, ils lui retirèrent la commande. Michel-Ange, qui jouissait de la sympathie des républicains, reçut l'ordre de transformer le bloc de marbre en un groupe représentant Samson et les Philistins. Lorsque les Médicis revinrent en 1529, Bandinelli se remit au travail. Mais, en raison de l'opposition de la municipalité, ce n'est qu'après une longue hésitation et sur l'insistance du pape qu'Alexandre, alors duc de Florence, consentit à l'érection de la statue d'Hercule qui fut placée devant le Palazzo Vecchio en 1534.

L'*Hercule* de Bandinelli, qui servit de modèle à de nombreuses statues monumentales du XVI^e siècle, connut un succès artistique considérable ; à Florence, en revanche, il fut aussitôt décrié. Certes, les attaques dont il fut l'objet étaient surtout dirigées contre l'interprétation grossière du sculpteur qui se plut à représenter le héros de l'Antiquité sous les traits d'un géant musclé et prêta au vaincu une physionomie proche de la caricature. Mais les commentaires ironiques visaient indirectement le sujet et la connotation politique que lui conféraient les récents conflits.

Benvenuto Cellini s'était révélé l'un des adversaires les plus acharnés de Bandi-

nelli. Sa statue de *Persée*, commencée en 1545, avait été conçue dès le départ comme l'antithèse du groupe de Bandinelli et elle manqua d'autant moins son effet qu'elle traitait aussi le thème du héros valeureux remportant la victoire. Cellini donna de son sujet une interprétation nouvelle et combien plus élégante. Parfaitement intégré à l'architecture de la loge, le socle à plusieurs étages manifestait à lui seul la volonté de créer un nouveau style : Cellini réunit le marbre et le bronze en un ensemble polychrome, emprunta avec succès au répertoire ornemental de Primatice et de ses disciples, important ainsi à Florence le style décoratif qui caractérisait l'art courtois français. Contrairement à l'*Hercule* de Bandinelli, le héros de Cellini paraissait avoir remporté sans effort sa victoire sur Méduse. Présentant la tête de sa victime, il accomplit certes l'inévitable geste de triomphe, mais la placidité et l'harmonie de son apparence excluent toute idée de fanfaronnade. Le pied posé presque négligemment sur le monstre qu'il vient de mettre à mort, Persée paraît contempler son beau corps juvénile ; ni l'exploit ni l'horreur de son acte ne semblent avoir porté atteinte à la sérénité physique ou morale du héros.

Cette nouvelle conception du sujet s'explique non seulement par le style propre à Cellini mais aussi par la nouveauté de la situation politique. Alors que l'*Hercule* de Bandinelli ne pouvait être qu'une allusion implicite à la souveraineté des Médicis, l'iconographie du *Persée* ainsi que les inscriptions qui l'accompagnaient exaltaient ouvertement les mérites du commanditaire, Cosme I^{er}. Si la dédicace montrait clairement que cette nouvelle conception du thème de la victoire s'adressait à un prince dont l'autorité bien établie se passait désormais de justification, l'observateur contemporain ne pouvait manquer de voir dans l'attitude souveraine de la figure une allusion à la victoire de Cosme sur les adversaires de sa politique intérieure.

En commandant pour la place de la Seigneurie la fontaine de Neptune à laquelle Bartolomeo Ammannati travaillait depuis 1560, Cosme I^{er} exploitait un autre thème — tout aussi actuel que représentatif — de l'iconographie seigneuriale. Dans l'Antiquité, l'alimentation en eau était déjà l'un des soucis majeurs des monarques prévoyants et depuis le Moyen Âge un soin attentif était apporté à la décoration des fontaines municipales. L'idée de doter la ville de Florence d'une fontaine de Neptune a pour origine le célèbre passage de l'*Énéide* où le dieu de la mer emploie son autorité à calmer les flots déchaînés qui menaçaient la flotte d'Énée. La conception d'Ammannati correspondait à l'interprétation courante qui voyait en Neptune le symbole du

bon gouvernement. Pour Vasari déjà, cette fontaine était une allusion à la paix et à la prospérité que connaissait Florence sous Cosme I^{er}.

Le prototype de cette fontaine monumentale à plusieurs étages ornée de figures secondaires superposées et couronnée d'une statue se trouvait à Messine où le Florentin Angelo Montorsoli (vers 1507-1563) avait réalisé en 1547 les fontaines d'Orion et de Neptune. S'inspirant de ce modèle célèbre, Ammannati sacrifia au décor sculpté l'architecture qui avait déterminé jusqu'alors l'apparence des grandes fontaines. Celle de Florence devait donc, elle aussi, son charme à une multitude de personnages secondaires dont les mouvements élégants formaient un heureux contraste avec la statue, tandis que le chatoiement de l'eau rehaussait encore la somptueuse polychromie des figures en bronze ou en marbre.

La principale innovation apportée par Ammannati dans l'ordonnance des figures s'explique par le site : pour créer un lien visuel entre les deux côtés asymétriques de la place de la Seigneurie en forme d'équerre, il importait de placer la fontaine le plus près possible de l'angle du Palazzo Vecchio. Une statue se dressant sur un piédestal élevé comme à Messine eût été peu heureuse dans ce contexte architectural ; elle eût en outre dépassé de façon malencontreuse les statues d'Hercule et de David, situées à proximité. Ammannati remplaça donc le socle usuel par un char bas tiré par quatre chevaux qui permettait de placer le Neptune à la même hauteur que les deux autres géants. La coordination visuelle des trois statues semble avoir été un critère essentiel car Ammannati et le duc, son commanditaire, s'accommodèrent de la contradiction entre le dynamisme de la *quadriga* et le statisme du Neptune, hérité de la statuaire antique. Ces défauts manifestes furent immédiatement relevés par les contemporains de l'artiste qui critiquèrent surtout le manque de densité de la statue et le caractère massif du corps proche de l'Hercule de Bandinelli qui ne correspondait plus à la nouvelle esthétique conquise par le dynamisme et l'élégance de l'art courtois incarné de façon exemplaire par le Persée de Cellini.

Les statues monumentales de la fontaine de Neptune qui se profilent le long de la façade du Palazzo Vecchio ne semblent pas avoir été calculées pour être vues de face mais de biais, sous l'angle qui s'offrait de la cour d'honneur des Offices. Du palais ducal, élevé en même temps que la fontaine de Neptune d'Ammannati, Vasari avait voulu faire un édifice représentatif fournissant un nouvel accès à la ville ; c'est ainsi que l'arc triomphal de l'aile arrière au bord de l'Arno s'ouvrait sur un débarcadère qui



Benvenuto Cellini. *Persée*, 1545-1554.
171 et 172, détail. 173, p. 274, détail du piédestal : Jupiter. Bronze sur piédestal en marbre, haut. 320 cm. Florence. Loggia dei Lanzi.



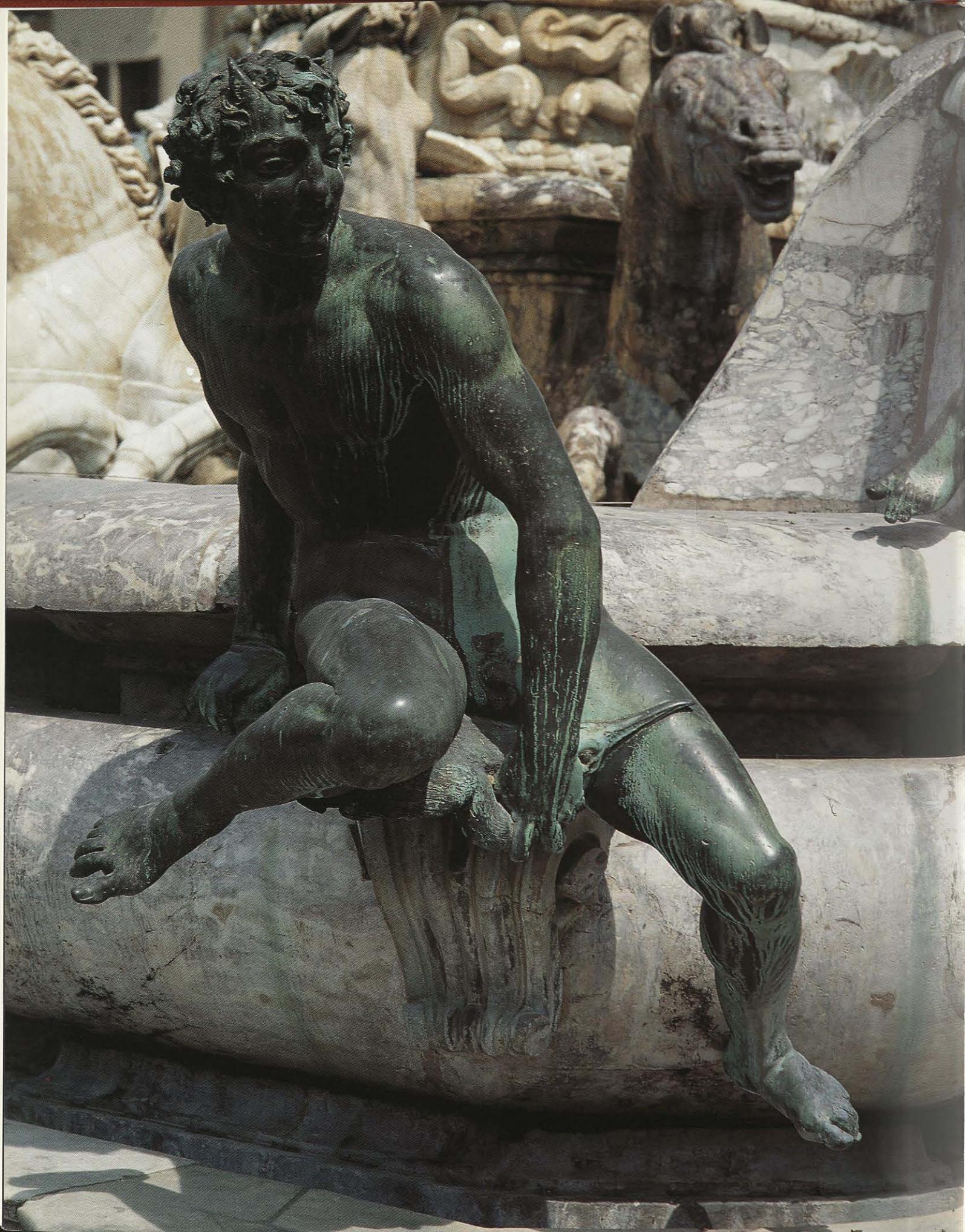


devoir permettre de ménager aux hôtes de marque un accueil digne de leur rang. Dans le cadre de cette réorganisation urbanistique, les statues de Bandinelli, de Michel-Ange et d'Ammannati avaient une fonction bien définie : s'échelonnant en perspective, cette triade devait révéler au visiteur qui pénétrait dans la ville de ce côté la profondeur du nouvel ensemble urbain.

L'alliance entre la sculpture et l'urbanisme, réalisée pour la première fois grâce aux statues de la fontaine d'Ammannati, éveilla l'intérêt non seulement dans les métropoles italiennes mais aussi au nord des Alpes. Certes, les fontaines publiques existaient depuis le Moyen Âge mais, presque partout, ces groupes inattendus de figures impressionnantes triomphèrent de la tradition locale. À Augsbourg, le type de statues-fontaines venu d'Italie connu au cours du XVI^e siècle jusqu'à cinq variantes. Dans le cadre des réformes urbanistiques mises en œuvre par le conseil municipal aux environs de 1600, l'approvisionnement en eau et, par conséquent, la construction des fontaines devinrent prioritaires. Les nouvelles fontaines étaient alimentées par des châteaux d'eau et d'ingénieux systèmes de canalisations. Mais les urbanistes augsbourgeois ne se préoccupaient pas seulement de la réalisation technique des fontaines et exigeaient que leur esthétique contribue, elle aussi, à transformer l'aspect de la ville. Placées en des points centraux, elles jalonnaient les artères principales, reliées les unes aux autres par des axes visuels.

La fontaine de Neptune a notamment servi de modèle à celle d'Auguste, commencée en 1588 par Hubert Gerhard. Cette fontaine monumentale ornée d'une multitude de figures s'élevait tout d'abord sur la place de l'ancien hôtel de ville qui datait du Moyen Âge mais le nouveau bâtiment construit vingt ans plus tard par Elias Holl ne parvint pas à l'éclipser en dépit de ses dimensions colossales. La statue de l'empereur paraissant s'adresser aux habitants de la ville s'accordait si bien à l'angle nord-ouest du bâtiment que la place acquit une véritable structure, malgré son irrégularité.

Si les fontaines du Moyen Âge s'ornaient pour la plupart de figures de saints, les villes impériales, depuis la Réforme, recouraient souvent à des sujets profanes, plus neutres. À Augsbourg, tout d'abord ralliée au protestantisme et soumise depuis 1550 environ à la pression croissante de l'Église qui tentait de la ramener au catholicisme, l'idée de consacrer un monument public aussi central à Auguste, le fondateur de la ville, dut provoquer des réactions hostiles. Si la statue de l'empereur n'avait aucune



signification religieuse directe et si sa référence à l'histoire de la cité permettait même à ses habitants, quelle que fût leur confession, de s'identifier à un passé glorieux, les contemporains de Gerhard ne pouvaient ignorer l'allusion voilée à la politique de l'empereur qui visait à faire d'Augsbourg le bastion de la religion catholique.

L'allégorie, la mythologie, la Bible ou l'histoire offraient aux commanditaires du XVI^e siècle désireux de voir leur autorité sanctionnée un vaste répertoire propre à l'illustration symbolique ou allégorique du bon gouvernement. Ce n'est qu'à la fin du siècle que les portraits des souverains qui avaient depuis longtemps leur place au sein des résidences commencèrent à offrir sur les places publiques une alternative aux formes traditionnelles qui servaient la politique par l'image. La statue équestre, remise à l'honneur depuis que celle de Marc Aurèle se dressait à nouveau sur le Capitole, l'emportait de loin sur les autres types de portraits. Au XVIII^e siècle, elle n'avait rien perdu de son autorité, ce qui explique la destruction d'un grand nombre de ces monuments sous la Révolution.

Sans l'auréoler du prestige impérial dévolu à la statue de Marc Aurèle, les républiques italiennes du XV^e siècle avaient tout d'abord ravivé la tradition de la statue équestre antique : Padoue et Venise élevaient à leurs généraux célèbres des monuments en bronze tandis que la cathédrale de Florence s'agrémentait de statues peintes en l'honneur des siens. Mais ces effigies circonscrites dans le domaine des églises demeuraient proches de l'art funéraire bien qu'aucun symbole religieux ne s'y attachât. Au XVI^e siècle, des artistes épris de l'Antiquité, tels Léonard de Vinci ou Leone Leoni, avaient en vain tenté de réaliser des portraits équestres profanes, échec sans doute provoqué par l'hésitation des mécènes éventuels à s'écarter des chemins battus pour adopter la formule plus ambitieuse des portraits légués par la Rome impériale. En outre, la statue équestre était, depuis l'Antiquité, liée à l'idée de la capitale siège de la Résidence et du gouvernement, phénomène qui ne se développera qu'à l'aube du XVII^e siècle lorsque se formeront les États modernes d'Europe.

Il n'est donc pas surprenant que la statue équestre, portrait moderne du souverain, se soit établie tout d'abord à Florence, capitale de l'État toscan. Celle du grand-duc Cosme I^{er} due à Jean Bologne fut érigée en 1594 sur la place de la Seigneurie. Il est peu probable que la commande ait émané de Cosme lui-même, car il s'agit d'une œuvre posthume que Ferdinand I^{er} fit élever à la mémoire de son père, qu'il choisit de représenter en empereur dans le but manifeste de légitimer ses propres aspirations au



pouvoir. Ce portrait officiel, axé sur la personne même du représentant de la dynastie, détrônait l'allégorie politique qui avait jusqu'alors déterminé la décoration de la *piazza*. Alors que le *Persée* de Cellini recourait encore à l'allégorie pour transcender le souverain qu'elle se devait de glorifier, la statue équestre faisait fi de tels artifices. C'est précisément le passage de la glorification indirecte de l'autorité au monument commémoratif exaltant la personnalité du héros qui conférait à la statue équestre son caractère éminemment représentatif et lui attira les suffrages des princes au début de l'absolutisme.

Vraisemblablement destinée à se distinguer des autres œuvres d'art qui l'entouraient, la statue de Jean Bologne se dressait isolée sur la place. Aucune autre sculpture, pas même l'*Enlèvement des Sabines* du même artiste qui remonte à 1583 et se trouve dans la loge des Lanzi, n'était à ce point détachée du contexte architectural. Si quelques détails révèlent que Jean Bologne avait étudié avec attention les statues équestres du début de la Renaissance, c'est cependant l'effigie de Marc Aurèle qui lui servit de modèle pour la statue de Cosme I^{er}. Le socle bas, qui réduit la distance entre l'observateur et le cavalier, renvoie à lui seul à l'œuvre de Michel-Ange tandis que le port de tête et l'attitude du cheval, la housse antiquisante et la cape que Cosme porte par-dessus l'armure contemporaine constituent autant d'emprunts au modèle romain.

Bien que Jean Bologne ait adopté plusieurs motifs propres à la statue de Marc Aurèle, la conception générale de son monument n'en trahit pas moins ce souci d'émancipation de l'Antiquité qui caractérise à la fois son œuvre et la sculpture florentine de la fin du maniérisme. Éminemment moderne, le groupe l'est entre autres par la concision du contour et le contraste délibéré entre le cheval fougueux et le cavalier immobilisé dans une attitude quasi hiératique. À la différence du *Marc Aurèle* et des statues équestres du XV^e siècle, Jean Bologne n'a pas représenté l'animal en mouvement ni au repos, mais retenu dans son élan par le cavalier ; par cet artifice, celui-ci semble accomplir avec adresse un acte de maîtrise physique. Jean Bologne a donc exploité ingénieusement un thème se prêtant à une interprétation métaphorique de la monarchie.

Avec une rapidité surprenante, l'œuvre de Jean Bologne allait devenir à l'échelle internationale le modèle de la statue équestre. Alors qu'elle était encore à l'état d'ébauche, les cours les plus puissantes d'Europe en demandèrent des dessins et des modèles réduits et, au lendemain de son érection, l'atelier du maître reçut une série



176 a et b. Due à Jean Bologne, la statue de Henri IV, premier monument équestre de Paris, installée sur le Pont-Neuf en 1614, renversée en 1792, a été remplacée en 1817 par celle due à François Lemot. Les quatre esclaves, œuvres de Pierre de Franqueville et Francesco Bordini, ornent le piédestal de la statue d'origine sont au Musée du Louvre. Jean Bologne. 177. Statue équestre de Cosme I^{er}, 1581-1594. Bronze. Florence. Piazza della Signoria.

de nouvelles commandes. Presque subrepticement, la statue équestre du souverain vivant remplaça le monument commémoratif posthume. La première d'entre elles fut commandée par le grand-duc Ferdinand I^{er} de Médicis et érigée à Florence en 1601 sur la Piazza della Santissima Annunziata. Elle fut suivie en 1604 de celle du roi Henri IV sur le Pont-Neuf et en 1606 de celle destinée au monument élevé sur la Plaza Mayor de Madrid en l'honneur de Philippe III. Ébauchées par Jean Bologne et achevées à la mort de celui-ci par Pietro Tacca et Pietro Francavilla, ses collaborateurs, ces sculptures inaugurèrent la série des statues équestres baroques qui allaient transformer l'aspect des résidences européennes du XVII^e et du XVIII^e siècle.

Parmi les œuvres inspirées de la statue de Cosme, c'est avant tout celle de Paris, renversée en 1792, qui révèle que ce nouveau type de portrait allait au-delà de la répétition stéréotypée d'un phénomène à la mode. Par une savante disposition digne de la transformation de la place du Capitole par Michel-Ange, la statue d'Henri IV fut intégrée à un ensemble urbain créé de toutes pièces. Située au milieu du pont récemment terminé, elle accentuait en outre l'axe de symétrie de la place Dauphine, aménagée en même temps sur un plan triangulaire conçu en fonction du monument. Sculpture et architecture s'étaient alliées pour donner naissance à un ensemble soigneusement coordonné qui faisait apparaître le souverain comme le créateur d'un ordre politique et social entièrement nouveau.

Peinture

DANIEL ARASSE

Au tout début du XVII^e siècle, quand l'empereur Rodolphe II entra en possession de l'œuvre de Hendrick Goltzius *Sans Cérés et Bacchus, Vénus est froide* (aujourd'hui à Philadelphie), il fit appel à ses experts : l'aspect de l'œuvre l'intriguait et il voulait savoir comment Goltzius l'avait réalisée. Or ces experts eux-mêmes, vraisemblablement ses peintres de cour, ne surent trop quoi lui dire : comme le rapporte Karel van Mander, « il s'agissait vraiment d'une chose qu'on n'avait pas l'habitude de voir ».

L'anecdote est significative à plus d'un titre. Elle atteste d'abord la cohérence des goûts de l'empereur puisque, sur ce même sujet, il possédait déjà au moins un tableau de Spranger (aujourd'hui à Vienne), et qu'il acquerra après 1604 un autre dessin de Goltzius (aujourd'hui à Saint-Pétersbourg). Trouvant sa source dans un proverbe inspiré par un passage de *L'Eunuque* de Térence qu'Érasme avait intégré dès 1500 dans ses *Adages*, le thème de « Vénus frigorifiée » connaissait un vif succès à la fin du XVI^e siècle en Europe du Nord : Bloemaert, Von Aachen et Wtewael l'ont traité ; Goltzius en réalise une dizaine de variations et Rubens lui-même en donnera deux versions complémentaires entre 1611 et 1614. Autorisant un érotisme gracieux sous couvert d'une éventuelle leçon morale (le vin et la bonne chère encourageant la luxure), le sujet était bien dans le goût de Rodolphe.



Mais ce n'est pas l'invention iconographique ou formelle qui a retenu, cette fois, l'attention du collectionneur ; c'est la technique de l'artiste qui a intrigué l'amateur. L'œuvre se rattache toutefois à cette série de dessins à la plume imitant l'aspect de la gravure au burin — et l'empereur possédait déjà entre autres, dans ce genre et de la main de Goltzius, le *Jeune Bacchus avec un faune* de l'Albertina de Vienne. Goltzius n'est d'ailleurs pas le premier à se livrer à ce type d'exercice : Bartolommeo Passarotti en Italie et, aux Pays-Bas, Jan et Hieronymus Wierix, Michiel Coxie et Philip Galle l'ont également pratiqué. Goltzius pousse cependant l'exercice plus loin que ses contemporains. Mesurant plus de deux mètres de haut, le dessin de Saint-Pétersbourg a des dimensions impressionnantes qui donnent aux figures une grandeur nature, et celui de Philadelphie repose sur une technique singulièrement complexe. Les études modernes ont montré que l'empereur ne s'y trompait pas : sur une toile préparée à l'huile dans une teinte gris-bleu (imitant donc le papier bleu *alla veneziana*), le dessin est directement tracé à la plume et à l'encre ; légèrement incisé localement pour renforcer les textures et les lumières, l'ensemble est finalement rehaussé à l'huile posée au pinceau. Cette « peinture à la plume » est l'œuvre d'un virtuose qui avait par exemple, après son séjour à Rome en 1591, publié une série de six gravures sur la vie de la Vierge réalisées dans la « manière » de six artistes différents, quatre Italiens (Raphaël, Parmigianino, Bassano et Barocci) et deux Nordiques (Dürer et Lucas de Leyde). « Protée ou Vertumne de l'art » selon Van Mander, Goltzius jouit d'une immense réputation européenne — au point que Rodolphe II lui accorde le privilège impérial rendant illégale la copie de ses gravures (vendues à Amsterdam, Francfort, Venise, Rome, Paris et Londres).

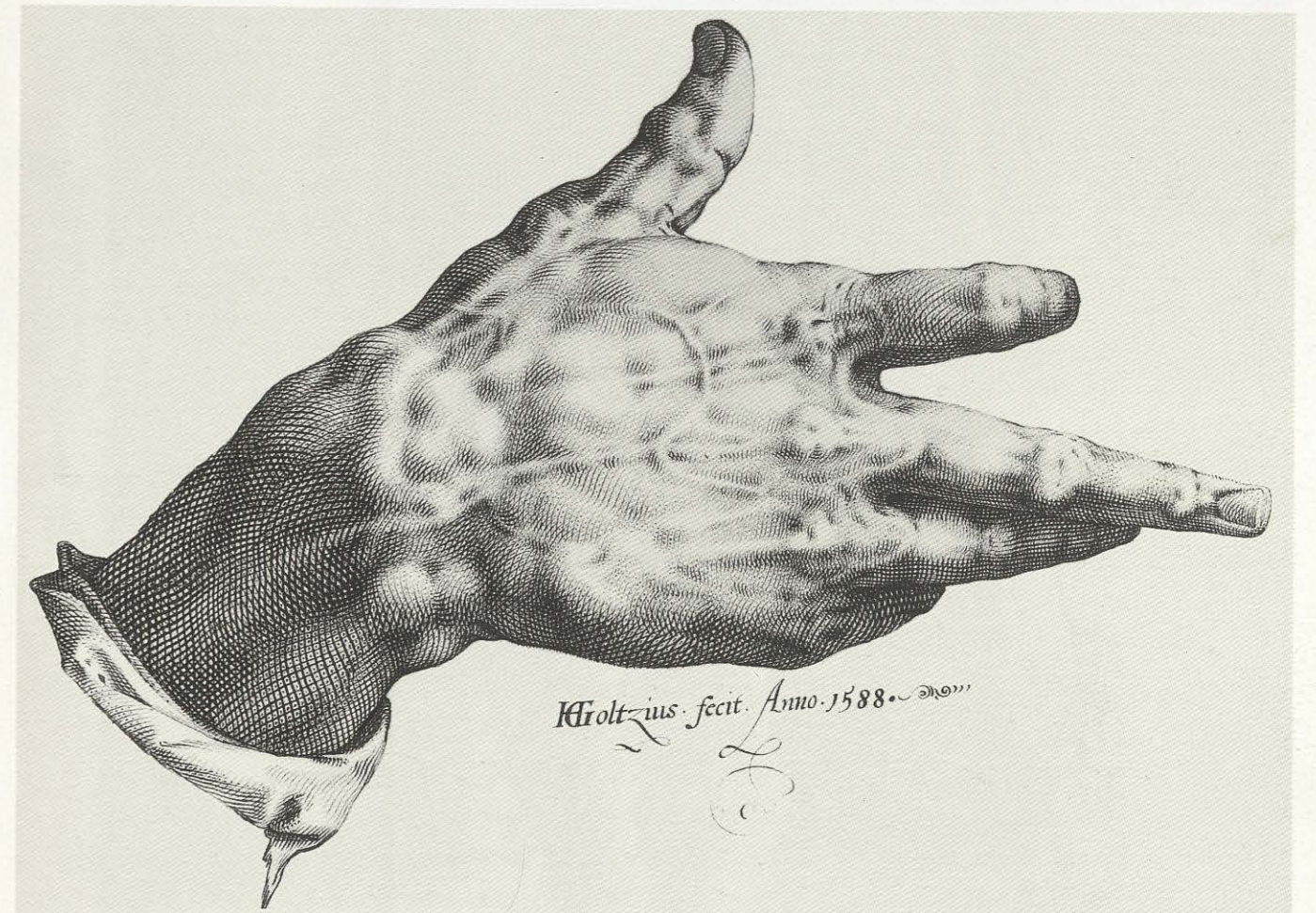
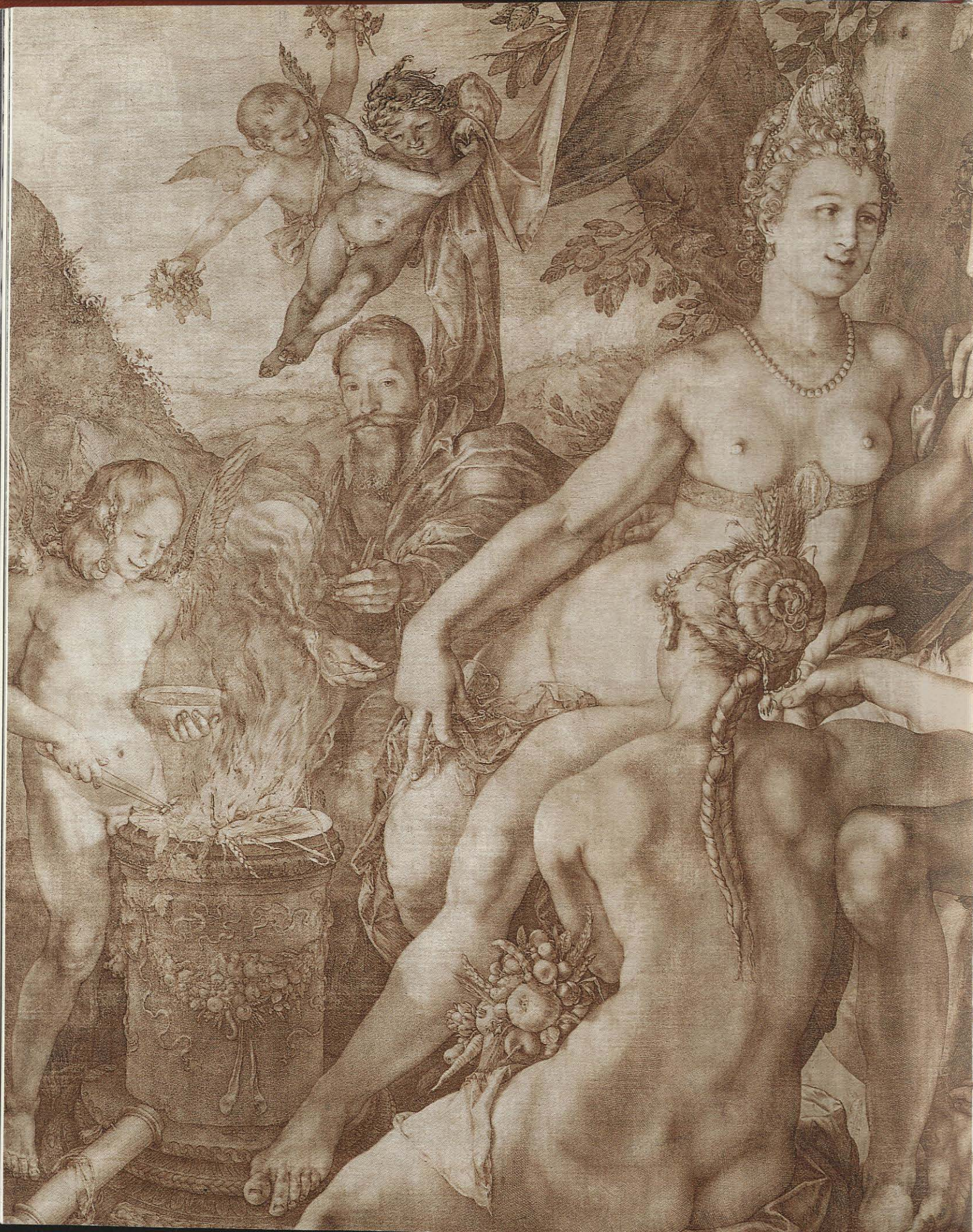
Ce n'est pas pourtant sa seule prouesse technique qui donne son intérêt à l'œuvre — la sophistication a au contraire ici d'autant plus de prix qu'elle n'est pas manifeste : dans son éclat même, l'art cache encore l'art. En achevant à l'huile son dessin, Goltzius porte l'« art de l'art » à un comble mais il dévoile aussi un enjeu, majeur à ses yeux, de ce raffinement paradoxal où le dessin (unique par vocation) veut passer pour une gravure (dont le principe est la reproductibilité technique). Telle que la pratique ici Goltzius — avant d'en venir, après 1600, à la peinture proprement dite —, la « peinture à la plume » vise à atteindre ce que Vasari appelait la « finalité ultime du *disegno* », ce semblant de vie, cette « grâce » qui apparaît « entre le vu et le non-vu et qu'on retrouve dans les chairs vivantes ». En substituant à la continuité de la ligne propre au

dessin la succession rapprochée de coups de plume dont l'extrémité juxtaposée dessine une forme sans contour fixe, Hendrick Goltzius démontre que le dessinateur peut atteindre ce que Plin l'Ancien désignait déjà comme la « suprême subtilité de la peinture » : cette vibration de la limite où la ligne de contour « s'enveloppe elle-même » et où la peinture « promet » ce qu'elle ne montre pas. Goltzius interprète de façon personnelle cette problématique centrale aux débats de la « belle manière ». À l'arrière-plan du dessin de Saint-Pétersbourg, il a en effet placé son autoportrait, les burins à la main, à côté de Cupidon en train de tremper ses flèches à un foyer. Ce rapprochement ne laisse aucun doute : pour Goltzius le métier d'artiste repose sur la maîtrise d'un savoir-faire artisanal, mais le triomphe de l'art consiste, selon un thème connu à l'époque, à inspirer l'amour chez celui qui regarde. De la seule victoire sur les « difficultés de l'art » à la capacité de « donner dans l'amour » comme dira Poussin, Goltzius démontre cette puissance de l'art en donnant une perfection monumentale et gracieuse à ce qui constituait le premier apprentissage du dessin, la copie de gravures.

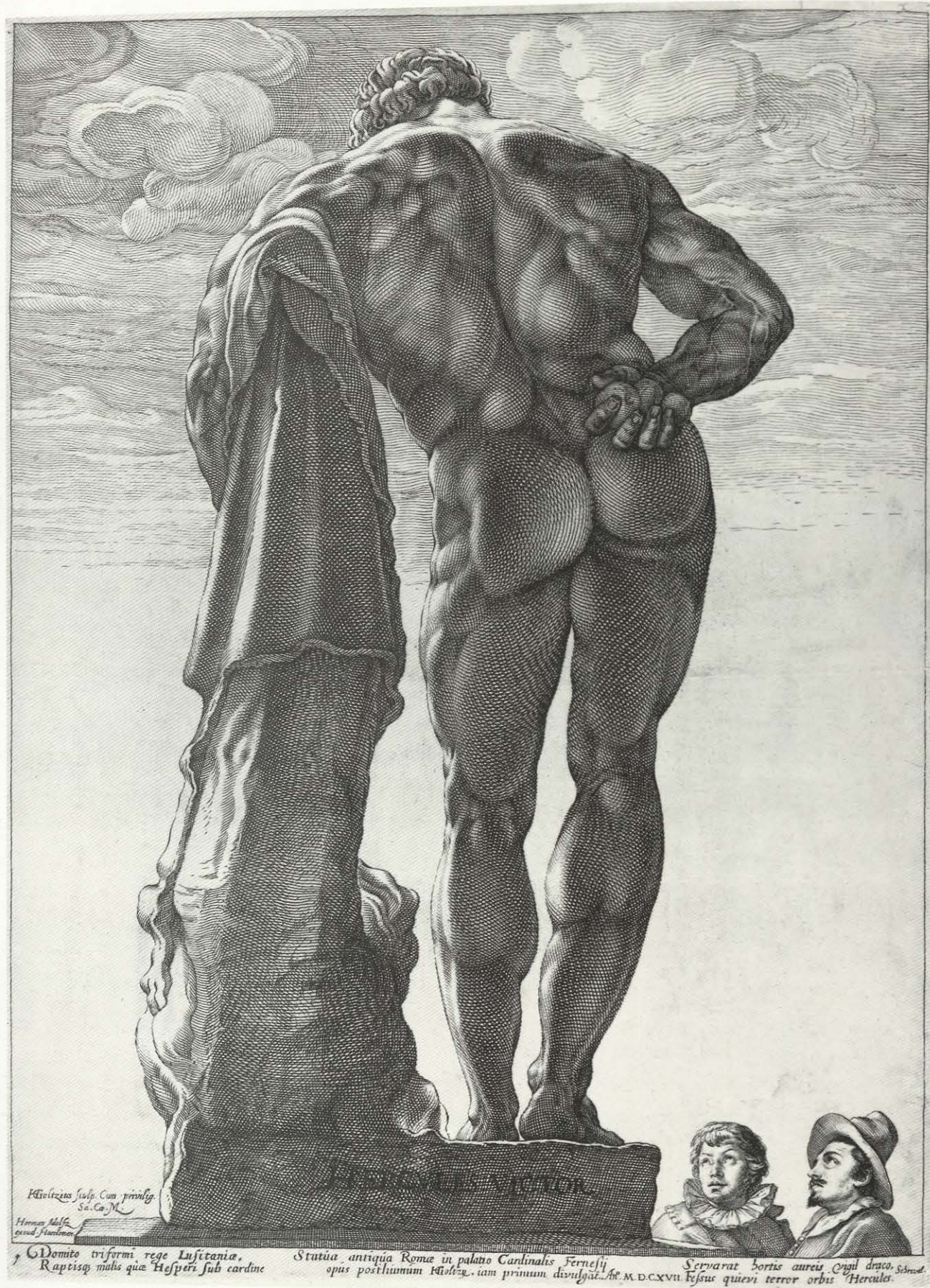
Ce n'est pas tout. L'autoportrait, burins en main, à l'arrière-plan de l'image, marque que ce thème est ici l'objet d'un fort investissement personnel. Goltzius avait en effet, depuis l'enfance, la main droite en partie paralysée — comme l'atteste aussi le dessin qu'il fait de sa main droite en 1588. Le mouvement des doigts y semble un comble d'artifice, inspiré par la gestuelle rhétorique de Spranger ; c'est pourtant, d'une parfaite clarté de structure anatomique, le portrait de la main handicapée du dessinateur. Ultime paradoxe, intime victoire : cette main à l'index invalide, main droite symbole du travail selon Van Mander, est celle d'un des plus grands virtuoses du *disegno* de l'Europe maniériste.

Ces dessins de Goltzius méritaient d'être cités en exergue d'une histoire de la peinture maniériste européenne au XVI^e siècle. Ils marquent en effet l'aboutissement, très conscient, de pratiques nées en Italie dans les premières décennies du siècle ; ils indiquent aussi comment, fondés au départ sur une interrogation de l'antique — dont une des plus saisissantes expressions est la vue de dos de l'*Hercule Farnèse* gravée par Goltzius vers 1592-1593 —, les artifices de la « belle manière » ouvraient aux artistes la possibilité d'investir personnellement les thèmes que leur proposait la culture contemporaine.





Hendrick Goltzius. 181. *Main droite de l'artiste*, 1588.
Plume et encre brune sur papier, 22,9 × 32,8 cm. Haarlem. Teylers Museum.



Dans ses grandes lignes, l'évolution de la peinture maniériste à travers le siècle est claire. Contredisant ou réélaborant de l'intérieur le classicisme, la pratique *di maniera* se définit entre la Toscane et Rome dans les trente premières années du Cinquecento; elle se diffuse ensuite rapidement à travers l'Italie, puis l'Europe; son histoire est alors celle d'une sédimentation progressive de références entrecroisées et sans cesse réinterprétées, jusqu'à ce que, autour des années 1565-1575, une réaction se fasse jour en Italie; alors que le maniérisme triomphe ailleurs, les peintres italiens tendent, pour les plus créateurs d'entre eux, à en réformer les artifices au nom d'une simplicité plus directe, quand ce n'est pas à les rejeter au nom de la vérité et de la nature. La richesse d'informations dont on dispose tout au long du siècle sur les événements artistiques montre cependant que, dans sa réalité, cette histoire est tissée d'une multitude de micro-histoires, dont la diversité constitue l'unité même d'un style où la pratique de l'art est inséparable d'une conscience critique de la création.

Développement italien

Dès 1503-1504, avec le contrapposto très fort de la Vierge, sa volumétrie sculpturale rabattue en surface, la pose complexe et arbitraire de Jésus et l'invention énigmatique des nus de l'arrière-plan, le *Tondo Doni* de Michel-Ange « modernisait » les équilibres statiques du Quattrocento finissant. Cette recherche est confirmée dans le carton de la *Bataille de Cascina*, et la voûte de la chapelle Sixtine (1508-1512) montre comment l'admiration pour Signorelli (dont le *Jugement dernier* d'Orvieto est terminé en 1503) conduit Michel-Ange à exalter le corps (qui exprime les « mouvements de l'âme ») avec une énergie qui dépasse la transparence et l'équilibre classiques : on hésite ainsi toujours quant au sens que peuvent avoir les *Ignudi* de la voûte et, si l'extraordinaire élan du corps dans *Le Supplice d'Aman* exprime le tourment spirituel du supplicié, la configuration impose son propre effet contre la concavité de l'architecture où elle s'inscrit et contre la logique de la représentation qui veut que ce corps soit crucifié. À sa façon, qui n'est pas celle de la rupture mais de l'assimilation et de la maturation, Raphaël modernise tout aussi profondément dans les *Stanze* l'équilibre classique : le soldat courant vers le spectateur par exemple dans *La Libération de saint Pierre* ou, dans *l'Héliodore chassé du temple*, le personnage embrassant une colonne deviendront des



Michel-Ange. 183. *Tondo Doni*, vers 1503-1504. Détrempe sur bois, diam. 120 cm. Florence. Galleria degli Uffizi.

Michel-Ange. 184. *Le Supplice d'Aman*, 1511. Fresque. Cité du Vatican. Chapelle Sixtine.

Raphaël. 185, p. 292-293. *L'Incendie du bourg*, 1514. Fresque. Cité du Vatican. Chambre de l'Incendie.





figures typiques du maniérisme européen. De même, dans *L'Incendie du bourg*, l'artifice délibérément affiché de la canéphore apportant de l'eau avec élégance et celui du groupe des fuyards évoquant délibérément Énée, Anchise et la chute de Troie proposent une « esthétisation » arbitraire de la peinture d'histoire. L'art de peindre développe ses prestiges en excès par rapport à cette économie classique de l'image dont *L'École d'Athènes* avait, quelques années plus tôt à peine, fixé le paradigme.

En Toscane, la seconde décennie voit parallèlement se manifester la génération des peintres qu'on a appelés les « premiers maniéristes toscans », le Siennois Beccafumi (vers 1486-vers 1552) et les Florentins Rosso (1494-1540) et Pontormo (1494-1557). À la différence de ce qui se passe à Rome, où la manière se constitue à partir d'une élaboration interne du classicisme, le premier maniérisme toscan constitue, sous des formes très différentes les unes des autres, une rupture avec le classicisme — qu'on y voie d'ailleurs un retour au gothique ou la continuation d'une tendance non classique bien présente au Quattrocento, à Florence (Filippino Lippi et, dans une large mesure, Botticelli) ou ailleurs.

Dès l'origine donc, à Rome et en Toscane, les recherches de la manière suscitent des œuvres très diverses en apparence : rien de plus éloigné, semble-t-il, que la partie basse de *La Transfiguration*, réalisée en 1520 par Raphaël et Giulio Romano, et celle de *La Déposition* peinte en 1521 par Rosso. Un point décisif cependant les rapproche : les harmonies et la rationalité claire auxquelles vise l'approche classique semblent insuffisantes pour exprimer les tensions spirituelles (chez Michel-Ange et les Toscans) ou narratives (chez Raphaël, qui maintient une conception mesurée de l'expression et de la gestuelle). Contre la conception d'une peinture transparente au sujet qu'elle traite, la modernité consiste alors à rendre plus complexe l'élaboration colorée et formelle de l'image, à affirmer ainsi une conscience renforcée des moyens propres de l'art comme producteurs d'effets — ces derniers étant utilisés pour faire affleurer dans le message de l'œuvre la conscience de sa mise en œuvre artistique.

Dès la chambre de Constantin au Vatican, Giulio Romano donne à cet état d'esprit une expression pleinement maniériste. Le message politique du cycle occupe les parties centrales des parois, et il est commenté et développé par les figures secondaires de pontifes et de vertus ; mais l'ensemble se propose comme un jeu entre des formes d'art concurrentes et le regard est invité à apprécier le brio avec lequel les peintures narratives sont présentées comme des tapisseries venant se retourner contre de

fausses architectures en saillie habitées par de pseudo-statues vivantes. Cette mise en œuvre complexe a un double effet : Giulio Romano impose la puissance de la peinture elle-même, capable de substituer mimétiquement tous les arts, et le dispositif de présentation du cycle donne une importance considérable aux processus d'encadrement, posant ainsi les bases d'un système décoratif qui, de Salviati aux Carrache, constituera une pierre de touche de la modernité dans le domaine de la grande peinture décorative.

À la différence des recherches de transparence idéale propres à l'esprit classique où l'art doit « cacher l'art », la manière présente ainsi l'art en acte dans ses représentations et cette monstration réflexive, tout en rendant plus complexe le rapport au contenu du message, contribue au prestige de l'œuvre par le raffinement paradoxal de culture qu'elle implique.

Dans la genèse de ce premier maniérisme, on ne saurait réduire l'histoire à Florence et à Rome, et négliger le rôle d'un jeune génie de Parme, Francesco Mazzola Parmigianino, dit aussi le Parmesan. Arrivé à Rome en 1524, à vingt et un ans, un an après Rosso de neuf ans son aîné, il y connaît immédiatement le succès. Sous la double modalité qu'en proposent Giulio Romano et Perino del Vaga, le raphaélisme domine alors les ateliers romains et, en quelques mois, Parmigianino passe pour « Raphaël ressuscité ». C'est que, si le raphaélisme romain lui permet d'atteindre très vite sa propre maturité artistique, ce qu'il apporte à Rome depuis son Émilie natale (une intellectualisation *di maniera* des séductions de Corrège) est inconnu dans la Ville et cette indépendance fait de son art « l'élément le plus neuf et le plus moderne » du moment^{39*}. L'œuvre de Parmigianino constituera dès lors à la fois une variante et une donnée fondamentales du maniérisme européen — moins pour ses peintures (peu nombreuses) que pour ses gravures à l'eau-forte. Parmigianino est en effet le premier peintre à développer toutes les potentialités expressives de cette technique récente, jusqu'alors réservée aux graveurs professionnels (entre autres, à Rome, Marcantonio Raimondi et Giorgio Ghisi). Plus librement encore que le dessin à la plume (où le mouvement de la main peut rencontrer la résistance rêche du papier), l'eau-forte donne immédiatement corps visible à l'inspiration de l'idée, à ce « dessin intérieur » dont Raphaël avait déjà dit qu'il l'inspirait davantage que les modèles réels, et dont Federico Zuccaro fera un « signe de Dieu » en l'homme. Dans son impatience créatrice, Parmigianino se révèle le maître le plus brillant de cette technique et celle-ci diffusera



Raphaël, Giulio Romano. 186. *La Transfiguration*, 1520. Détail. Huile sur bois, 405 × 278 cm. Cité du Vatican. Pinacoteca.



Rosso. 187. *La Déposition*, 1521. Détail. Huile sur bois, 341 × 201 cm. Volterra. Pinacoteca comunale.

son style à travers l'Europe entière, de Fontainebleau dans les années 1540 jusqu'à Prague ou la Lorraine à l'extrême fin du siècle.

Les années 1520 constituent ainsi, entre Rome et Florence, le « sommet du premier grand acte du maniérisme italien »³⁹ dans ses variantes et ses potentialités déjà ouvertes — comme le montrent entre autres trois œuvres aussi contemporaines et aussi différentes que *Le Christ mort soutenu par les anges* de Rosso (1526-1527), la *Vision de saint Jérôme* de Parmigianino (1526-1527) et la *Déposition* de Pontormo (1526-1528).

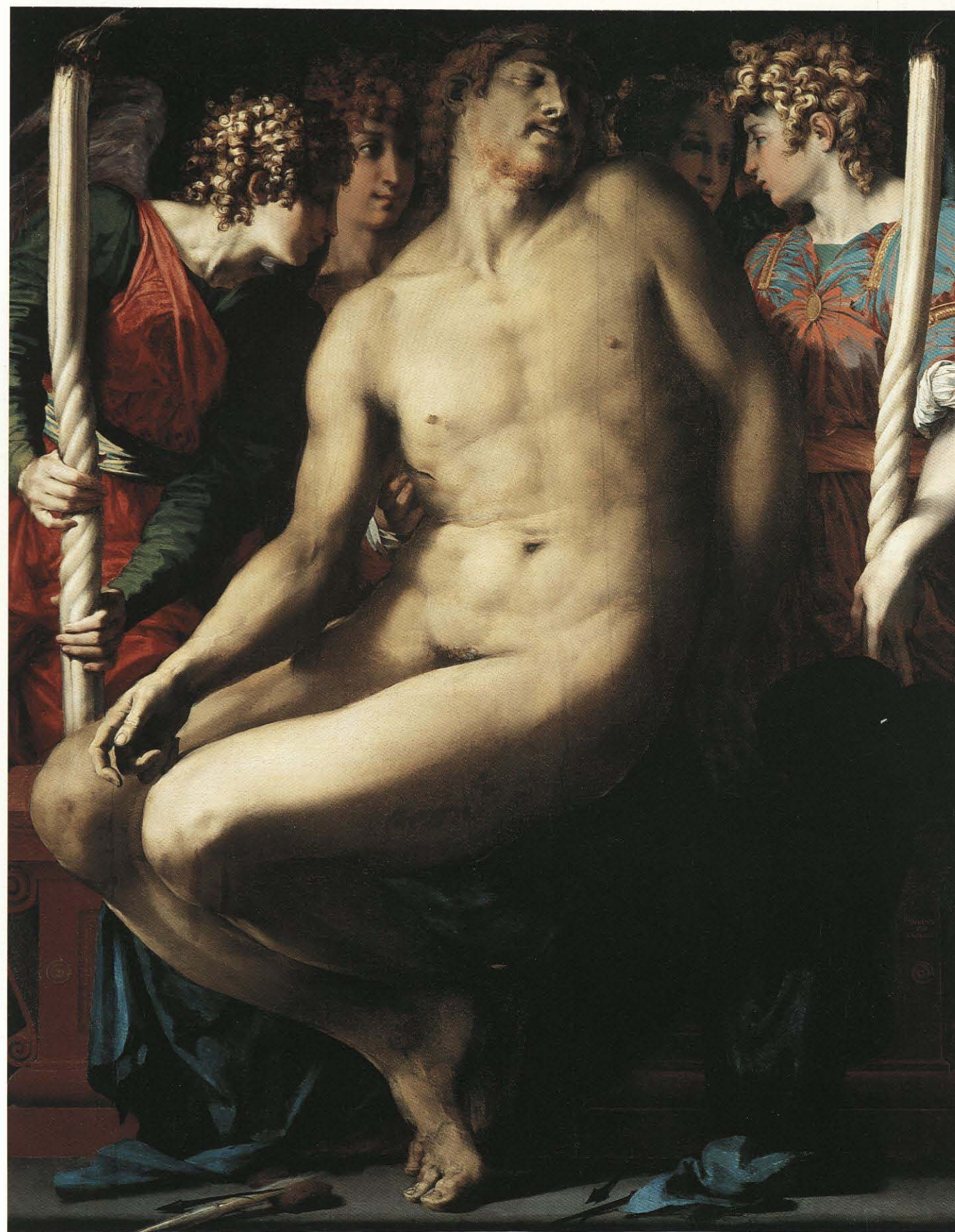
1 L'actualité politique et sociale va orienter alors de façon décisive l'histoire du
2 maniérisme. En 1522-1523, le règne de l'austère pape flamand Adrien VI avait, avec
3 l'appui de la peste, suscité un premier exode momentané des artistes rassemblés autour de Léon X Médicis : Giulio Romano était parti vers Mantoue, Polidoro da Caravaggio vers Naples, Perino del Vaga à Florence. L'élection de Clément VII Médicis clôt rapidement cette parenthèse malheureuse et inaugure un moment propice à toutes les audaces, artistiques et morales. Mais, en 1527, la catastrophe du sac de Rome par les armées impériales démontre la fragilité de la culture et le besoin pour les artistes d'un pouvoir fort. À l'instar des deux versions de *Saint Michel chassant les Anges rebelles* de Beccafumi, les productions contemporaines du sac expriment cette crise artistique ; elles sont, tel le très singulier *Christ en gloire* peint par Rosso entre 1528 et 1530 pour la petite ville de Città di Castello, l'expression d'un « maniérisme en crise »⁷⁴.

Terrible à court terme, le sac de Rome n'en contribue pas moins au triomphe de la manière. Sans doute, il fait fuir à nouveau, et durablement cette fois, les artistes de la Ville saccagée une fois encore par les barbares : Parmigianino part pour Bologne, Rosso en Ombrie, Giulio Romano à Mantoue, Polidoro à Naples puis Messine, Peruzzi à Sienne, Sansovino à Venise, Perino del Vaga (en 1528) à Gênes. Le « microclimat » du « maniérisme clémentin » propre à la cour de Clément VII⁵⁷ ne se retrouvera pas ; on ne retrouvera plus cet esprit d'émulation, de laboratoire artistique qui réunissait par exemple chez Paolo Valambrini, secrétaire du pontife, dans une sorte de préfiguration spontanée des académies à venir, Rosso, Parmigianino, Giulio Romano et Perino del Vaga. Mais cette dispersion fait aussi que, quelques années plus tard, la « manière » n'est plus la spécialité de Rome, Florence ou Sienne : c'est dans sa version romaine, aulique et, dans le fond, « classique » que le maniérisme gagne l'Italie — et au-delà puisque, dès 1530, Rosso accepte l'invitation de François I^{er} à venir

inventer Fontainebleau, où le rejoint en 1531 Primatice, qui a travaillé à Mantoue avec Giulio Romano et a connu les œuvres émiliennes de Parmigianino. Cette diffusion se fait d'autant plus efficacement que la crise institutionnelle et politique qui ébranle l'Italie trouve un début de solution en 1530, avec le couronnement de l'empereur par le pape à Bologne. Dans les années qui suivent, l'autorité espagnole s'installe en Italie, assurant aux cours une stabilité et donc, aux artistes, une reprise d'activité sur des chantiers parfois de longue durée. À partir de ces années et jusque vers 1570-1580, le maniérisme devient comme le style officiel de l'art italien, la *maniera italiana*.

On peut dès lors, à la façon de Giuliano Briganti, décrire l'histoire générale du maniérisme en Italie comme une succession de générations dont les inventions successives réélaborent les propositions formelles de leurs prédécesseurs. Nés dans les dix dernières années du Quattrocento, les protagonistes de la première génération ont vécu le traumatisme de 1527 : il s'agit de Domenico Beccafumi, né en 1486, de Pontormo et de Rosso nés en 1494, mais aussi de Giulio Romano né en 1499 (ou 1492), de Perino del Vaga né en 1500, etc. Née autour de 1510 (Daniele da Volterra 1509, Francesco Salviati 1510, Vasari 1511, Jacopino del Conte 1515), la deuxième génération est contemporaine de la consolidation des seigneuries en petits États et réalise ses premières œuvres majeures autour de 1540. Nés vers 1525-1530 (Pellegrino Tibaldi et Marco Pino en 1525, Taddeo Zuccaro en 1529), n'ayant donc pas connu directement le sac de Rome, les artistes de la troisième génération se manifestent peu avant 1550, alors que le second maniérisme, sa culture et ses références sont désormais solidement organisés.

Marquée par la double autorité du raphaélisme (transmis dans l'interprétation de Perino del Vaga et de Parmigianino) et du michelangélisme (dont l'impact va croissant à partir des années 1540, alors même que Michel-Ange élabore un langage tellement personnel qu'il devient inimitable), cette histoire générale est scandée par la constitution de grands chantiers qui rassemblent des artistes d'horizons divers et, en leur donnant l'occasion de confrontations artistiques, constituent, avec le recul, des témoignages sur des états momentanés de la transformation collective des formes. À Rome par exemple, ce sont les décors des oratoires, encouragés par l'Église, et en particulier ceux de San Giovanni Decollato et de Sainte-Lucie du Gonfalon. Le premier, appartenant aux Florentins de Rome, est décoré entre 1538 et 1547 par Francesco Salviati et Jacopino del Conte, et marque d'autant plus le rôle des Florentins dans la constitution de la grande



Parmigianino. 188. *La Vision de saint Jérôme*, 1527. Huile sur bois, 343 × 149 cm. Londres. The National Gallery.

Pontormo. 189. *La Déposition*, 1526-1527. Huile sur bois, 313 × 192 cm. Florence. Santa Felicità.

Rosso. 190. *Le Christ mort soutenu par les anges*, 1526-1527. Huile sur bois, 133,5 × 104 cm. Boston. Museum of Fine Arts.



Beccafumi. 191. *Saint Michel chassant les Anges rebelles*, 1524-1525.
Huile sur bois, 347 × 224 cm. Sienne. Pinacoteca nazionale.

Beccafumi. 192. *Saint Michel chassant les Anges rebelles*, 1526-1530.
Huile sur bois, 348 × 225 cm. Sienne. San Niccolò al Carmine.

Rosso. 193. *Christ en gloire*, 1528-1530.
Huile sur bois, 345 × 258 cm. Città di Castello. San Florido.



manière romaine que les deux jeunes artistes s'inspirent à la fois de Perino del Vaga et de Michel-Ange ; la dernière œuvre du cycle, la *Déposition* peinte par Jacopino del Conte après un voyage à Florence en 1547, révèle même l'effet conjoint de la *Pietà* que Michel-Ange commence à cette date et, de façon plus inattendue, des grands tableaux d'autel peints par Pontormo vers 1527. Réalisé entre 1569 et 1575, l'oratoire de Sainte-Lucie du Gonfalon confirme le développement de la pratique des ateliers collectifs puisque sept artistes différents y interviennent (Marco Pino, Matteo da Lecce, Raffaellino Motta da Reggio, Bertoia de Parme, Livio Agresti de Forlì, Cesare Nebbia d'Orvieto et Federico Zuccaro). Or cette multiplication des participants ne porte pas atteinte à l'unité de l'ensemble ; au contraire, elle manifeste la cohérence atteinte par un style où la manipulation brillante d'un répertoire formel et d'une syntaxe décorative constitue la base de l'invention. L'originalité la plus grande du cycle tient, outre l'ampleur du dispositif d'encadrement dans un espace relativement restreint, à l'évolution marquée qui s'y fait jour entre l'exubérance maniériste de *La Résurrection* de Marco Pino et *La Flagellation* où Federico Zuccaro modère les enchevêtrements, les insertions ornementales, les figures repoussoirs et renforce, au sein même du style, un aspect plus direct, plus simple, plus « lisible » de la narration. Cette modération interne de la manière n'est pas isolée à l'époque et indique aussi les premiers effets des recommandations tridentines.

À Florence en effet, et malgré toutes les différences entre les deux villes, la situation est équivalente : après les grands chantiers du Palazzo Vecchio au milieu du siècle (où l'on retrouve, comme maîtres d'œuvre, Salviati aux côtés de Vasari), la décoration du studiolo de François I^{er} de Médicis (entre 1570 et 1573) ne réunit pas moins d'une vingtaine de peintres pour réaliser trente-quatre petites peintures. Or l'unité florentine du cycle demeure incontestable. On y distingue sans doute une dimension nordique, due en particulier à la présence à Florence depuis 1545 de Giovanni Stradano (Jan van der Straat, originaire de Bruges), qui s'est fait d'abord connaître comme dessinateur de cartons pour les tapisseries que Cosme I^{er} fait tisser sur place et a fondé son succès sur l'exotisme que constitue sur les bords de l'Arno son accent flamand dans la ligne de Pieter Aertsen. Mais la caractéristique la plus nette du studiolo tient à la dimension locale, spécifiquement florentine, de l'inspiration chez des peintres comme Naldini, Poppi, Maso da San Friano ou Alessandro Allori, et au fait qu'on observe, chez Girolamo Macchietti, Mirabello Cabalori et, surtout, Santi di Tito, une volonté de réformer la manière par un retour à la « nature ».

Dans les années 1580-1600, la complexité de plus en plus riche des références et des variations accumulées depuis un demi-siècle conduit à un véritable éclectisme artistique, au triomphe du savoir-faire, de cette aisance *di prattica* que stigmatisera Luigi Lanzi deux siècles plus tard. On parlerait trop vite cependant de décadence du style. La plupart des artistes dont les œuvres manifestent une capacité créative au sein de la manière opèrent en effet une « réforme » du style qui constitue le plus souvent un « retour aux sources », aux modèles de la « première génération », avant que l'élaboration interne de la manière n'en exacerbe les artifices. En 1584, dans son *Riposo*, Raffaello Borghini invite les artistes florentins à imiter en particulier Andrea del Sarto, le « maître sans erreur ». Le conseil est significatif : dès le premier quart du siècle, après les ruptures et les recherches dans le domaine de l'espace et de la gestuelle qui avaient fait de son atelier le creuset du premier maniérisme florentin, Andrea del Sarto s'était déjà orienté vers une « manière tempérée » dont le *Saint Jean Baptiste* de 1528 indique les virtualités classiques. Amorcée dans les années 1560 (*Conversion de saint Paul* de Taddeo Zuccaro, 1563), cette réforme interne du maniérisme s'accorde, sur la fin du siècle, avec ce qu'exigent les autorités ecclésiastiques et l'esprit de la Contre-Réforme, dont les évêques se préoccupent attentivement de faire passer dans les faits les recommandations de la XXV^e session du concile de Trente concernant les images. Ce rejet officiellement orchestré des paradoxes et des virtuosités maniéristes joue avec efficacité pour mettre un terme au maniérisme italien.

On le voit bien au destin d'un peintre comme Andrea Lilli (vers 1570-1635). Originaire d'Ancône, arrivé à Rome peu après 1585, il y adopte très vite un double modèle qui combine, de façon étonnamment complémentaire, l'intellectualité du premier maniérisme toscan — ce qui a autorisé Briganti à voir dans ce retour aux sources l'expression d'un « néo-beccafumisme » — et la sensibilité quasi mystique de Barocci. Cette synthèse en fait un des peintres favoris de Sixte V qui, jusqu'à sa mort en 1590, l'emploie pour les vastes décors de la Biblioteca Vaticana, de la Scala Santa, du palais du Latran, etc. Lilli est alors comme le chef d'un « groupuscule »⁹⁴ de peintres dont la facilité *di prattica* et la spiritualité dévote s'accordent avec le zèle chrétien du pontife. Réalisé en 1596, vraisemblablement à Rome au moment où Lilli est parmi les signataires des nouveaux statuts de l'Académie de Saint-Luc promue par Federico Zuccaro, un tableau comme le *Saint Roch* montre comment la pratique associative et combinatoire de la manière peut encore promettre à un artiste somme toute mineur des œuvres



Andrea Lilli. 194. *Saint Roch*, 1596. Huile sur toile, 81 × 86 cm. Urbino. Galleria nazionale delle Marche.
 Andrea del Sarto. 195. *Saint Jean-Baptiste*, 1528. Huile sur bois, 94 × 68 cm. Florence. Galleria Palatina.
 Taddeo Zuccaro. 196. *La Conversion de saint Paul*, vers 1563. Rome. San Marcello al Corso.



de haute qualité. Pour les grands décors réalisés en vue du jubilé de 1600, Clément VIII ne fait pourtant appel ni à Lilli ni à ses compagnons ; il leur préfère des artistes comme le Cavalier d'Arpin et le Cavalier Roncalli (Pomarancio). Leur retour à une forme de classicisme raphaélesque intégré aux schémas décoratifs du maniérisme tardif constitue selon Luciano Arcangeli une sorte de grandiose « néo-Renaissance », mieux capable de représenter la stabilité atemporelle de l'Église romaine et de son pouvoir. Le mysticisme stylisé de Lilli, ultime expression d'une spiritualité maniériste, est devenu provincial : à partir de 1600, ce n'est plus que dans les Marches qu'il trouve l'occasion de commandes publiques.

Dès les années 1580, les premières œuvres d'Annibale Carrache et, dans les années 1590, celles de Caravage indiquent les bases sur lesquelles se fera le renouveau des styles. Mais, il faut le souligner, le vocabulaire de la manière demeure l'instrument avec lequel travaille la mutation en cours. Dans les tableaux de Carrache, on retrouve contrappostos, figures repoussoirs et autres motifs formels maniéristes — tandis que le système décoratif de la galerie Farnèse constitue aussi, avec ses *quadri riportati*, ses chevauchements fictifs et l'importance qu'y joue l'encadrement, un hommage très conscient aux grands dispositifs de la manière. Quant à Caravage, s'il opère, lui, une rupture proprement révolutionnaire au nom de la « nature », il garde un souvenir très précis de la gestuelle maniériste. *Le Martyre de saint Matthieu* (1599-1600) accumule, comme pour s'en jouer, les virtuosités et les « trucs » typiques de la manière la plus brillante : figures repoussoirs, contrappostos, arbitraire des nus, géométrisation du groupe central en triangle rectangle isocèle, bourreau reprenant la pose connue de la figure « venant vers le spectateur en enjambant un obstacle » et, surtout peut-être, inscription du corps de l'ange en plein vol dans un parfait demi-hexagone. Cette capacité des formes spécifiques du maniérisme à être réemployées dans un contexte fortement « réaliste » se retrouve d'ailleurs chez un certain nombre de caravagesques — entre autres Claude Vignon dont *La Mort de saint Antoine* par exemple (vers 1620) exprime bien, comme l'ont noté Arnaud Brejon et Jean-Pierre Cuzin, « cette étrange rencontre de réalité faubourienne et de fantaisie encore maniériste » qui caractérise aussi le *Martyre de saint Matthieu* où le jeune Claude Vignon fait montre de sa capacité à réinterpréter, en le concentrant, le chef-d'œuvre du maître.

Au bout de trois quarts de siècle, l'histoire générale de la peinture italienne montre que le maniérisme a mis au point un vocabulaire gestuel, un répertoire de

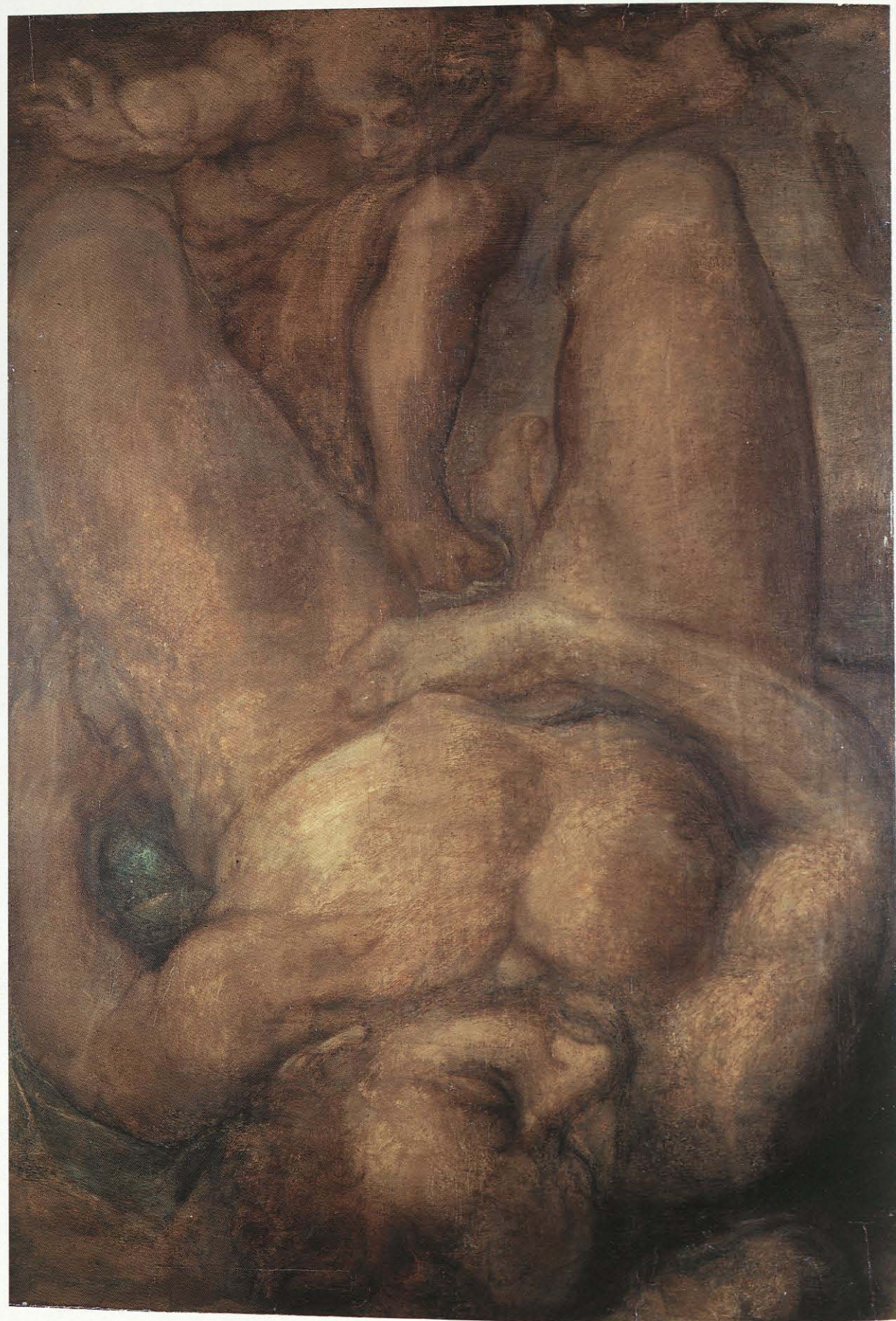


formes à tout faire, prêtes à l'emploi et avec lesquelles les réformateurs de la manière comme ses adversaires travaillent à transformer le style — c'est-à-dire, comme le demande aussi Montaigne au même moment, à « naturaliser l'art » après avoir « artialisé la nature ». Ce qui change radicalement alors, c'est d'abord la syntaxe des images, leur disposition et le principe général de leur composition : en organisant de façon claire, parfois péremptoire, les complexités distancées de la manière, les œuvres appellent et impliquent plus directement leurs spectateurs — mais elles ne sont pas pour autant plus « naturelles ». Cette réarticulation est inséparable des orientations nouvelles que les pouvoirs assignent aux arts. L'esthétique baroque en particulier dynamisera les tensions maniéristes en orientant les mouvements souvent contradictoires vers un point où s'organisent, s'unifient et se résolvent toutes les contradictions, point qui est la figure (parfois explicite) du pouvoir, qu'il soit royal, pontifical ou divin.

Entrecroisements et synchronies

Dans sa clarté et sa linéarité, ce survol empêche cependant de dégager la complexité et l'intérêt réels (historique et théorique) de la succession et de l'engendrement des formes maniéristes. La succession des générations compte incontestablement dans la mesure même où la référence à des œuvres antérieures, à un « héritage » accumulé, transmis, exploité, est au cœur de la pratique maniériste de l'« art de l'art ». Mais, plus importante souvent que la différence des générations, la rencontre sur un même chantier d'artistes divers en âges et en expérience a joué un rôle parfois capital dans la maturation du style. Quand, par exemple, après avoir passé dix ans à Gênes, Perino del Vaga revient à Rome en 1538, Michel-Ange est engagé dans le *Jugement dernier*, Salviati, Jacopino del Conte et Daniele da Volterra sont au travail. Après un début difficile (« Rome n'est plus ce qu'elle était », lui expliquent ses amis), Perino devient pourtant, jusqu'à sa mort en 1547, le peintre officiel de Paul III et de la cour pontificale, bénéficiant d'une pension mensuelle fixe. Selon Vasari, « on lui confiait tous les travaux de Rome ». Or, à la salle Pauline du château Saint-Ange dont il dirige le chantier de juin 1545 à sa mort, il emploie en même temps Marco Pino le Siennois et le Bolognais Pellegrino Tibaldi. À ce moment, à Rome, trois générations de peintres





au moins sont contemporaines et cette synchronie est décisive dans la constitution du style (pour les plus jeunes), dans l'évolution et les adaptations des manières (pour les plus âgés).

Par ailleurs, la grille diachronique des générations laisse échapper des artistes aussi significatifs que Federico Zuccaro, né en 1540, ou Jacopo Zucchi, né vers 1541. Elle rapproche au contraire arbitrairement des artistes comme Polidoro da Caravaggio et Perino del Vaga (1500), Bronzino et Parmigianino (1503). Elle ne rend pas compte non plus, au sein d'une même génération, des itinéraires individuels, artistiques et spirituels, parfois très singuliers et opposés : si Bronzino par exemple renonce à partir des années 1540 à toute expérience aventureuse, si sa conception immuable fonde une sorte de « Sécession florentine »³⁹ dont les conséquences porteront loin — c'est-à-dire jusqu'au *studiolo* — et où le maniérisme s'exalte dans une pureté glacée, Polidoro da Caravaggio à Naples et plus encore à Messine après 1540 rejette le raphaélisme aulique de Rome et, au terme d'une véritable ascèse formelle, renonce à tout *decorum* comme à toute velléité décorative ; ses dernières œuvres, les « tableaux à grandes figures » réalisés pour les confréries locales et les ordres mendiants, portent très vite le maniérisme à une limite et un comble : dans la force et la singularité de leur artifice, inséparables du tourment spirituel et religieux de l'époque, ces peintures se rapprochent irrésistiblement du *Jugement dernier* (1536-1541) et de la chapelle Pauline (1542-1550) de Michel-Ange. Or ces trajets individuels sont essentiels à la compréhension de la manière italienne, de sa complexité et de la fertilité créatrice dont elle a pu faire preuve.

L'un des cas les plus remarquables en est l'itinéraire de Federico Fiori, dit Barocci (1535-1612). Originaire d'Urbino, formé sur place par Battista Franco, très marqué par Rome, puis Girolamo Genga, il a l'occasion de fréquenter à Pesaro les tableaux de Titien conservés dans la collection ducal et la position géographique de Pesaro et d'Urbino fait s'entrecroiser les effets de Venise, de l'Émilie et de l'Italie centrale. Sa première œuvre connue, le *Martyre de saint Sébastien* peint en 1557-1558 pour la cathédrale d'Urbino, fait preuve d'une rare intelligence à associer l'énergie d'un *disegno* d'origine romaine et toscane avec une couleur (sinon un *colorito*) d'origine vénitienne. Quand il arrive à Rome vers 1560, il s'y lie avec Taddeo Zuccaro et, dans les décorations du casino de Pie IV, la liberté avec laquelle il fait référence au « naturel » fait de sa manière (d'inspiration raphaélesque) la plus moderne de celles qui se voient



Polidoro da Caravaggio. 199. *David et Goliath*, 1539-1540. Huile sur bois, 103 × 99 cm. Oxford. Christ Church, Picture Gallery.
 Federico Barocci. 200. *Le Martyre de saint Sébastien*, 1557-1558. Huile sur toile, 405 × 225 cm. Urbino. Cathédrale.



Federico Barocci. 201 et 203, détail ci-contre. *Madone du peuple*, 1579. Huile sur toile, 359 × 252 cm.
Florence. Galleria degli Uffizi.

Federico Barocci. 202. *Madone du Rosaire*, 1593. Huile sur toile, 290 × 196 cm.
Senigallia. Palazzo Vescovile, Pinacoteca Diocesana.



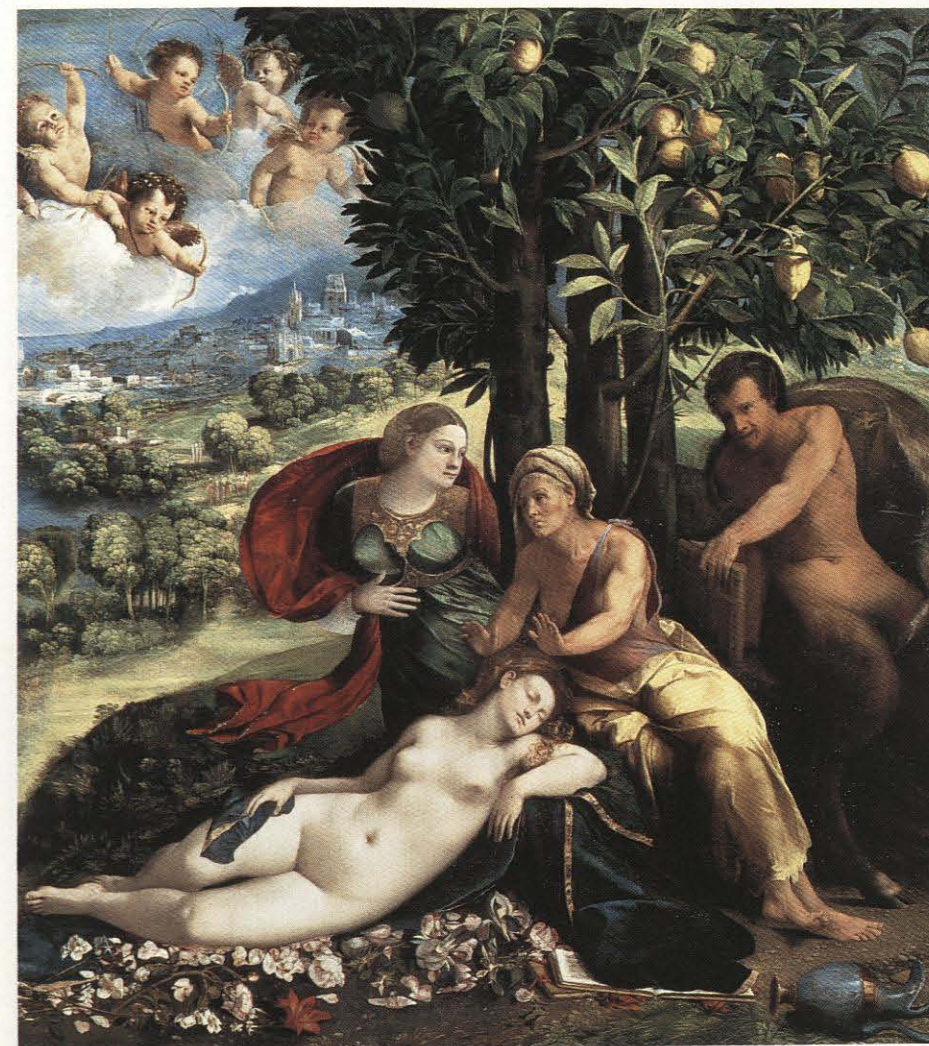
alors à Rome. De 1563 à 1567, Barocci ne peint rien, vraisemblablement pour des raisons de santé. (Il est un des « mélancoliques » du siècle.) Cette interruption se conclut pourtant par une réorientation de son inspiration qui réarticule les séductions de Corrége dans sa propre manière. Barocci ne quitte plus Urbino à partir de 1580 mais son œuvre est largement connu par les gravures (auxquelles il veille très attentivement) et par les tableaux qu'il réalise sur commande pour Rome, Ravenne ou Gênes. Sa peinture est alors une des propositions les plus fortes de la fin du siècle, la nouveauté la plus « radicale »⁹⁴ des années 1585-1595 jusqu'à l'apparition des Carrache, et elle marquera même Rubens et Guido Reni. Son efficacité singulière tient à ce que, tout en impliquant toujours davantage l'émotion du spectateur au moyen de détails « naturels », d'une gestuelle pathétique et d'une dynamique spatiale qui se projette idéalement au-delà du plan de la toile (*Madone du peuple*, 1579), tout en étant donc très proche d'une inspiration baroque (la *Madone du rosaire* de 1593 ne s'en distingue plus que subtilement), Barocci maintient un sentiment artificiel, proprement maniériste, de la forme. Ses œuvres manifestent sans doute une sentimentalité et un zèle « dévots », mais les types physiques de ses figures et, plus encore, la conception de son coloris, chatoyant mais parfois évanescents à force de fusion, imposent au spectateur (même dévot) une perception esthétisée de l'œuvre, une conscience de l'art qui l'a produite. Loin de rechercher la persuasion (baroque) obtenue par les effets de réalité, c'est la manière même que Barocci élabore pour la mener au plus près de l'effusion et de l'oraison spirituelles. Son évolution artistique montre en tout cas comment, sur certaines de ses franges, le maniérisme a pu être proche du baroque.

La quantité d'informations qu'on possède sur la période rend particulièrement arbitraire une présentation exclusivement diachronique et linéaire de cette histoire. C'est la première fois dans l'histoire de l'art que les spécialistes ont à leur disposition des données aussi nombreuses et précises. Or cette accumulation constitue en elle-même une caractéristique de la période : le prestige de l'art et de la culture, le besoin qu'ont les divers pouvoirs de ce prestige, l'actualité des débats artistiques, la conscience aiguë de leurs enjeux individuels et collectifs, la naissance d'une littérature artistique et d'une histoire de l'art dont la conception va dominer plusieurs siècles, la présence des œuvres dont les modèles restent actuels plusieurs décennies après leur réalisation ont pour conséquence que la synchronie des événements ou des expériences, dans la production ou la réception des œuvres, est aussi importante que leur diachronie. En fait, la moder-

nité même du maniérisme tient aussi à ce que, toujours mouvante, d'une extrême continuité, fondée sur l'entrecroisement accumulatif des références et une conscience critique de la création, son histoire est faite d'une multitude de micro-histoires (où se complaisent ses spécialistes locaux), de courants, de rencontres, de déplacements, de collaborations, de brouilles — et qu'y contribue très vite, lui donnant ainsi une dimension inévitablement européenne plus qu'exclusivement nationale, l'impact des propositions étrangères, que les artistes du Nord soient en personne présents en Italie ou qu'ils y soient connus par les gravures, donnée essentielle de la circulation des idées et des formes.

Pour dégager une cohérence linéaire dans l'évolution générale du maniérisme italien, l'histoire « généalogique » a d'ailleurs dû privilégier les deux centres où est apparue la pratique de la manière : Florence et Rome. Mais on néglige ainsi deux données décisives pour la fertilité inventive et la diffusion du maniérisme en Italie et en Europe : les recherches formelles qui se font jour en Italie au début du siècle et qui, sans être maniéristes, donnent naissance à des expressions susceptibles d'agir à leur tour, localement, sur le maniérisme ; les conditions mêmes dans lesquelles se diffuse le maniérisme romain après 1530 font de son succès tout autre chose qu'une simple exportation de formes acquises.

À Bologne par exemple, Amico Aspertini (1474-1552) fait preuve d'un archaïsme décidé dont l'allure « gothique » s'oppose décidément au classicisme raphaélesque un peu fade de Francia. Mais, quand la « nouvelle manière » s'impose à son tour dans la cité, cet archaïsme fait d'Aspertini une sorte de « Michel-Ange devenu fou »⁹⁴. Alors qu'il se situe surtout dans la continuité du Quattrocento et que la *maniera* n'entre nullement dans ses conceptions, ses œuvres apparaissent, localement, comme une sorte de « protomaniérisme ». À Ferrare, Dosso Dossi (1490-1542) continue également la tradition locale et l'excentricité anticlassique de ses premières œuvres peut ainsi évoquer un « maniérisme naïf »⁹⁴ ; à la différence d'Aspertini cependant, son voyage à Rome vers 1520 entraîne une mutation tardive de son style et son œuvre associe ensuite monumentalité presque classique et fantaisie sophistiquée, développant une « manière » qui, par des voies très personnelles, en arrive à ressembler, sur de nombreux points, au maniérisme d'Italie centrale. À Trévise, Crémone et Spilimbergo enfin, Pordenone (1483/84-1539) impose entre 1520 et 1524 sa version, violente et complexe, de l'anti-classicisme : fondée au départ sur les traditions du Nord, en particulier allemandes, sa



Amico Aspertini.
204. *Sainte Famille avec des saints*,
vers 1550 ?
Huile sur toile, 122 × 152 cm.
Paris. Saint-Nicolas-des-Champs.

Dosso Dossi.
205. *Scène mythologique*, après 1520.
Huile sur toile, 163,8 × 145,4 cm.
Malibu (California). Collection
of the J. Paul Getty Museum.

Dosso Dossi.
206. *Jupiter, Mercure et la Vertu*, 1529.
Huile sur toile, 112 × 150 cm.
Vienne. Kunshistorisches Museum,
Gemäldegalerie.

Dosso Dossi.
207. *La Déploration du Christ*,
vers 1521-1522.
Huile sur bois, 36,5 × 30,5 cm.
Londres. The National Gallery.



« manière » s'enrichit après un voyage à Rome en 1516-1518. Il en retient la monumentalité et l'énergie mais non la logique ou la discipline formelles. Opposant très vite sa conception de la manière de Michel-Ange au classicisme de Titien, Pordenone implique violemment et théâtralement le spectateur en recourant à la fois à l'illusionnisme spatial et à une gestuelle virulente, n'hésitant pas à faire montre d'une vulgarité délibérée, supposée atteindre plus directement un public « populaire ». Quand il arrive à Venise en 1527, Pordenone s'acclimate au goût patricien de la Sérénissime et, dans la mesure où il prend en compte la recherche de « beauté » inhérente à la manière, sa violence suscite rapidement une crise dans le classicisme vénitien, préparant le terrain aux modalités très spécifiques du maniérisme *alla veneziana*.

On pourrait ainsi apporter d'autres exemples attestant combien les origines locales du maniérisme italien ne se réduisent pas aux deux seules villes de Florence et de Rome. Si le triomphe du maniérisme à travers l'Italie correspond en effet à la diffusion de la version romaine de la manière après 1530, celle-ci ne se fait pas sur le mode d'une exportation pure et simple, d'une influence mécanique de formes constituées. Au contraire, pour « faire école », la manière a besoin de rencontrer un milieu artistique susceptible d'y être réceptif, c'est-à-dire, tout en l'adoptant, de l'adapter à ses propres traditions artistiques. Pour triompher, la manière doit se greffer sur une culture locale, elle doit pouvoir rencontrer une histoire locale au sein de laquelle elle constitue un apport nouveau et devient, dans une histoire diachronique spécifique, une donnée parmi d'autres.

À Gênes par exemple, malgré le séjour de dix ans que Perino del Vaga y fait de 1528 à 1538 et malgré les chantiers qu'il y dirige pour Andrea Doria, le maniérisme ne prend pas après son départ, l'école locale étant incapable d'intégrer la « nouvelle manière » de peindre. Gênes donnera pourtant naissance à l'un des maniéristes les plus brillants du siècle, Luca Cambiaso (1527-1585). Mais, contemporain de la « troisième génération » des maniéristes d'Italie centrale, exceptionnellement doué et précoce, c'est individuellement que Cambiaso élabore son propre style, à partir des œuvres génoises de Perino del Vaga et, semble-t-il, de la plasticité propre à Pordenone, présent à Gênes en 1532-1533. Sa manière en garde une dimension caractéristique, Luca Cambiaso jouant très délibérément des possibilités diverses qu'offre la manière selon sa destination publique ou privée. Dans ses œuvres publiques, en particulier religieuses, il s'oriente, surtout à partir des années 1570, vers cette banalisation et cette

Pordenone. 208. *La Déploration du Christ*, vers 1520-1522. Fresque. Crémone. Duomo.
 Pordenone. 209. *Saint Sébastien, saint Roch et sainte Marguerite*, 1532-1550.
 Huile sur toile, 173 × 115 cm. Venise. San Giovanni Elemosinario.
 Perino del Vaga. 210, p. 322-323. *La Chute des Géants*, vers 1530.
 Fresque au plafond. Gênes. Palazzo del Principe.





Luca Cambiaso. 211. *Vénus et l'Amour*, vers 1570. Huile sur toile, 107,5 × 95,7 cm. Chicago. The Art Institute.

lisibilité propres à l'*arte sacra* à l'ordre du jour — et Philippe II d'Espagne l'invite en 1583 à diriger la décoration de l'Escorial où, selon Freedberg, son *arte bigota* signe la « mort d'un style », incapable du moindre renouveau. Dans ses œuvres privées au contraire, il invente, à peu près au même moment qu'Antonio Campi de Crémone, un nocturnisme *di maniera* susceptible de très artificiels « effets de réalité » et, dans ses œuvres intimes, ses dessins, ses recherches « cubistes » attestent à quel point sa tournure d'esprit le portait aux abstractions les plus maniéristes.

De ce point de vue, qui est celui des conditions de sa diffusion et de sa réception, l'histoire du maniérisme ne peut donc être conçue selon un modèle seulement diachronique — aussi bien informé soit-il. On la perçoit mieux en la pensant comme une géographie historique complexe, c'est-à-dire en ne tenant pas compte seulement de l'entrecroisement des parcours individuels mais aussi de l'histoire des cités et des cultures locales à partir et au sein desquelles les peintres opèrent individuellement leurs choix artistiques parmi les diverses possibilités que leur offre l'art contemporain. À travers le siècle, la synchronie effective des propositions formelles rencontre les diachronies, locales et individuelles, pour donner naissance à des articulations spécifiques d'une fertilité étonnante.

La situation de la peinture en Émilie dans la seconde moitié du siècle est exemplaire de ce point de vue. La région bénéficie d'un riche tissu urbain dont les principales cités, faciles d'accès, constituent autant de centres de pouvoirs politiques différenciés, possédant une tradition artistique plus ou moins ancienne : si celle de Bologne a plusieurs siècles, Mantoue et Ferrare ne sont des centres artistiques significatifs que depuis la fin du Quattrocento, et c'est seulement depuis les années 1520, avec Corrège et Parmigianino, que Parme constitue un point de référence picturale majeur. Après la mort entre 1534 et 1546 des peintres de cette « première génération » de la manière en Émilie — Corrège (1489-1534) et Parmigianino (1503-1540) de Parme, Dosso de Ferrare (1490-1542), Giulio Romano à Mantoue (1501-1546) —, les maniéristes de la seconde moitié du siècle élaborent leurs styles propres au sein d'une culture dont les références de base sont Parmigianino (c'est-à-dire une synthèse intellectuelle de Raphaël et de Corrège) et Michel-Ange (à travers l'interprétation qu'en propose Pellegrino Tibaldi à Bologne dans les années 1550). L'histoire du maniérisme en Émilie est inséparable dès lors de la géographie urbaine de la région et de la vitalité artistique des cités où les peintres sont actifs. Mantoue ne connaît pas de



Juste de Juste. 212. *Pyramide de cinq hommes*, vers 1550 ? Eau-forte, 27 × 12,3 cm. Paris. Bibliothèque nationale de France, cabinet des estampes.

Luca Cambiaso. 213. *Combat de figures*, non daté. Plume, encre brune et aquarelle, 35 × 24,5 cm. Florence. Gabinetto disegni e stampe degli Uffizi.

successeur notable à Giulio Romano, Primatice (né à Bologne en 1504) étant parti pour la France dès 1531. À Ferrare, alors que Bastianino (vers 1532-1602) importe de Rome (où un séjour de sept ans a formé son style) un michélangélisme plus fidèle au maître que les disciples romains eux-mêmes ne le sont, l'esprit de Dosso se retrouve à partir des années 1570 chez Scarsellino (vers 1550-1602) mais il est désormais marqué par Venise, à la fois plus classicisante et coloriste. À Parme, mis à part Francesco Bedoli (vers 1505-1569) qui « traduit » en termes de plus en plus proches de Corrège le style de Parmigianino, aucun peintre notable ne maintient la tradition ; seul Giacomo Bertoia (1544-1574) retarde l'extinction de l'école quand il est appelé en 1565 pour décorer le Palazzo del Giardino — ce qu'il fait entre 1566 et 1573 dans un esprit résolument parmigianinesque, tout en étant régulièrement à Rome, où il est un des maîtres d'œuvre de l'oratoire du Gonfalon et où l'amitié du cardinal Alexandre Farnèse lui assurait une carrière plus prometteuse. Seule Bologne offre, tout au long du siècle, une continuité artistique ininterrompue où l'on voit, pour une cinquantaine d'années, le maniérisme porter sa marque sur une tradition locale. Alors que, dans les premières décennies, le conservatisme raphaélesque faisait apparaître, on l'a vu, Aspertini comme un excentrique bizarre, le maniérisme est progressivement adopté sous sa version vasarienne, assez prudente et bien adaptée à un art officiel ; dans les années 1550, Tibaldi (1527-1596) y laisse le témoignage d'un michélangélisme exacerbé, repris sur un mode tempéré par son contemporain Bartolommeo Passarotti (1529-1592). Maître d'Annibale Carrache, Passarotti est particulièrement intéressant pour sa capacité, très maniériste, à choisir des « modes » stylistiques différents selon le thème ou le type de figure représenté — ce qui le conduit entre autres à développer, après Vincenzo Campi de Crémone mais avant Annibale Carrache, le genre caricatural des « scènes de boucherie » où la manière affronte ludiquement sa propre limite. À partir des années 1580, Bologne montre sa vitalité en devenant un des foyers avancés du rejet virulent du maniérisme, que ce soit sous la forme d'une volonté conservatrice de retour à l'ordre, exprimée dans les écrits du cardinal Gabriele Paleotti, ou sous celle de la réforme artistique radicale des frères Carrache.

À cette série déjà remarquable d'artistes émiiliens de haut niveau, il faut ajouter deux peintres liés à la ville de Reggio, géographiquement et culturellement situés dans une zone d'influences partagées entre Parme, Bologne et Mantoue : Lelio Orsi (1511-1587) et Raffaellino Motta (1550-1577). Formé par l'art de Mantoue (Giulio

