

## BIBLIOGRAPHIE

## Les cadres généraux

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

## L'Église utraquiste

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

## L'Unité des Frères

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

## CHAPITRE IV

L'efflorescence des arts  
dans l'Occident chrétien

par

Dès les premières décennies du xv<sup>e</sup> siècle, à Florence, les innovations de trois artistes de génie placent leur ville à l'avant-garde de la création artistique : Brunelleschi (1377-1446) redécouvre la perfection des formes architecturales antiques en couronnant la cathédrale Santa Maria del Fiore d'une coupole aux vastes proportions ; son ami, le sculpteur Donatello (1386-1466) rend avec justesse et puissance le modelé du corps humain, tant dans son *Saint Georges* que dans sa fameuse statue de *David* ; et Masaccio (1401-1428) fait triompher dans la peinture les lois de la perspective. Cependant, de l'autre côté des Alpes, Jan van Eyck (1390-1441) met au point la recette de la peinture à l'huile<sup>1</sup>.

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

L'image religieuse, sous ses différentes formes, voit donc ses fonctions s'enrichir, devenir plus complexes : elle répond à des demandes et à des besoins imaginaires de plus en plus articulés. Si la fonction traditionnelle : émouvoir, rappeler, édifier, demeure un leitmotiv des textes sur l'image jusqu'au concile de Trente<sup>2</sup>, la fonction esthétique dont on prend véritablement conscience dans la peinture italienne du Quattrocento est reconnue dans sa portée religieuse<sup>3</sup>. Non seulement l'ornementation du sanctuaire est conçue comme une offrande à Dieu mais encore l'œuvre doit être divertissante, procurer du plaisir afin que l'on « se réjouisse de la ressemblance, et par la ressemblance soit emporté en extase », comme le proposait le dominicain Giovanni

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

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

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

de Roberti (1451-1496). Leurs *pietà* tragiques, telle celle de Turà (Venise, musée Correr) ou celle d'Ercole de Roberti (Liverpool, Walker Art Gallery) obligent à la méditation par l'étrangeté du dessin torturé. Ces panneaux de dévotion, quoique de dimensions réduites, atteignent à la monumentalité par la force de l'expression et font écho aux images du nord de l'Europe. Outre un mysticisme exacerbé, la peinture ferraraise propose aussi des solutions formelles avec le renouvellement d'un élément typique du panneau d'autel : la prédelle, cette série de compartiments narratifs disposés horizontalement à la base d'un retable<sup>17</sup>. Dès 1470, sous son *Annonciation* (Dresde, Gemäldegalerie), Cossa ne peint qu'un seul panneau, de taille déjà importante (114 centimètres de long), et il y figure un unique sujet : la Nativité. En 1473, Roberti propose à son tour un seul panneau unifié, de 214 centimètres de long, pour raconter l'*Histoire de saint Vincent Ferrer*, sur le retable Griffoni (pinacothèque Vaticane). Mais, en dépit de son incontestable réussite technique, l'ingéniosité ferraraise ne s'impose pas, car la prédelle elle-même, en tant que genre pictural spécifique, est appelée à disparaître de la peinture du XVI<sup>e</sup> siècle.

### 3. LES DERNIERS FEUX DU GOTHIQUE

L'Italie tout entière ne s'est pas enflammée pour le style nouveau. Même si la tradition gothique n'a jamais connu dans la péninsule un enracinement aussi profond qu'au nord des Alpes, un mélange d'éléments classiques et médiévaux caractérise l'architecture et la peinture vénitienne à la fin du XV<sup>e</sup> siècle<sup>18</sup>. Et Sienne, où l'on peint encore les sujets religieux sur fond d'or vers 1490, est longtemps restée « la conscience gothique de Florence<sup>19</sup> ». Mais c'est naturellement dans les pays qui l'ont vu naître que l'art gothique se perpétue durablement.

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

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

Au nord des Alpes, la sculpture, et dans une moindre mesure la peinture, connaissent une évolution parallèle à celle de l'architecture : c'est-à-dire une fidélité à la tradition gothique. Telle qu'elle apparaît chez la plupart des sculpteurs du temps, notamment en Allemagne, où la sculpture sur bois connaît un grand essor, elle aboutit à ce que Baxandall hésite à nommer le « style fleuri<sup>20</sup> ». L'illustrent des artistes comme Tilman Riemenschneider, Nicolas de Haguenau et surtout Veit Stoss qui vécut la plus grande partie de sa vie à Nuremberg, où il mourut très âgé, en 1533. En peinture, ce prolongement des traditions médiévales apparaît davantage comme un art de compromis. Ainsi chez le plus grand peintre français du temps, Jean Fouquet (1420?-1480?), ou chez le Flamand Rogier van der Weyden (1400?-1464), on trouve des influences italiennes. Tous deux ont fait le voyage d'Italie. Le premier a séjourné à Rome dans sa jeunesse et y a peint en 1447 un portrait du pape, le second y fit un pèlerinage pour le jubilé de 1450.

Dès le début du XV<sup>e</sup> siècle, les liens se resserrèrent entre les artistes du Nord et ceux d'Italie. En 1469, Juste de Gand réalise le panneau central du retable de la confrérie du *Corpus Domini* d'Urbino, dont Paolo Uccello peint la prédelle en 1473. Le succès de la xylographie puis de la gravure sur cuivre témoigne de ces échanges. Ainsi, l'œuvre d'un des graveurs les plus fameux de la seconde moitié du XV<sup>e</sup> siècle, Martin Schongauer († 1491), qui vécut à Colmar, est bien connu en Italie<sup>21</sup>.

### 4. LA FLORAISON ARTISTIQUE DU MONDE ALPIN

À côté de ces berceaux de la culture artistique que sont la Toscane et les Flandres se multiplient au XV<sup>e</sup> siècle des aires privilégiées où l'apport des différents courants a suscité une création autonome riche et complexe<sup>22</sup>. Phénomène nouveau, les Alpes ne sont plus seulement un lieu de passage mais un véritable carrefour culturel où se rencontrent des tendances artistiques diverses et où s'élabore même une culture autonome<sup>23</sup>. On assiste, dans toute la zone alpine, à une floraison de la piété populaire. Même dans les vallées les plus reculées, des chapelles, des oratoires reçoivent une

<sup>17</sup> Pour une histoire du retable, voir *Retables italiens du XIII<sup>e</sup> au XV<sup>e</sup> siècle*, catalogue de l'exposition du musée du Louvre, Paris, 1978.

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

<sup>19</sup> A. CHASTEL, *L'Art italien*, p. 256.

<sup>20</sup> M. BAXANDALL, *The Limewood Sculptors of Renaissance Germany*, New Haven-Londres, 1980, 1990<sup>4</sup>.

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

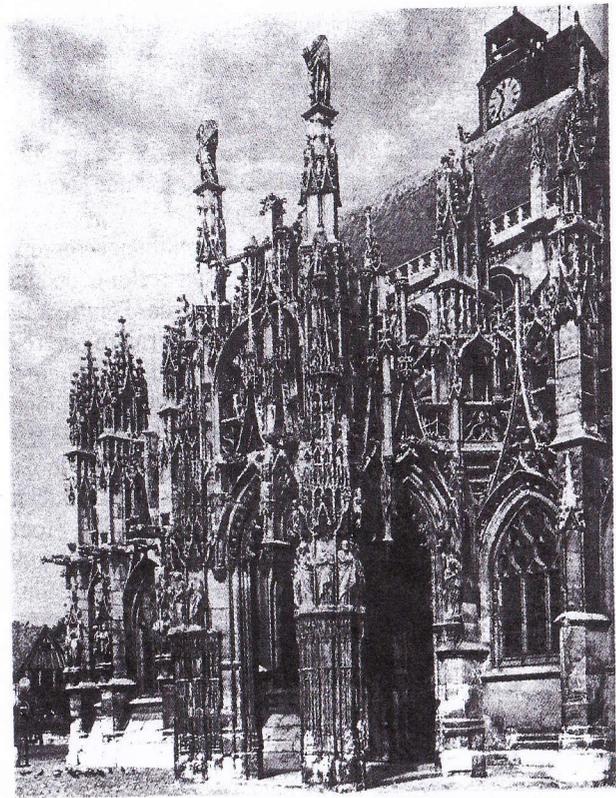
<sup>22</sup> Voir, pour l'Italie, les remarques très suggestives de E. CASTELNUOVO et C. GINZBURG, « Domination symbolique et géographie artistique dans l'histoire de l'art italien », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 40, 1981, p. 51-72.

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

nouvelle ornementation. Si le décor sculpté n'a connu qu'une faveur limitée dans l'ensemble des édifices religieux alpins, la peinture murale constitue en revanche le mode de décor privilégié : relativement économique, d'une efficacité pédagogique évidente, elle s'adapte en outre particulièrement bien aux grandes surfaces de maçonnerie enduite<sup>24</sup>. Fruit d'une impulsion pastorale qu'elles reflètent, les peintures murales sont tout autant celui du choix des fidèles qui, en privilégiant certains thèmes plus que d'autres, infléchissent le message et contribuent par là même à son élaboration. Il suffit d'analyser les testaments contemporains conservés ou de lire l'angoisse vibrante qui émane de telle prière fervente écrite en ces temps de peste pour comprendre à la fois la profondeur de l'adhésion fondamentale à la doctrine diffusée et le primat de la quête de l'intercession qui en constitue l'expression essentielle<sup>25</sup>. Non seulement les fidèles obéissent à la volonté épiscopale de construire des églises et d'en faire le lieu aussi prestigieux que possible de la célébration du sacrifice, mais ils multiplient, de leur propre initiative, les chapelles où venir quêter la miséricorde d'en haut. Si les plus pauvres devaient se contenter de demander à leurs héritiers de venir y faire brûler des chandelles en leur faveur, d'autres, de plus en plus nombreux, pouvaient manifester plus efficacement leur vénération en commandant une peinture ou une statue. L'art chrétien apparaît comme un précieux auxiliaire dans les transactions en vue de la rédemption. Offrir une chapelle peinte à une église ou à un monastère, c'est assurer son âme, et son corps, de perpétuelles prières d'intercession<sup>26</sup>.

La « lecture » des œuvres conservées montre la variété des thèmes retenus et l'inégale profondeur de leur signification spirituelle. Il serait cependant inexact d'opposer sommairement une religion aristocratique et élitiste, vouée à l'approfondissement du message, au ritualisme nourri de merveilleux magique de la majorité. Ce serait oublier qu'un même climat baigne cette société tout entière, celui d'un intense effort de christianisation travaillé par la prédication des frères de l'observance. Au-delà de la diversité des mains, voire des écoles, ces cycles de fresques présentent d'un bout à l'autre de l'arc alpin un même langage figuratif avec le même répertoire d'objets, de costumes, des gestes. À l'intérieur de l'édifice, les peintures murales occupent en priorité le chœur selon une iconographie que l'on retrouve des Alpes de Nice aux bords du lac de Côme<sup>27</sup> : le Christ, clef de voûte de l'histoire du salut, trône en majesté dans la mandorle, entouré des symboles des évangélistes. L'Annonciation occupe systématiquement l'arc triomphal qui sépare la nef du chœur. Sur les murs de la nef, quand ne se déploie pas le récit linéaire du cycle grandiose de la vie du Christ (quarante-quatre scènes à La Brigue), le fidèle peut compter sur l'aide des innombrables intercesseurs offerts à sa dévotion. La Vierge reste la première d'entre eux. Mais, dans les deux cas, le décor est toujours disposé en registres superposés où les sujets s'inscrivent dans des tableaux rectangulaires nettement séparés par des filets

Herder



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

ou des frises. Tout autant qu'adhésion dogmatique, la vie chrétienne est pratique d'une morale et accomplissement des œuvres qui en sont les fruits, comme en témoigne un des thèmes privilégiés de cette iconographie ironique et moralisatrice : la cavalcade des vices et des vertus, souvent offerte à la méditation des passants à l'extérieur même de l'église<sup>28</sup>.

L'existence des décors peints extérieurs, toujours situés sur la façade la plus visible, constitue une particularité des édifices religieux dans l'ensemble des Alpes<sup>29</sup>. Ils portent un message facilement accessible à travers des images hautes en couleur qui

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

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

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

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

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

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

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

De ce monde aux multiples visages, deux artistes exceptionnels représentent à la fois la synthèse et le zénith : Konrad Witz et Michael Pacher (celui-ci documenté jusqu'en 1495). Le premier incarne l'âge d'or de la culture savoyarde. Peintre à Bâle pendant le concile qui vit le triomphe d'Amédée VIII, il laisse sa dernière œuvre à Genève, au cœur même des États de Savoie. Le second, mi-allemand, mi-italien par formation, parvint à résoudre, selon le mot de Longhi, la question du bilinguisme dans le Haut-Adige ! Né à Brixen, dans le Tyrol méridional, entre 1430 et 1432, il a été marqué dans sa jeunesse par le grand philosophe et théologien, Nicolas de Cues, lui-même amateur d'art éclairé — n'a-t-il pas évoqué dans ses écrits quelques peintures fameuses ? Bientôt, il est connu et hautement considéré dans toutes les Alpes orientales, de la Styrie au Salzkammergut. Les commandes des grandes abbayes se multiplient. En 1472, il exécute son chef-d'œuvre, le grand retable du sanctuaire de Sankt Wolfgang sur l'Abersee, qui allie peintures et sculptures vigoureuses dans une structure architecturale gothique<sup>30</sup>.

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

5.1 LE GOÛT DU SANG

Les aspirations des artistes septentrionaux au xvi<sup>e</sup> siècle ne s'éloignaient sans doute pas autant de celles de leurs contemporains italiens que ne divergeaient leurs principes techniques. Un même filet sanglant relie l'iconographie chrétienne du xv<sup>e</sup> siècle de part et d'autre des Alpes<sup>31</sup>. Il s'agit du sang du Christ, sang qui coule de ses plaies, qui jaillit de son côté ouvert par la lance. Enracinées dans une commune dévotion qui vénère les « quinze effusions du sang du Christ » et s'attache au culte du Précieux Sang, ces images offrent cependant deux manières de traiter le thème du sang divin répandu pour nous. Dans les Pays-Bas, en Allemagne, notamment à Nuremberg

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



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

où le thème a connu un grand développement tout au long du xv<sup>e</sup> et du xvi<sup>e</sup> siècle, et dans le nord de la France, on adopte la vision pathétique du pressoir mystique<sup>32</sup>. En Italie, on préfère exalter la représentation du sang du Rédempteur sous les traits du Christ en pied, un bras autour de la croix, dégageant la plaie de son côté d'où s'échappe un flot de sang qui vient remplir le calice posé à terre devant lui, comme sur le panneau de Giovanni Bellini aujourd'hui conservé à la National Gallery de Londres<sup>33</sup>.

Le succès de ces images s'inscrit dans celui que connaît la dévotion eucharistique à la fin du Moyen Âge<sup>34</sup>. Dans cette perspective, certains sujets prennent une importance nouvelle, le thème du Christ de pitié d'abord. Entre 1460 et 1480, les artistes d'Italie

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

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

Fils d'un maître orfèvre, d'une certaine réputation qui, originaire de Hongrie, était venu s'établir à Nuremberg, une des villes allemandes les plus étroitement en contact avec l'Italie pour des raisons politiques et commerciales, Albrecht Dürer (1471-1528) est le plus grand artiste qui a introduit l'Allemagne de la Renaissance<sup>50</sup>. Son itinéraire artistique est exemplaire de la pénétration des idées italiennes. Manifestant très tôt des dons pour le dessin, le jeune Dürer apprend la peinture et la gravure sur bois dans le principal atelier de la ville, puis se rend à Colmar auprès des frères de Schongauer — le maître venant de mourir. Après un séjour à Bâle, il traverse les Alpes et entreprend un long voyage en Italie où il étudie particulièrement les œuvres de Mantegna. Ses études et ses esquisses montrent avec quelle minutie il examinait et copiait la nature. Déjà célèbre, il retourne en 1505 à Venise, où Bellini fait grand cas de lui, comme il l'écrit à un de ses amis :

... Giovanni Bellini a fait de moi de grands éloges à de nombreux patriciens. Il a voulu avoir quelque chose de moi et est venu en personne me demander de faire quelque chose pour lui, me disant qu'il paierait très bien. Chacun me dit que c'est un homme très pieux et cela me fait l'apprécier davantage. Il est très âgé et il demeure le plus grand peintre de Venise<sup>51</sup>.

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

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

ailleurs<sup>52</sup>. Les contrastes violents entre les ombres profondes et les ors resplendissants, l'opposition des sentiments divers de douleur et de rage, celle des détails réalistes et de l'éclairage irréal, tout concourt à traduire le concept d'une angoisse surnaturelle qui opprime l'homme dans son existence terrestre. C'est la grandeur même de l'art religieux allemand, avec des accents musicaux, que l'on retrouve dans la *Crucifixion* de l'Alte Pinakothek de Munich (1503), la plus intense des œuvres de jeunesse de Lucas Cranach (1472-1553), où la composition originale et l'audace des raccourcis traduisent bien l'intensité dramatique de la scène et ne le cèdent en rien à celles des grandes crucifixions de Grünewald<sup>53</sup>.

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

#### 4. PERMANENCE OU SURSAUT DU PAGANISME ?

Le paganisme de la Rome de Léon X excitait l'indignation des pèlerins venus du Nord. Déjà Laurent le Magnifique appelait Rome le « rendez-vous de tous les vices<sup>54</sup> ». Sous prétexte d'allégories mythologiques, partout en Europe — Espagne exceptée — les artistes se plaisaient à représenter des scènes sensuelles voire érotiques. Leurs vies, du reste, défrayaient la chronique comme en témoignent les savoureuses anecdotes rapportées par l'historien Giorgio Vasari, qui fut lui-même peintre. Ainsi Giovanni Antonio Bazzi dit le Sodoma († 1549), à qui l'on doit les fresques de Monte Oliveto, près de Sienne, arborait fièrement son surnom. S'opposant à l'humanisme chrétien, tout un courant de pensée, fidèle à Aristote, professait un singulier détachement vis-à-vis du christianisme. Bien que condamnée par le V<sup>e</sup> concile de Latran en 1513, la philosophie rationaliste de l'école de Padoue, dont le représentant le plus marquant, Pietro Pomponazzi (1462-1525), eut une influence durable à Padoue ainsi qu'à Ferrare, à Bologne et en France, conciliait, grâce à la doctrine de la « double vérité », des thèses matérialistes avec l'adhésion aux dogmes catholiques. Opposant foi et raison, elle niait le miracle.

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

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

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

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

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

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