

Université de Montréal

*Nature et paysage dans la littérature  
artistique et dévotionnelle à l'époque de la Contre-Réforme*

par

Marie-Philip Landry

Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques  
Faculté des arts et des sciences

Mémoire de maîtrise présenté à la Faculté des études supérieures  
en vue de l'obtention du grade de Maître ès (M.A.)  
en histoire de l'art.

Mai 2014

©Marie-Philip Landry, 2014

Université de Montréal  
Faculté des arts et des sciences

Ce mémoire intitulé :

*Nature et paysage dans la littérature  
artistique et dévotionnelle à l'époque de la Contre-Réforme*

présenté par :

Marie-Philip Landry

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Denis Ribouillault, Directeur de recherche  
Luís de Moura Sobral, Président-rapporteur  
Todd Porterfield, Membre du Jury

## ***Résumé***

À l'aide des écrits d'humanistes chrétiens, ayant exercé un contrôle sur la pratique des arts après le Concile de Trente, nous tenterons d'expliquer le développement du genre paysager en peinture. Le cardinal Federico Borromeo, Louis Richeôme ainsi que Jean Calvin figurent parmi les théologiens qui ont contribué à cette littérature chrétienne influente. Nous nous servirons surtout de l'historiographie récente afin de prouver le rôle essentiel joué par la pensée chrétienne dans le développement de la représentation de la nature en art. Prenant appui sur certaines études importantes, nous analyserons des exemples tant picturaux qu'architecturaux qui reflètent cette influence chrétienne sur la perception de la nature. Au préalable, nous tenterons de dresser un portrait de l'environnement culturel et religieux dans lequel ces humanistes chrétiens ont vécu et développé leur pensée. Notre objectif sera de prouver que l'humanisme chrétien a joué un rôle important pour l'essor du paysage à l'époque de la Contre-Réforme. Les sources contemporaines ainsi que leur interprétation par les historiens et les historiens d'art modernes permettront de mieux comprendre le rôle joué par la pensée chrétienne au sein de ce développement artistique.

**Mots-clés** : paysage, nature, art, Contre-Réforme, théorie artistique, littérature, humanisme chrétien, catholique, protestant, pensée chrétienne, dévotion.

***Abstract***

Examining the writings of Christian humanists, who exercised control over the practice of the arts after the Council of Trent, this paper seeks to understand the development of landscape painting in the Early Modern period. Cardinal Federico Borromeo, the Jesuit Louis Richeome and Jean Calvin, are among those theologians who contributed to this influential Christian literature. We will mainly use the recent historiography to demonstrate the essential role played by Christian thought in the rise of the representation of nature into art. Building on some important studies, we will analyze both pictorial and architectural examples that reflect this Christian influence on the perception of nature. First, we will try to paint a picture of the religious and cultural environment in which the Christian humanists lived and developed their thinking. Our goal is to prove that Christian humanism played an important role in the development of landscape representations during the Counter-Reformation. Contemporary sources as well as their interpretation by modern historians and art historians will help us to better understand the role of Christian thought in this artistic development.

**Keywords** : landscape, nature, art, Counter-Reformation, artistic theory, literature, Christian humanism, catholic, protestant, devotional.

## *Table des matières*

<b>Résumé</b>	<b>iii</b>
<b>Abstract</b>	<b>iv</b>
<b>Table des matières</b>	<b>v</b>
<b>Liste des illustrations</b>	<b>vi</b>
<b>Introduction</b>	<b>8</b>
<b>I- La notion de paysage dans l'intellect renaissant</b>	<b>15</b>
<b>II- La place de la nature dans la spiritualité du cardinal Federico Borromeo</b>	<b>24</b>
<b>III- Le paysage sacré à la Tour des Vents du Vatican (vers 1581-83)</b>	<b>41</b>
<b>IV- Le genre paysager dans la décoration du Palazzetto Farnese de Rome (vers 1615)</b>	<b>51</b>
<b>Conclusion</b>	<b>64</b>
<b>Extraits des sources</b>	<b>69</b>
Notice détaillée 1 : Federico Borromeo, De pictura Sacra (1624) et Musaeum (1625)	69
Notice détaillée 2 : Jean Calvin, Institution de la religion Chrétienne (1541)	79
Notice détaillée 3 : Louis Richeôme, La peinture spirituelle [...] (1611)	90
Notice détaillée 4 : Edward Norgate, Miniatura or the Art of Limning (1648)	99
Notice détaillée 5 : Gabriele Paleotti, Discorso intorno alle imagini sacre e profane (1582)	104
Notice détaillée 6 : Jean Molanus, Traité des saintes images (1570)	111
<b>Bibliographie</b>	<b>115</b>
1. Corpus choisi	115
2. Bibliographie générale	116
3. Sources électroniques	123
<b>Illustrations</b>	<b>124</b>

**Liste des illustrations**<sup>1</sup>

**Figure 1.** Tiziano Vecellio dit Le Titien, XVI<sup>e</sup> siècle, *Adoration des Mages*, huile sur toile, 134,5 cm x 217 cm, Musée d'art de Cleveland, Ohio.

**Figure 2.** Jan Brueghel, vers 1600, *Paysage montagneux avec un ermite*, huile sur toile, 26 cm x 35 cm, Pinacothèque Ambrosiana, Milan.

**Figure 3.** Jan Brueghel, vers 1650-60, *Allégorie de l'eau et de la terre*, huile sur toile, 57 cm x 94 cm, Galerie des Offices, Florence.

**Figure 4.** Ottaviano Mascarino, vers 1578-1580, *Vue extérieure de la Tour des Vents du Vatican*, Palais du Vatican.

**Figure 5.** Ottaviano Mascarino, vers 1578-1580, *Mur extérieur de la Tour des Vents du Vatican*, Palais du Vatican.

**Figure 6.** Matthieu Bril, vers 1578, *Vue imaginaire d'une forteresse près de la rivière*, fresque, Salle des vues imaginaires, Tour des Vents, Palais du Vatican.

**Figure 7.** Niccolò Circignani, vers 1581, *Le songe de Jacob*, fresque, Tour des Vents, Palais du Vatican.

**Figure 8.** Matthieu Bril, vers 1581, *Le sacrifice d'Isaac*, fresque, Salle des patriarches de l'Ancien Testament. Tour des Vents, Palais du Vatican.

**Figure 9.** Matthieu Bril, vers 1580-83, *Vue de Rome depuis le Janicule*, fresque, Tour des Vents, Palais du Vatican.

---

<sup>1</sup> Voir page 89.

**Figure 10.** Giovanni Lanfranco, vers 1616, *Marie Madeleine enlevée par les anges*, huile sur toile, Musée Nationale de Capodimonte, Naples.

**Figure 11.** Giovanni Lanfranco, vers 1616, *Saint Paul Ermite et saint Antoine Abbé*, Église Santa Maria dell'Orazione e morte, Rome.

**Figure 12.** Façade du Palais Farnèse, Rome.

**Figure 13.** Taddeo Zuccaro, vers 1561, *Chambre de la Solitude (vue du plafond)*, fresque, Palais Farnèse, Caprarola.

**Figure 14.** Agostino Ciampelli, vers 1595, *Martyr de saint Vital*, fresque, Église de San Vitale, Rome.

## ***Introduction***

« Mouvement par lequel une entreprise, une activité, etc., se développent rapidement, progressent »<sup>2</sup>, voici la définition actuelle du mot « essor » selon le dictionnaire Larousse (2014). C'est ce terme (*rise* en anglais) qu'Ernst Gombrich (1909-2001) utilise pour expliquer le développement du genre du paysage en peinture dans son ouvrage traitant de la théorie artistique de la Renaissance (Gombrich 1983). Selon lui, c'est durant cette période que certains facteurs précis, notamment la théorie de l'art antique, auraient contribué au développement du genre en Italie. Notre travail tentera d'interroger les conditions particulières de cet essor dans le cadre plus précis de la pensée de la Contre-Réforme. Gombrich soutient que le développement rapide du paysage à cette époque serait en grande partie lié au contexte artistique, plus spécifiquement théorico-artistique : « [...] la peinture de paysage, telle que nous la connaissons, n'aurait jamais connu son développement sans les théories artistiques de la Renaissance italienne » (Gombrich 1983 : 15). Ces théories prendraient appui sur certains écrits de l'Antiquité, par exemple ceux de l'architecte romain Vitruve ainsi que l'homme de lettres Pliny l'Ancien, dans lesquels la question de la représentation de la nature était déjà abordée. Avant Gombrich, Edward Norgate (1581-1650), courtisan à la cour de Charles 1<sup>er</sup> (Norgate 1997), s'était aussi questionné sur la place de la nature en peinture. Ce dernier, contrairement à Gombrich, n'était pas historien d'art mais un membre de l'aristocratie anglaise avec une certaine curiosité intellectuelle. Peu d'informations sont disponibles sur sa vie. Selon Martin Hardie<sup>3</sup>, Norgate aurait vécu en Angleterre, près d'un siècle après la période tridentine. Il aurait écrit son œuvre *Miniatura or the Art of Limning* en 1648, quelques années avant sa mort. Vivant en Angleterre, sa réalité culturelle était tout autre que celle partagée par les intellectuels et ecclésiastiques italiens du XVI<sup>e</sup> siècle. Étant un homme de lettres, Norgate offrait donc une vision plus large de la signification de la nature dans une œuvre picturale.

---

<sup>2</sup> En ligne : [www.larousse.fr/dictionnaires/francais](http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais)

<sup>3</sup> Ces renseignements apparaissent dans l'introduction du manuscrit édité en 1919 ; NORGATE, Edward (1919), *Miniatura or the art of limning, edited from the manuscript in the Bodleian Library and collated with other manuscripts by Martin Hardie*. Oxford : Clarendon Press [1648].

C'est en s'inspirant du propos de Norgate que Gombrich propose de considérer le paysage au XVI<sup>e</sup> siècle comme une nouveauté :

[...] il ne semble pas que les anciens l'aient jamais conçu ou utilisé autrement que comme un serviteur de leurs autres œuvres, pour illustrer ou décorer leur peinture d'histoire en remplissant les coins vides, ou bien les endroits dépourvus de personnages et d'action, d'un fragment de paysage [...], comme on peut le voir dans les *Cartons* incomparables des Actes des apôtres [...]. Mais faire de cette partie de la peinture un art absolu et complet, et limiter le travail d'un homme, sa vie durant, uniquement à cela, c'est une invention, j'imagine, toute récente, et bien que ce soit une nouveauté, c'en est une excellente, qui a apporté aux inventeurs et aux professeurs, honneur et profit <sup>4</sup>.

Gombrich, habitué à une analyse basée sur la théorie de l'art, s'expliquerait difficilement qu'autre chose ait pu affecter le domaine pictural. Comme nous le verrons plus tard, le contexte religieux est brièvement exploité du côté de Norgate et totalement absent chez Gombrich. Pourtant, la question religieuse prédominait à l'époque tridentine. Effectivement, le XVI<sup>e</sup> siècle fut un tournant pour l'avenir du Christianisme <sup>5</sup>. Nous tenterons d'expliquer pourquoi il est maintenant nécessaire d'inclure dans l'explication du développement du genre du paysage en peinture de la deuxième moitié du XVI<sup>e</sup> siècle les questions religieuses (Ribouillault 2011 : 14) ; montrer que l'intérêt pour les éléments de la nature en peinture n'est pas une coïncidence, mais qu'au contraire il répondait à un type de ferveur religieuse qui se développait dans l'Italie d'alors (Ribouillault 2011 : 15). Pour ce faire, nous tenterons de comprendre la dimension morale et spirituelle que possédait la nature et le paysage à cette époque, dimension qui a participé au développement de la peinture de paysage au XVI<sup>e</sup> siècle. Nous visons à l'élargissement du champ d'étude afin d'outrepasser le cadre de la simple

---

<sup>4</sup> Citation originale d'Edward Norgate : « [...] it doth not appeare that the antients made any other Accompt or use of it but as a servant to their other peeces, to illustrate or sett of their Historicall painting by filling up the empty Corners, or void places of Figures and story, with some fragment of Landscape [...], as may be seene in those incomparable Cartoni of the Acts of the Apostles [...] But to reduce this part of painting to an absolute and intire Art, and to confine a man's industry for the tearme of Life to this onely, is as I conceive an Invencon of these later times, and though a Noveltie, yet a good one, that the Inventors and Professors hath brought both honour and profit. » (Norgate 1919 : 44) reprise par Ernst Gombrich (Gombrich 1966 : 107).

<sup>5</sup> Pour une approche classique et générale de l'art à l'époque de la Contre- Réforme, voir notamment Émile Mâle (Mâle 1972), Charles Dejob (Dejob 1884) et Pietro Zampetti (Zampetti 1989).

analyse formelle en y accolant la culture et les idéologies véhiculées pendant la Contre-Réforme.

Notre analyse se concentrera sur les années allant de 1570 à 1650. Le choix de cette limite temporelle s'explique par notre objet d'étude, c'est-à-dire les traités écrits par des artistes ou destinés à ceux-ci dans le cadre de la Contre-Réforme. Ceux dont nous parlerons principalement ont été produits et publiés entre 1570 et 1650. Ces quelques 80 années permettront de comprendre comment cette Réforme catholique, ou Contre-Réforme, a pu progresser et exercer une influence dans la sphère artistique et, plus spécifiquement dans le développement du genre paysager.

Ces traités, ainsi que leur charge culturelle, serviront à expliquer et à justifier l'hypothèse d'une influence de la pensée chrétienne sur le développement du paysage et du traitement de la nature dans les arts figuratifs de la période marquée par la Réforme catholique. À partir d'un examen de l'historiographie récente sur le paysage en peinture à la Contre-Réforme, nous mettrons en évidence cette dimension religieuse et spirituelle.

Cette prise de conscience qu'un tournant important s'opère dans l'univers artistique de la Contre-Réforme est perceptible chez plusieurs historiens qui, toutefois, omettent d'aborder la question du paysage en peinture. Dans le cas d'Émile Mâle (1862-1954), par exemple, l'exploitation de la dimension religieuse dans son étude de l'art de la Contre-Réforme donne des outils et des pistes de réflexions pertinentes quant au rôle fondamental de la pensée humaniste chrétienne dans les transformations de l'art suite au Concile de Trente. Toutefois, la nature en peinture n'y est pas abordée et ne semble pas être comprise comme étant porteuse d'un quelconque sens iconographique (Mâle 1972). La tradition historiographique actuelle <sup>6</sup>, a cependant permis de constater que, suite à ce Concile, une croissance et une stimulation des représentations de la nature en peinture seraient inhérentes à la pensée humaniste chrétienne de l'époque.

---

<sup>6</sup> Voir Pamela M. Jones (Jones 1988), Nicola Courtright (Courtright 2003) et Arnold A. Witte (Witte 2008).

Ce Concile, qui se déroula de 1545 à 1563 dans la ville de Trente en Italie, fut l'occasion, pour les prélats de l'Église catholique, de rafraîchir et rajuster les dogmes de leur église afin de conforter les fidèles dans leur foi qui était quelque peu ébranlée par l'offensive protestante. Le Concile a assurément eu une influence marquée dans l'histoire du christianisme, comme dans l'histoire de l'art. En effet, suite à ce rassemblement, certaines recommandations ont été faites visant à un contrôle nouveau des images. Les peintres devaient maintenant suivre certaines règles sur le plan iconographique, afin de respecter les attentes de l'Église concernant la représentation des images sacrées.

Émile Mâle soutient que non seulement une iconographie nouvelle voit le jour dans la deuxième moitié du XVI<sup>e</sup> siècle, mais qu'apparaissent aussi de nouvelles dévotions<sup>7</sup>, qui deviendront un foyer nouveau d'inspiration pour les artistes (Mâle 1961 : 187). Il veut ainsi, au même titre qu'Anthony Blunt ayant opté pour une approche historiographique similaire, nous faire comprendre le rôle essentiel qu'ont tenu les images durant les conflits opposant catholiques et protestants. Anthony Blunt (1907-1983), contrairement à Mâle, choisira de concentrer sa réflexion principalement sur l'Italie entre les années 1450 et 1600 (Blunt 1956). Il propose l'idée d'une analogie entre la Contre-Réforme et la *Contre-Renaissance*. Selon lui, les idées découlant de Trente, du moins à leurs débuts, allaient à l'encontre du rationalisme et de l'individualisme mis sur pied par les humanistes du *cinquecento*. Blunt rappelle que la finalité artistique de la Renaissance était plutôt pensée en termes de beauté et non en termes de vérité spirituelle (Blunt 1956 : 192).

La peinture doit viser à l'amélioration morale en instruisant selon les principes de l'Église et non pas au plaisir par l'effet esthétique. Cette thèse résume toute la conception de la Contre-Réforme sur la position et la fonction des Beaux-arts. (Blunt 1956 : 214).

Une attention collective semblait être accordée aux images dites figuratives ainsi qu'aux significations des œuvres narratives que l'Église jugeait respectables, c'est-à-dire

---

<sup>7</sup> Une ferveur nouvelle serait accordée selon Mâle à l'imagerie de la Sainte-Famille, à la figure de Joseph ainsi qu'à l'ange Gabriel (Mâle 1961 : 187).

celles possédant à la fois clarté et fidélité par rapport au texte biblique. Ce resserrement du contrôle des images permettait d'éviter des représentations à caractère sacré qui seraient interprétées de façon erronée et qui pourraient ainsi servir d'arme aux protestants pour attaquer l'Église catholique (Blunt 1956 : 184).

De plus, les images devaient servir d'outils didactiques aux membres du clergé afin d'enseigner l'histoire chrétienne aux fidèles ne sachant ni lire ni écrire. Cette idée, fortement diffusée lors du Concile de Trente, présente l'art comme un dispositif de persuasion essentiel pour le clergé puisqu'il avait la capacité d'inciter le fidèle à la piété et le conduire au Salut.

Lors de ce Concile, les questions fondamentales du dogme chrétien sont abordées avec, comme objectif principal, un contrôle plus serré du culte. Les cardinaux et évêques présents discutèrent des moyens nécessaires pour retrouver un plein contrôle de la piété des fidèles. Les participants du Concile de Trente étaient majoritairement italiens, mais les représentants de l'Église catholique d'Espagne et de France participèrent également à la rencontre. Quelques difficultés résultèrent de cette rencontre éclectique entre les communautés, notamment l'emploi comme langue officielle du latin dont certains ne maîtrisaient pas les subtilités. De plus, comme ce concile fut l'occasion pour plusieurs nations de se rencontrer, différentes pratiques du culte furent mises de l'avant.

Plusieurs nouveaux mouvements religieux, notamment les jésuites, profitèrent de cette occasion pour se tailler une place et se faire reconnaître. Gauvin Alexander Bailey a étudié la question du patronage artistique de certains ordres religieux, notamment celui des jésuites. L'esprit dans lequel étaient faites leurs commandes confirme la fonction didactique non seulement de l'art, mais aussi du paysage.

Pour les jésuites, le paysage représente la création du monde; la réflexion naturelle de la bonté divine par laquelle le fidèle peut sentir la présence du Seigneur dans ses créations. [...] les fresques de San Vitale se sont servies du

paysage afin d'élever les esprits vers les choses célestes<sup>8</sup> (Alexander Bailey 2003 : 184).

Cette proximité avec Dieu, créée par l'observation de ses créations, serait donc profitable à la fois aux fidèles ainsi qu'aux dirigeants de l'Église. La nature accessible à tous, instruits ou non, inciterait à la piété et à la méditation et permettrait d'admirer la bonté de Dieu. L'objectif commun de tous ces ambassadeurs de l'Église était de s'assurer du dévouement et de la sincérité de la foi des fidèles catholiques afin qu'aucun ne soit tenté par la voie de l'hérésie protestante. Ils choisirent de traiter des principaux points semant la discorde entre les deux nouvelles entités du Christianisme : les abus ecclésiastiques ainsi que les questions dogmatiques. Les autorités religieuses étaient parfaitement conscientes des accusations d'abus, surtout financier, leur étant imputées. C'est pourquoi, comme les ressources financières visant à soutenir le concile provenaient presque exclusivement de Rome (plus précisément des fonds pontificaux), plusieurs tentatives d'arrêt de ce concile ou d'ajournement furent faites, afin de ne pas trop dégarnir les coffres (Tallon 2000 : 33). Ces nombreux ajournements et retards expliqueraient en partie pourquoi ce concile se serait étendu sur presque vingt ans (de 1545 à 1563). L'origine pontificale de ces ressources financières pourrait également laisser croire à une possible source de corruption. En effet, certains<sup>9</sup> accusèrent même les souverains pontifes d'acheter des votes en offrant le financement possible au prélat voulant se rendre dans la ville de Trente. Pourquoi un pape achèterait-il des votes ? Probablement parce que, par définition, un concile a priorité sur le pouvoir de ce dernier (Tallon 2000 : 13).

Dans notre premier chapitre, nous présenterons la situation du paysage dans les arts au XVIe siècle ainsi que l'impact des échanges culturels entre les flamands et les italiens. Pour les chapitres qui suivront, nous avons opté pour la chronologie de l'approche historiographique plutôt que celle des sujets étudiés. C'est pourquoi, pour le deuxième chapitre, nous enchaînerons avec l'étude de la pensée de Federico Borromeo (vers 1600)

---

<sup>8</sup> Version consultée : « For the Jesuits, landscape represented the created world, the natural reflection of divine glory in which the meditative viewer could meet God in his least creation. [...] the S. Vitale frescoes used the landscape itself to elevate the mind to celestial things » (Alexander Bailey 2003 : 184).

<sup>9</sup> Alain Tallon qui propose cette idée de corruption, ne précise pas de quel pape il s'agit.

présenté par Pamela M. Jones en 1988 et en 1993. Notre troisième chapitre portera sur la présence du paysage dans la décoration de la Tour des Vents du Vatican (vers 1581-83) analysée dans l'ouvrage de Nicola Courtright paru en 2003 (Courtright 2003). Pour terminer, nous parlerons du genre paysager dans la décoration du Palazzetto Farnese de Rome (vers 1615) qu'Arnold Witte présentait en 2009 (Witte 2009). Suite à quoi, nous serons en mesure de mieux situer où en sont rendus les études sur l'essor du paysage lors de l'époque tridentine.

Dans le présent travail, nous nous concentrerons sur les profondes transformations spirituelles résultant de ce concile et qui auraient façonné l'humanisme chrétien de la deuxième moitié du XVI<sup>e</sup> siècle. Nous tenterons de démontrer que le développement du paysage en peinture ne s'explique pas exclusivement par la théorie artistique de la Renaissance italienne (Gombrich 1983) et qu'il ne s'agit pas d'une simple nouveauté picturale (Norgate 1648). Nous utiliserons les observations et remarques des historiens classiques ayant traité des questions religieuses de cette période<sup>10</sup>, auxquelles nous ajouterons l'analyse du développement du genre paysager en peinture. À l'aide de traités artistiques ayant été écrits entre 1570 et 1650<sup>11</sup>, et repris dans l'argumentation de trois historiens de l'art importants<sup>12</sup> traitant de la pensée humaniste chrétienne, nous étudierons le développement du paysage avec comme but de démontrer la dialectique entre la pensée humaniste chrétienne et l'augmentation des commandes religieuses de peinture de paysage, sujet autrefois négligé dans les représentations sacrées. Voici les traités dont nous nous servirons : *Institution de la religion chrétienne* (1541) de Jean Calvin, *La peinture spirituelle ou l'art d'admirer et louer Dieu en toutes ses œuvres* (1611) du jésuite Louis Richeôme, *De pictura sacra* (1624) et *Musaeum* (1625) du cardinal Federico Borromeo, *Miniatura or the art of limning* (1648-1650) d'Edward Norgate. Chacun de ses ouvrages sera présenté dans nos annexes, avec la biographie de son auteur, les passages en lien avec notre propos ainsi qu'une bibliographie critique. Par exemple, les passages relevés dans l'ouvrage de Calvin permettront d'observer l'interprétation calviniste de la nature ainsi que sa représentation en peinture. L'ouvrage de Richeôme aidera quant à lui

---

<sup>10</sup> Notamment Charles Dejob (Dejob 1884), Anthony Blunt (Blunt 1956), Émile Mâle (Mâle 1961), Federico Zeri (Zeri 1997), Giuseppe Scavizzi (Scavizzi 1992).

<sup>11</sup> Voir les annexes.

<sup>12</sup> Pamela M. Jones, Nicola Courtright et Arnold Witte.

à présenter la pensée jésuite qui était fortement teintée d'images symboliques de la nature. Les passages les plus éloquentes concernant la vision chrétienne de la nature, et ceux que nous citerons le plus, sont ceux tirés des écrits du cardinal Borromeo. Sa spiritualité, sa pratique dévotionnelle ainsi que son parcours ecclésiastique rendent bien compte de la portée de l'humaniste chrétien en art. Finalement, les passages d'Edward Norgate seront utilisés pour montrer comment est traité le paysage dans l'œuvre d'un homme de lettre extérieur à l'Église, donc sans l'influence directe de la pensée chrétienne. Pour éviter des répétitions entre les écrits d'autres auteurs, nous avons mis l'accent sur ces quatre sources. Néanmoins, on trouvera dans les annexes des citations des ouvrages de Gabriele Paleotti (1522-1597) ainsi que de Jean Molanus (1533-1585) qui permettront d'enrichir notre analyse des quatre traités principaux.

### ***I- La notion de paysage dans l'intellect renaissant***

L'Italie, durant la Renaissance, a été un lieu important pour le développement des arts ainsi que la diffusion du mouvement humaniste. Les artistes et intellectuels italiens furent nombreux durant le XVe et le XVIe siècle et leur créativité engendra un foisonnement d'œuvres (picturales, musicales, littéraires, etc.). Un des humanistes les plus connus fut Leon Battista Alberti<sup>13</sup>, architecte et théoricien, qui proposa une étude approfondie des modèles anciens. Par exemple, la lecture qu'il fit de l'œuvre de Vitruve<sup>14</sup>, dans la deuxième moitié du XVe siècle, lui permit d'intégrer certaines notions de l'antiquité à ses traités dont les artistes s'inspireront durant le *cinquecento*. Cette redécouverte du passé antique marqua l'imaginaire artistique et intellectuel de la Renaissance et cette fascination pour la culture antique fut l'un des attributs de l'esprit humaniste de cette époque.

Néanmoins, même si le prestige italien de la Renaissance est indéniable, il est important de préciser que des échanges avec les pays du nord ont largement contribué à

<sup>13</sup> Leon Battista Alberti (1404-1472) était un humaniste et un érudit du Quattrocento. Pour plus de détails sur son œuvre voir Alain Laframboise (Laframboise 1989), Paola Barocchi (Barocchi 1979).

<sup>14</sup> Architecte ayant vécu vers 100 AV.JC. Sa seule œuvre connue, le *De Architectura*, parut vers l'an 25 av. J.-C. (A. Bruschi, A. Carugo & F. P. Fiore (éd.), *De Architectura traslato commentato e affigurato da Cesare Cesariano 1521*, Milan, Il Polifilo, 1981).

amplifier ce progrès artistique. Échanges, mais également influences puisque les artistes du nord ont apporté des notions nouvelles aux Italiens dans bien des domaines ; et l'inverse est également vrai. Comme le souligne Paula Nutall, les intérêts artistiques des Flandres et de l'Italie étaient différents. Les Italiens préféraient la peinture d'histoire pour son côté intellectuel et humaniste, tandis que les Néerlandais prônaient un souci de vraisemblance et un souci du détail qu'ils mettaient, par exemple, en pratique dans les représentations de paysages, un aspect sur lequel nous aurons l'occasion de revenir (Nutall 2004 : 2). Toutefois, ils ont mutuellement un intérêt pour l'art de leurs confrères. Chacun s'intéresse aux différences stylistiques et techniques de l'autre.

L'art du nord fut connu très tôt en Italie, surtout en raison des collections privées que possédaient de riches mécènes s'étant fait offrir des présents étrangers avec une certaine volonté manipulatrice et politique. Citons, par exemple, le duc de Mantoue Federigo Gonzaga (1500-1540) qui aurait reçu en 1535 environ trois cents peintures flamandes (Gombrich 1966 : 109). D'ailleurs, dans ce lot de peintures, environ vingt représentaient des paysages. Grâce au partage de ces collections, les italiens se familiarisèrent avec les techniques des artistes du Nord. Certains Italiens commencèrent à passer des commandes directement aux artistes étrangers et se donnèrent comme mission de les faire connaître en terre italienne. Il est d'ailleurs bien connu que Federico Borromeo, dont nous parlerons plus en détail, avait non seulement passé quelques commandes à Jan Brueghel<sup>15</sup>, mais qu'il entretenait aussi une amitié avec ce dernier (Jones 1988 : 262). Cette proximité entre le cardinal et l'artiste ainsi que son implication dans la conception de l'Académie de saint Luc<sup>16</sup> permirent à Borromeo de fréquenter quelques collègues flamands de Brueghel, comme Paul Bril ou Hans Rottenhammer et plusieurs artistes italiens. Fréquenter des artistes tant flamands qu'italiens influença non

---

<sup>15</sup> Borromeo a notamment passé une commande à Brueghel d'une série nommée *Les quatre éléments* (exécuté entre 1608 et 1621) et dont il fait lui-même l'éloge dans son *Musaeum* de 1625.

<sup>16</sup> L'*Accademia di San Luca* fut créée officiellement en 1593 par son premier directeur, le peintre Federico Zuccaro (Hochmann 2004 : 393). Nommée d'après le saint patron de la peinture, l'évangéliste Luc, cette académie est l'aboutissement du travail des artistes du XVI<sup>e</sup> siècle dans leur combat pour se détacher de l'artisanat. Soutenue entre autre par le pape Grégoire XIII et Federico Borromeo, cette académie, qui accueillait des artistes flamands et italiens, véhiculait les visées artistiques et morales de son temps, c'est-à-dire en continuité avec les décrets du Concile de Trente (Hochmann 2004 : 401).

seulement les goûts artistiques de Borromeo, mais l'aida également à trouver un équilibre entre ses devoirs publics et son besoin de solitude. Nous reviendrons sur ce point.

Ce faisant, les échanges entre les deux régions se multiplièrent, tant du côté des artistes que des commanditaires. Les voyageurs eurent la chance d'observer de nouveaux paysages qui leur étaient jusque-là inconnus et qui devinrent probablement sources d'inspiration. Végétation luxuriante, climat méditerranéen, vallée montagneuse, flore étrangère, couleurs variées et inhabituelles ; d'un côté comme de l'autre les découvertes visuelles furent notables lors de ces expéditions. Mentionnons également les artistes appelés *romanistes*<sup>17</sup> qui eurent un impact plus que significatif sur le dessein de la peinture flamande. Le terme *romaniste* désigne les artistes flamands ayant eu la chance d'observer directement sur le terrain le passé artistique (pictural et architectural) italien et, plus spécifiquement, romain<sup>18</sup>. Les découvertes de plusieurs vestiges antiques en Italie, faites lors du XVe et XVIe siècle, poussèrent les artistes italiens à étudier le savoir et les connaissances de leurs prédécesseurs. Les études qui en résultèrent permirent d'accroître leur habileté technique et intellectuelle. Ce savoir inconnu des artistes et savants nordiques, les interpella rapidement lors de leurs visites en territoire italien. C'est pourquoi, de retour chez eux, ils cherchaient à partager ces acquis nouveaux et à les expérimenter avec leurs connaissances locales. Très tôt, dans le XVIe siècle flamand, l'héritage de l'antiquité romaine et l'interprétation qu'en proposaient les italiens, seront fortement valorisés et auront d'importantes répercussions dans l'univers pictural<sup>19</sup>.

Concernant la peinture de paysage et le partage de connaissances entre les italiens et les flamands, Gombrich semble toutefois suggérer qu'il s'agirait d'un échange à sens unique : que la théorie artistique italienne aurait donné les outils nécessaires aux peintres du nord pour arriver à l'autonomie du paysage en peinture.

---

<sup>17</sup> Sur les artistes flamands à Rome voir, entre autres, Anne-Claire De Liedekerke (De Liedekerke 1995).

<sup>18</sup> Voir Anne-Claire De Liedekerke (De Liedekerke 1995).

<sup>19</sup> Pour plus d'information sur la peinture des Flandres du XVIe et XVIIe siècle, voir Leopoldine Prosperetti (Prosperetti 2009), Paula Nuttal (Nuttal 2004), Paolo Torresan (Torresan 1981), Alain Tapié (Tapié 2012).

Pour que naisse une telle demande [la demande de tableaux de paysage], la première condition, bien sûr, c'est une attitude plus ou moins consciemment esthétique envers les tableaux et les gravures. Et cette attitude, qui évalue les œuvres d'art en raison de leur degré d'accomplissement esthétique plutôt que de leur fonction et de leur sujet, est certainement issue de la Renaissance italienne. (Gombrich 1983 : 20-21)

Il invoque les écrits des théoriciens de la Renaissance italienne, notamment Alberti et Léonard De Vinci, ainsi que ceux de certains auteurs classiques, par exemple Pline. Selon lui, « si la théorie artistique italienne n'avait pas mis au premier plan de l'actualité l'idée de la peinture de paysage » (Gombrich, 1983 : 21), ce genre artistique n'aurait pu progresser de la même façon. Les écrits italiens auraient donc façonné le goût et préparé le jugement des amateurs d'art à ce genre paysager dans lequel la part narrative de l'œuvre se fait plus discrète.

Leopoldine Prosperetti offre une conception plus nuancée de cette notion d'échange entre les artistes flamands et italiens quant au développement de la peinture de paysage. Dans son livre intitulé *Landscape and Philosophy in the Art of Jan Brueghel the Elder (1568-1625)* (Prosperetti 2009), elle suggère que l'attrait pour l'esprit philosophique au cours du XVI<sup>e</sup> siècle aurait amené une appréciation nouvelle de l'art par le traitement de sujets nouveaux. Certains thèmes, issus de la culture philosophique, comme la vertu, la sagesse, ou encore la morale seraient devenus des motifs picturaux utilisés, notamment dans les représentations de paysages, pour illustrer les questionnements éthiques qui primaient au sein de la culture flamande de l'époque. Un travail intellectuel de l'esprit semblait inévitable dans l'élaboration d'un paysage.

[...] Je cherche une réponse en tentant d'établir une relation entre l'apparition de nouveaux genres picturaux qui ne sont plus à première vue religieux et l'héritage philosophique qui aurait façonné le système culturel dans lequel se matérialisent ces images, [...]. La culture philosophique est ce qui a, principalement, permis au modèle social vernaculaire de voir le jour au sein des cours et des villes d'Europe. En Europe du Nord, la diffusion de cette culture philosophique s'est accélérée

grâce aux possibilités offertes par les ‘Livres de sagesse’ illustrés<sup>20</sup>. (Prosperetti 2009 : 29-31)

C’est donc avec une argumentation basée sur l’influence de la connaissance philosophique qu’elle tente de démontrer que la culture flamande aurait pu amener la peinture de paysage à un niveau d’autonomie et de minutie qui aurait inspiré les italiens. D’ailleurs, le discours de l’exposition nommée *Fables du paysage flamand* présentée récemment au Palais des Beaux-arts de Lille, évoque justement cet univers pictural typique des Flandres.

Lors de l’apparition de l’humaniste flamand vers 1440, qui attribue à l’invisible autant de réalité et davantage de puissance qu’au visible, le monde naturel était perçu comme étant, de part en part, œuvre de l’esprit. Dès lors, la représentation de la nature existe dans la recherche de Dieu dans les apparences sensibles du réel<sup>21</sup>.

Nous devons également nous concentrer sur l’influence que le contexte culturel et surtout religieux du XVIe siècle auraient eue sur la croissance marquée du genre paysager<sup>22</sup>. À ce sujet, Max Jacob Friedländer (1867-1958), historien d’art particulièrement intéressé à l’art flamand, avance qu’un changement économique expliquerait, en partie, la diffusion de plus en plus grande du paysage en peinture lors du XVIe siècle (Gombrich 1983 : 109). Nous observons effectivement qu’à cette époque, les ressources financières, autrefois presque entièrement détenues par l’aristocratie et les dirigeants de l’Église, commencent à circuler au sein des classes inférieures, notamment chez les marchands. Citons notamment les Pays-Bas où les échanges commerciaux entre marchands locaux et extérieurs engendrent des profits significatifs. Ces surplus financiers permettent donc aux marchands d’investir dans de nouveaux secteurs. Le marché de l’art connaîtra dès lors de nouveaux mécènes qui amèneront, avec leurs commandes, un goût pour un nouvel univers pictural. On vit alors le nombre de

<sup>20</sup> Version consultée : « [...] I seek answers by establishing a relationship between the rise of new pictorial genres that are no longer overtly religious, a philosophical inheritance that shaped the cultural system within which these pictures materialized, [...]. Philosophical culture is a primary matrix for the rise of vernacular forms of civilization at the courts and the cities of Europe. In Northern Europe the dissemination of philosophical culture accelerated as it took a new communicative form through the spread of illustrated wisdom-books » (Prosperetti 2009 : 29-31).

<sup>21</sup> TAPIE, Alain (2012) *Fables du paysage flamand : Bosch, Bles, Brueghel, Bril : Exposition au Palais des beaux-arts de Lille*, [catalogue d’exposition], Paris : Somogy, p. 7.

<sup>22</sup> Pour une analyse plus élaborée sur ce sujet, voir notamment Boudewijn Bakker (Bakker 2011).

commandes augmenter considérablement, entraînant une certaine compétition entre les artistes qui cherchaient à se démarquer en offrant un produit différent ; par exemple, représenter la nature comme élément principal d'une œuvre picturale.

L'émergence de ces nouveaux mécènes a sans aucun doute contribué à *l'essor* du paysage en peinture. Toutefois, l'époque dite de la Contre-réforme s'inscrit dans une période où la mainmise de l'Église catholique est toujours présente et aurait joué un rôle primordial dans l'éveil de la représentation de la nature en art et aussi en littérature. L'Église a bien sûr été durement touchée au cours du XVI<sup>e</sup> siècle et a perdu de nombreux fidèles qui sont allés rejoindre le mouvement du protestantisme. Les dirigeants catholiques ont tout de même conservé une partie importante des ressources financières ainsi qu'une influence toujours aussi évidente dans la sphère politique. Malgré cela, il s'agit d'un moment critique où un sentiment d'insécurité régnait au sein des fidèles. L'engouement pour le mouvement protestant lors du XVI<sup>e</sup> siècle a poussé l'Église catholique à réaffirmer sa doctrine afin de rassurer ses fidèles et de conforter leur foi. C'est pourquoi de nombreux rassemblements regroupant les autorités catholiques eurent lieu, et le plus significatif de cette époque fut sans doute le Concile de Trente.

Sur toute la durée du concile, soit de 1545 à 1563, c'est seulement lors de la 25<sup>e</sup> session, soit le 3 et 4 décembre 1563 (Bailey 2003 : 14), que fut abordée la question de la fonction des images. C'est justement ce manque d'intérêt pour le traitement des images qui aurait poussé certains érudits membres du clergé (par exemple Gabriele Paleotti et Federico Borromeo<sup>23</sup>) à écrire des traités visant à bâtir une tradition visuelle nouvelle découlant du contexte culturel de la Réforme. Nous remarquons toutefois que, s'attardant surtout sur les questions iconographiques et la bienséance, la plupart des auteurs de ces traités ont peu ou pas du tout abordé la notion de paysage, qui nous intéresse ici (par exemple Giovanni Andrea

---

<sup>23</sup> Remarquons que le Cardinal Borromeo en plus d'écrire sur la question des images, avait conçu une véritable collection composée d'œuvre appuyant son propos, soit la *Pinacoteca* à l'Ambrosiana dont il sera question plus loin.

Gilio et Lodovico Dolce)<sup>24</sup>. Nous observerons notamment cette réalité dans nos annexes dans lesquelles ces écrits post-tridentins sont analysés plus spécifiquement. Nous avons toutefois tenté d'y relever les passages traitant du rendu pictural de la nature dans un monde où le sacré et le figuratif dominaient. Nous chercherons à savoir si un lien existe entre le sacré et la nature, bien qu'absent à première vue.

Prenons, par exemple, cette citation, beaucoup plus tardive, de Goethe<sup>25</sup> :

Avec les progrès de l'art, les peintres commencèrent à [sortir] en plein air et à regarder autour d'eux, pensant qu'il fallait que quelque chose important et digne accompagne les figures. C'est ainsi que l'on choisit [pour les tableaux] de hauts points de vue, des châteaux empilés les uns sur les autres perchés sur de hautes montagnes, et que l'on peignit de profondes vallées, des forêts et des cascades. Par conséquent, l'environnement pris une importance toujours plus grande, réduisant tout à fait les figures, jusqu'à ce qu'elles deviennent petites et étroites, ce que l'on appelle aujourd'hui *staffage*. Cependant, ces peintures de paysages devaient contenir, comme les précédentes images religieuses, quelque chose d'intéressant, et pour cette raison elles furent remplis de ce que l'on pouvait trouver dans telle ou telle région ; ces peintures voulaient même contenir un monde tout entier, afin que le spectateur ait [toujours] quelque chose à regarder et que l'amateur en ait pour son argent... Afin que le souvenir du but premier de la peinture soit rappelé, on plaçait dans un coin quelque saint ermite. Jérôme avec le lion ou la Madeleine avec son costume de poil manquaient rarement<sup>26</sup>.

<sup>24</sup> Lodovico Dolce (1508-1568) et Giovanni Andrea Gilio da Fabriano (première moitié du XVIe siècle- 1584). Sur leurs écrits respectifs voir Alain Laframboise (Laframboise 1989)

<sup>25</sup> Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832), érudit et humaniste allemand publia plusieurs ouvrages narratifs, mais aussi certaines œuvres didactiques sur les arts et la science. La citation qui suit a été prise dans l'article d'Arnold Witte (Ribouillault 2011: 93). Arnold Witte tient cette citation de Johann Wolfgang Von Goethe (1961), *Schriften zur Kunst, I (Gesamtausgabe der Werke und Schriften)*, Ed : W. Löhneysen, Stuttgart, Cotta, p. 563-564[1832].

<sup>26</sup> Version consultée : « While with the progression of art they [the painters] began to look around in the open air, [believing that] something important and worthy should accompany the figures, for which high viewpoints were chosen, castles piled on top of each other on high cliffs, and deep valleys, forests and waterfalls were depicted. Henceforth, the surroundings gained ever more the upper hand, squeeze the figures into the small and narrow, until they shrivelled into that which we call *staffage*. However, these landscape panels should contain, like the preceding religious images, something interesting, and for that reason they were filled not only with that which could be found in one particular region, but they wanted at the same time to offer an entire world, so that the viewer had something to look at, and the amateur received enough value for his money... In order that a record of the original purpose of the painting remained, one would spot in a corner some holy hermit. Jerome with the lion, [...] » (Ribouillault 2011 : 93).

Cette affirmation, reprise par Arnold Witte, démontre qu'il est important de questionner l'approche traditionnelle du paysage en peinture puisque dans cette citation, le paysage nous est présenté comme une invention ou plutôt, comme un produit du hasard. Aucune cause précise, excepté l'ennui des artistes d'étudier la figure humaine, ne semblerait avoir influencé le traitement de la nature, si on se fie à cette citation. Il ne s'agirait que d'une simple évacuation de l'aspect narratif pour se concentrer sur l'aspect formel et technique. Suivant cette citation de Goethe, l'influence spirituelle de l'époque ne semblerait pas être responsable de ce changement, ni d'ailleurs la théorie artistique de la Renaissance invoquée par Gombrich. Donc, Goethe met lui aussi l'aspect spirituel de côté pour expliquer la progression du paysage.

Pour comprendre et repenser cette idée d'« essor » de la représentation du paysage en peinture, nous avons choisi de présenter trois auteurs qui proposent de nouvelles alternatives afin d'expliquer le développement du genre paysager. Les auteurs choisis Pamela M. Jones, Nicola Courtright et Arnold Witte, représentent bien cette prise de conscience assez moderne concernant le paysage et la représentation de la nature à l'époque de la Contre-Réforme. Fait intéressant, ces trois ouvrages n'ont pas comme sujet premier la peinture de paysage, mais bien l'analyse de sa production et de sa réception à l'intérieur de cadres culturels plus larges qui en révèlent toute la portée. Comme nous chercherons à le montrer, chacun a su appuyer sa réflexion par une argumentation qui ne laisse aucun doute quant à la place nouvelle que prenait la représentation picturale de la nature pour les élites religieuses à l'époque de la Contre-Réforme. Ces trois auteurs tentent de redonner sa juste place à l'humanisme chrétien dans l'influence qu'il aurait eu sur le développement du paysage lors de la Contre-Réforme. Leur propos s'inscrit dans la continuité de leurs collègues historiens qui, contrairement à Ernst Gombrich, n'attribuaient pas exclusivement le développement du paysage en peinture à la théorie de l'art ainsi qu'à l'influence de l'Antiquité. Par exemple, Alexander Bailey Gauvin, auteur ayant traité de la période post-tridentine, a utilisé la même technique que Courtright, Jones et Witte en décidant d'exploiter de façon approfondie le contexte culturel pour traiter de la Contre-réforme. Sa démarche s'élabore autour des patronages artistiques, principalement

chez les Jésuites (Bailey 2003 : 4). Il tente de prouver que le système de patronage artistique mis sur pied par les Jésuites visait à promouvoir le renouveau de l'Église catholique ainsi que son hégémonie. L'intérêt des jésuites pour le naturalisme en peinture y est mis de l'avant ainsi que l'interprétation picturale qu'ils font des éléments de la nature grâce à leur spiritualité (Bailey 2003 : 18).

Nous constatons donc que l'étude de cette période fut abordée de plusieurs manières selon les auteurs. Est-ce parce que plusieurs courants de pensée se sont chevauchés à cette époque ? C'est effectivement ce que pensent certains.

Une autre raison pour laquelle le *cinquecento* tardif a été si pauvrement servi par l'histoire de l'art traditionnelle est que l'histoire est conçue avant tout comme une histoire de style, et l'art dévotionnel de cette période est tellement éclectique qu'il en résulte une anarchie stylistique, avec aucun mouvement dirigeant<sup>27</sup>. (Bailey 2003 : 4)

C'est pour cette raison que nous porterons maintenant notre attention sur l'éclectisme qui semble exister à cette époque. Nous tenterons de comprendre cette période non pas en tant qu'histoire des styles, mais plutôt comme un moment idéologique fécond. Cette effervescence intellectuelle pourrait sans doute expliquer l'émergence des traités écrits lors de cette période dans lesquels une attention nouvelle sera accordée au paysage et à la nature<sup>28</sup>.

La conception de la nature et du paysage lors de la période post-tridentine semble être conditionnelle à la mouvance sociale et politique nouvelle que les tenants du pouvoir tentaient d'imposer. Pour bien illustrer cette hypothèse, nous explorerons la place donnée à la nature et au paysage dans certains traités à l'époque de la Contre-Réforme. Nous tenterons de dégager les fonctions de ces traités selon leur contexte de production. Nous nous appuierons sur

---

<sup>27</sup> Version consultée : « Another reason why the later Cinquecento has been so poorly served by traditional art history is that the history has been conceived of primarily as a history of style, and the devotional art of this period is so eclectic that it verges on stylistic anarchy, with no single movement leading the way » (Bailey 2003 : 4).

<sup>28</sup> Voir les réflexions des auteurs présentés dans l'annexe qui rendent compte des similitudes et/ou divergences d'opinions sur les questions traitées dans les extraits présentés.

quelques faits historiques qui, mis en relation avec certains écrits, expliquent ou encore incarnent les idées derrière la présentation de la nature en art.

## ***II- La place de la nature dans la spiritualité du cardinal Federico Borromeo***

Commençons d'abord avec les idées de Pamela M. Jones contenues principalement dans son livre intitulé *Federico Borromeo and the Ambrosiana* publié en 1993 ainsi que son article *Federico Borromeo as a Patron of landscapes and still lifes : Christian optimism in Italy ca. 1600* paru en 1988. L'auteur se sert de l'intermédiaire d'une personne influente afin de construire son argumentation et ainsi fortifier son ancrage théorique. Il s'agit, dans le cas présent, de Federico Borromeo, cousin de Carlo Borromeo<sup>29</sup>. Federico Borromeo a, entre autre, été archevêque de la ville de Milan et fondateur de l'Ambrosiana<sup>30</sup> inaugurée officiellement en 1609. Cette bibliothèque, dans laquelle se trouvait également une galerie d'art (*pinacoteca*), n'était pas un simple lieu physique qui abritait une littérature et un savoir quelconque. Selon Arlene Quint (Quint 1986 : 16), une sélection précise d'œuvres littéraires et artistiques aurait été établie par Federico Borromeo lui-même dans le but de célébrer à la fois l'époque de la Renaissance et celle de la Contre-Réforme.

La bibliothèque a été conçue non seulement comme un centre catholique pour contrer l'hérésie et propager la foi, mais aussi pour glorifier l'époque de la Renaissance, d'une manière à stimuler les activités culturelles et artistiques de son époque. Loin d'adopter une approche arriérée pour étudier les auteurs classiques et médiévaux, il [Borromeo] a remis en lumière les leçons de l'antiquité sous la forme d'une effervescence intellectuelle qui caractérise sa relation avec les italiens et les chercheurs étrangers<sup>31</sup>. (Quint, 1986 : 16)

<sup>29</sup> Carlo Borromeo (1538-1584), participant au Concile de Trente et archevêque de Milan.

<sup>30</sup> Au sujet de la création de l'Ambrosiana voir notamment Arlene Quint (Quint 1986).

<sup>31</sup> Version consultée : « The library was meant not only as a center of Catholic learning for the repudiation of heresy and the propagation of the faith, but also as a revival of the glories of the Renaissance, in a way that was to provide an energetic stimulus to the cultural and artistic activities in his time. Far from adopting an antiquarian approach to the study of Classical and Medieval authors, he [Borromeo] brought to life the lesson of antiquity in the form of an intellectual ferment which characterizes his relationship with both Italian and foreign scholars<sup>31</sup> » (Quint, 1986 : 16).

Et plus loin dans ce même ouvrage, confirmant le rapprochement des œuvres de l'Ambrosiana à la période de la Contre-Réforme :

Le cardinal Borromeo avait envisagé son Musée comme un complément à l'enseignement des arts, de sorte que la nature didactique des peintures et des sculptures qu'il avait recueillies pouvait servir de moyen de défense contre le Protestantisme<sup>32</sup>. (Quint 1986 : 51)

Pamela M. Jones confirme aussi cette association entre la collection mise sur pied par le cardinal Federico Borromeo à l'Ambrosiana et les intentions poursuivies par les autorités catholiques lors de la Contre-Réforme : « L'objectif [...] est de démontrer que Borromeo a trouvé une interprétation religieuse dans ses peintures de paysage ainsi que ses natures mortes, les rendant ainsi convenables aux exigences artistiques des réformateurs<sup>33</sup> » (Jones 1988 : 261). Il est d'autant plus important d'insister sur la spécificité de cette collection qu'elle contenait beaucoup de paysages et de natures mortes. Nous reviendrons sur cet aspect.

Le cardinal Borromeo avait choisi de nommer cet édifice en l'honneur de saint Ambroise, l'un des quatre pères fondateurs de l'Église qui avait aussi été évêque de la ville de Milan (374-397) (Quint 1986 : 16). Cet intérêt pour la culture antique, qui était également répandu dans les premières années du XVI<sup>e</sup> siècle, poussa Federico Borromeo à collectionner les manuscrits anciens, aussi bien les originaux que les reproductions. Il avait d'ailleurs ordonné à certains de ses hommes de confiance d'arpenter plusieurs pays (Grèce, Espagne, France et Italie notamment) à la recherche de ces textes. L'intérêt porté par Borromeo pour les reproductions de ces manuscrits rappelle le raisonnement qu'il tenait sur les natures mortes. Il affirmait que ces copies « [...] seront peut-être un jour célébrées à la place de l'original<sup>34</sup> ».

---

<sup>32</sup> Version consultée : « Cardinal Borromeo envisaged his Museum as the complement to an art school, so that the didactic nature of the paintings and sculptures he had collected could be made the means of a Christian defence against Protestantism<sup>32</sup> » (Quint 1986 : 51)

<sup>33</sup> Version consultée : « The purpose [...] is to demonstrate that Borromeo found religious meaning in his landscapes and still lifes, thus making them suitable models for reformers of sacred art » (Jones 1988 : 261).

<sup>34</sup> BORROMEIO, Federico (1625), *Musaeum*, Milan, p.12-13. Version consultée : « [...] will perhaps one day be in the place of the celebrated original ».

Nous verrons plus loin dans l'explication de la vision artistique du cardinal que donne Jones, comment cette dialectique s'applique à la création de natures mortes qui peuvent servir de substitut à l'original lorsque ce dernier n'est pas disponible ou absent.

Revenons au livre de Jones. L'auteur choisit de baser son argumentation principalement sur la correspondance du cardinal Borromeo ainsi que les traités qu'il écrivit. Federico Borromeo (1564-1631), cardinal et important mécène artistique de la fin du XVI<sup>e</sup> siècle et du début du XVII<sup>e</sup> siècle, est intéressant pour notre propos puisqu'il illustre bien l'image de l'humanisme chrétien post-tridentin ainsi que son application dans le domaine artistique, plus précisément dans les éléments composant le paysage en peinture. Comme mentionné précédemment, Federico était le cousin de Carlo Borromeo, archevêque de Milan, qui avait pris en charge la formation ecclésiastique du jeune homme. Federico, suivant les recommandations de Carlo, ira à Bologne parfaire son apprentissage auprès du cardinal Gabriele Paleotti<sup>35</sup> (Crivelli 2004). La spiritualité de Paleotti, ainsi que sa passion pour les arts, n'auront sans doute pas laissé Federico indifférent. Lorsqu'il obtint son diplôme de théologie vers 1586, Federico se rendit à Rome. Les années qui suivirent furent critiques pour le développement de sa foi et de ses connaissances artistiques (Jones 1988 : 262). C'est d'ailleurs lorsqu'il vivait à Rome qu'il fut en contact avec Paul Bril et Jan Brueghel par l'entremise de l'Académie de saint Luc. Avant son départ de Rome vers 1601, il fit la rencontre de Philippe Neri et des partisans de l'Optimisme chrétien dont nous parlerons dans ce chapitre. Federico Borromeo s'établit à Milan dans les premières années du XVII<sup>e</sup> siècle à la suite de sa nomination en tant qu'archevêque de la ville. C'est dans cette ville qu'il choisit de construire l'Ambrosiana, bibliothèque et galerie d'art reflétant ses croyances et sa spiritualité.

À l'aide de la présentation de la vie et de l'œuvre de Federico Borromeo, Pamela M. Jones cherche à comprendre comment la peinture de paysage et les natures mortes ont pu

---

<sup>35</sup> Gabriele Paleotti (1522-1597) est un cardinal et archevêque italien qui a notamment publié en 1582, *Discorso intorno alle imagini sacre e profane* dans lequel ouvrage il fait état des nouvelles mesures mises sur pied suite au Concile de Trente. Il y présente certaines des nouvelles règles touchant la représentation du sacré en peinture (Paleotti 2002).

émerger à une époque où la peinture sacrée dominait. Par peinture sacrée, nous désignons les peintures narratives à caractère religieux qui mettent souvent en scène des personnages clés de l'histoire du Christianisme ou encore des scènes de l'ancien testament. Ces peintures sacrées ou *istorie* comme les appelle Jones (Jones 1988 : 262), étaient essentielles pour leur fonction didactique. L'auteur tente d'expliquer ce que Federico Borromeo entendait par « art sacré » et surtout comment le paysage pouvait s'y intégrer. C'est une question très large et complexe qui nécessite une explication solide. Par exemple, la représentation d'une image sacrée fait-elle de l'œuvre picturale un objet sacré à part entière, ou simplement la représentation de ce dernier ? Les éléments constituant l'illustration (narratifs ou non) contribuent-ils à la sacralisation de l'image ? Ainsi, une image serait-elle plus « sacrée » si elle représente Jésus et les apôtres qu'un paysage composé strictement d'éléments profanes qui sont, pourtant au même titre que l'homme, des créations divines ? C'est cette explication du développement pictural de la peinture de paysage et des éléments de la nature, qui était faite en parallèle aux représentations narratives de l'époque, qui nous intéresse dans l'ouvrage de Jones. Nous tenterons de trouver la fonction du paysage dans ce contexte où la pensée chrétienne primait ; sa raison d'être du point de vue religieux. Nous chercherons à comprendre pourquoi ce cardinal, Federico Borromeo, choisit de constituer sa collection d'objet d'art non pas de portraits à l'effigie de ses prédécesseurs, de peintures représentant les moments-clé de l'histoire chrétienne ou les personnes y ayant pris part, mais plutôt d'acquérir et commander des représentations d'éléments de la nature et de paysages. Selon Jones, la quantité considérable de peintures de paysage et de natures mortes dans la collection du cardinal pouvait être à première vue problématique pour l'époque puisqu'elles ne semblaient pas accomplir une quelconque finalité religieuse, du moins au premier regard. Toutefois, lorsque nous comprenons le sens du mot nature chez Federico Borromeo, nous comprenons aussi la légitimation de cette partie de la collection qui, aux yeux du cardinal, occupe une place tout autant justifiée que les scènes religieuses narratives. Reprenant le propos de Jones : pour le cardinal Borromeo, ces peintures de paysage inciteraient le spectateur à en comprendre la signification métaphysique, sans quoi « la simple apparence extérieure <sup>36</sup> » (Jones 1993 : 8) n'est pas suffisante à voir le caractère religieux. Ce genre de peintures, pour Federico Borromeo, appartient pleinement à l'art sacré.

---

<sup>36</sup> Version consultée : « the simply outward appearance ».

Jones, pour bien exposer la spiritualité de ce cardinal ainsi que ses théories sur l'art, tente premièrement de comprendre la vision artistique de Borromeo<sup>37</sup>. À la compréhension de cette vision, s'ajoutera celle de la spiritualité du cardinal, fortement influencée par l'Optimisme chrétien (Jones 1993 : 9).

Pour comprendre la vision artistique du cardinal Borromeo, largement influencée par l'humanisme chrétien, nous présenterons quelques-unes des œuvres de sa collection. Les œuvres que possédait Federico étaient pour la plupart exposées dans la *pinacoteca* de l'Ambrosiana. L'accessibilité des œuvres était importante pour lui puisqu'il tenait à ce que les élèves de son académie<sup>38</sup> puissent les voir et s'en inspirer. « Les couleurs – écrit-il - sont comme les mots: une fois que les yeux les voient, elles glissent dans notre esprit juste comme les mots dans nos oreilles [...] »<sup>39</sup> (Borromeo 1624 : 45). Borromeo a même publié en 1625 un ouvrage servant de guide pour admirer les œuvres composant sa collection. Intitulé *Musaeum*, ce recueil permettait de bien saisir ce qui plaisait à l'œil du cardinal. Nous relevons, par exemple, ce passage traitant d'une *Adoration des Mages* (Figure 1) de Titien (1488-1590) dans lequel il affirme que le talent de cet artiste se voit notamment par le rendu pictural de son paysage :

Titien utilise sa technique artistique originale dans la peinture de paysage et démontre ainsi à quel point il était un grand artiste. Par exemple, où l'horizon et le bord du ciel, ou encore le pic des montagnes s'entremêlent dans un flou, il n'a délibérément laissé que du vernis sur sa toile sans ajouter de couleur. Le résultat est la création d'une illusion d'optique, comme lorsque les yeux fixent quelque chose de trop loin sont déçus et abandonnent. Ainsi, Titien crée un effet impressionniste, non pas de façon laborieuse et sans aise comme le font les artistes d'aujourd'hui, mais en mélangeant et en combinant les qualités premières du peintre, incluant le champ pictural, le vernis, la toile, et certaines couleurs

---

<sup>37</sup> Comme l'a également fait Charles Dempsey dans son étude sur Gilio, ainsi que Thomas Da Costa Kauffman à propos d'un artiste de la cour de Rodolphe II de Habsbourg (Jones, 1993 : 8)

<sup>38</sup> L'académie qui se trouvait également à l'intérieur de l'Ambrosiana.

<sup>39</sup> Version consultée : « Colors are like words: once the eyes see them they sink into the mind just as do words heard by the ears [...] »(Borromeo 1624 : 45).

naturelles. Toutes ces choses en soi appartiennent à un grand artiste <sup>40</sup>. (Musaeum 1625 : 8)

Il est inévitable, lorsqu'il est question des préférences artistiques de Federico Borromeo, de parler de Jan Brueghel l'Ancien (1568-1625). Borromeo avait une appréciation sans pareille pour le travail de Brueghel. Il entretenait d'ailleurs une amitié particulière avec ce dernier. Cette amitié est connue en partie par la correspondance entre les deux hommes (Jones 1988 : 262). Brueghel reçut plusieurs commandes de Federico notamment celle sur la série des *Quatre éléments* exécutée par l'artiste entre 1608 et 1621 (Jones 1988 : 265). Borromeo lui-même salue l'exécution et la technique de Brueghel dans cette série:

Brueghel semble avoir voulu se promener, pinceau à la main, à travers toute la création naturelle. Comme nous le verrons, il a peint les mers, les montagnes, les grottes et les cavernes. Il a réussi à entasser l'ensemble de ces éléments naturels dans le cadre étroit de la peinture miniaturiste, même si en réalité ils auraient été séparés par une énorme distance. Il imitait non seulement les couleurs de la nature mais aussi l'aisance de cette dernière ce qui constitue la plus grande gloire de l'art mais aussi de la nature <sup>41</sup>. (Musaeum, 1625 : 29)

Outre la picturalité des œuvres de cet artiste, Borromeo appréciait grandement la capacité, chez Brueghel, de généraliser les traits des personnages présents dans ces représentations créant ainsi une certaine universalité dans le rendu du protagoniste. Par exemple, dans la toile *Paysage de montagne avec un ermite* (Figure 2), Brueghel opte pour une composition qui ne met pas toute l'attention sur l'ermite, mais bien sur son action ainsi

---

<sup>40</sup> Version consultée : « Titian employed his distinctive artistic technique in painting landscapes and it is here that you can see how good an artist he really was. For example, where the horizons of the land and edge of the sky, or mountain peaks and the edge of fields blend together in a blur, he deliberately left nothing but varnish on the canvas and did not paint any color. The result is the creation of an optical, as when the eyes, staring at something too far away, are deceived and wander off. Thus Titian created an impressionistic effect, not in the laborious and uneasy way artists do today, but by mixing together and combining the painter's raw materials themselves, including the pictorial field, the varnish, the canvas, and certain natural colors. All these things, in their proper role, belong to great artistic skill<sup>40</sup> ». (Musaeum 1625 : 8).

<sup>41</sup> Version consultée : « Brueghel seems to have wanted to wander, paintbrush in hand, through all of natural creation. As we will see, he painted seas, mountains, caves, and underground caverns. He managed to squeeze all of these natural features into the narrow scope of miniaturist painting, even though in reality they would have been separated by enormous distance. He imitated not only the colors of the natural world but also its nimble facilità –which is the highest glory of art as it is of nature ». (Musaeum, 1625 : 29)

que son environnement ; c'est-à-dire la méditation présentée dans un milieu naturel. Ce genre de paysage, aussi décrit comme un « *désert* transformé en un lieu fertile grâce au labeur humain » (Ribouillault 2011 : 235), rappellerait la volonté « de réparer, grâce à l'agriculture et au labeur, une nature corrompue par la faute originelle » (Ribouillault 2011 : 238). Par l'intermédiaire de la peinture, la nature devient un lieu de prédilection pour échanger avec Dieu.

L'agriculture et le travail sont, en ce sens, considérés non seulement comme les outils d'une transformation effective de l'environnement, mais surtout comme les outils d'une transformation positive de la nature corrompue de l'homme, nécessaire à sa Rédemption et à son aspiration à la béatitude paradisiaque de la vie éternelle. (Ribouillault 2011 : 241)

L'action humaine y est prise en compte, mais reléguée au second plan laissant place à la grandeur de la Nature. Nature qui, selon Borromeo, était « considérée comme une Création Divine, [...] le lieu privilégié d'une rencontre et d'une nouvelle union avec Dieu » (Ribouillault 2011 : 234). En mettant ainsi l'accent sur le thème et non la personne qui est représentée tout en octroyant plus de place au paysage, l'artiste diminue le réflexe de vénération et d'idolâtrie chez le fidèle (Jones 1988 : 264). L'appréciation de Borromeo pour ce genre de rendu n'est pas nouvelle puisque, selon Jones, le cardinal aurait fourni à l'artiste des gravures de sa collection pour qu'il s'en inspire<sup>42</sup>. Pour ce qui est du paysage, toutefois, Brueghel n'avait pas besoin d'inspiration puisque selon Borromeo, les peintres flamands étaient reconnus en Italie comme des spécialistes du paysage (Jones 1988 : 265). L'amour que portait le cardinal pour la nature était indéniable et même pour ce qui est de sa représentation en peinture. Cette idée est confirmée par un passage du *Della Pittura Sacra*<sup>43</sup> dans lequel il est question des symboles et emblèmes sacrés que Borromeo aurait eu la chance d'observer lors de ses visites dans les catacombes romaines (Jones 1993 : 12). Nous y percevons l'intérêt du cardinal pour ces symboles représentant des éléments de la nature (flore, faune)<sup>44</sup>. Il

---

<sup>42</sup> (Jones 1988 : 264). Les gravures sont de Jan et Raphael Sadeler inspirés des dessins de Marten de Vos.

<sup>43</sup> Voir annexe, p. 105.

<sup>44</sup> Au sujet d'éléments de la nature symbolisant des vertus ou des valeurs, voir notre annexe concernant Louis Richeôme et la mentalité jésuite dans sa description du jardin.

encourage fortement leur représentation dans les peintures contemporaines puisque ces symboles auraient toujours une valeur notable selon lui.

Le cardinal Borromeo, qui a vécu peu de temps après la fin du Concile de Trente, a donc grandi dans cette ambiance d'incertitude et d'instabilité manifeste au sein du catholicisme. Suite à sa rencontre avec Philippe Néri lors de son séjour à Rome, il trouvera certaines réponses à ses questions ainsi qu'un réconfort spirituel par l'intermédiaire du mouvement mené par Néri, l'Optimisme chrétien. Nous tenterons de montrer comment cet optimisme chrétien a influencé la spiritualité ainsi que la dévotion du cardinal, un aspect qui n'est pas étranger à l'amour que portait Borromeo pour les éléments de la nature. L'influence de ce courant de pensée a conforté chez le cardinal Borromeo la finalité spirituelle que pouvait avoir la représentation visuelle des éléments de la nature. Jones semble être en accord avec cette idée, mais nous nous référerons ici aux propos d'Alphonse Dupront<sup>45</sup> pour définir ce qu'est l'optimisme chrétien puisqu'il en offre une définition claire et étayée. Nous expliquerons par la suite de quelle manière Federico Borromeo a su s'en inspirer pour son interprétation du sacré dans l'art.

Alphonse Dupront (1905-1990), historien français du XXe siècle et spécialiste du Moyen Âge et de l'époque moderne, s'est attardé sur la figure de Philippe Néri et des membres de l'Oratoire, qui constituent des éléments déterminants dans la démarche spirituelle de Federico Borromeo. Les deux articles de Dupront datent du début du XXe siècle, soient 1932 et 1935, et tentent de définir ce qu'était l'Optimisme chrétien. Grâce à la lecture de ces deux textes, nous comprenons en quoi consiste l'appartenance de Borromeo à ce courant de pensée ainsi qu'aux idées véhiculées par son principal représentant, Philippe Néri. Reconnu officiellement par le Pape Grégoire XIII en 1575, l'Oratoire est un ordre catholique fondé par Philippe Néri. Néri était un prêtre originaire de Florence qui, au cours sa jeunesse, porta un intérêt marqué pour le mouvement humaniste typique de la Renaissance italienne. La raison ayant poussé Néri à mettre sur pied ce rassemblement en 1575 serait « [...] pour ressusciter la

---

<sup>45</sup> Alphonse Dupront (Dupront 1932) et (Dupront 1935).

foi, l'amour et la simplicité des premiers temps de l'Église <sup>46</sup> » (Jones 1993 : 25). Pourrions-nous alors voir un but commun chez Philippe Néri, Grégoire XIII et Federico Borromeo ? Que l'Oratoire, la Tour des vents du Vatican (dont il sera question dans le chapitre suivant) et l'Ambrosiana seraient des moyens mis de l'avant par ces hommes pour célébrer le passé chrétien pur et sincère ? La preuve qu'un intérêt commun pour un retour vers la nature qui symboliserait cette volonté de purification serait partagé par plus d'un ?

Nous pourrions définir l'Optimisme chrétien véhiculé par la spiritualité de Philippe Néri comme la présence permanente de la joie chrétienne (joie spirituelle) qui fait disparaître, chez le croyant, le doute et qui le mènerait à l'atteinte d'une quiétude (Dupront 1932 : 233). Ce besoin de sécurité et d'apaisement exprimé par plusieurs catholiques lors des années troubles de la Contre-Réforme, touche même les membres du clergé. « L'inquiétude de Federico Borromeo s'éteint dans la contemplation. [...] Le ciel étoilé attire sa sensibilité. [...] La sensation directe très vive le fait participer à la vie des choses. Une contemplation vraie est un peu possession » (Dupront 1932 : 234). Dupront nous présente donc dans ce texte l'exemple d'un cardinal et de son cheminement vers la réalisation d'une sérénité spirituelle. Ce cheminement propose que la contemplation s'accompagne d'une forme d'appréhension des sujets (choses et phénomènes) observés qui permettront l'atteinte de l'amour, de la joie chrétienne. Une citation de Borromeo nous permet de bien comprendre cette idée :

[...] J'ai eu ma chambre ornée de peintures, et j'ai fait en sorte que chacune d'entre elles soient excellentes; il n'y en avait aucune de peu de valeur ou de mauvais goût. Et le plaisir que j'ai à regarder ces vues peintes m'a toujours semblé aussi beau que de regarder par une fenêtre ouverte [montrant la nature] et en remplacement de cette nature, les peintures contiennent dans une surface restreinte, les grands espaces de la terre et du paradis, et nous y errons en faisant de longs trajets tout en restant dans la même pièce[...] <sup>47</sup>.

---

<sup>46</sup> Version consultée : « [...] to revive the faith, love, and simplicity of the Early Christian Church » (Jones 1993 : 25)

<sup>47</sup> Version consultée : « [...] I have had my room ornamented with paintings, and I have made sure that all of them are excellent; there is not one vulgar or cheap thing. And the pleasure I take in looking at these painted views has always seemed to me as beautiful as open and wide views [of nature]...Instead of them, when they are not had, paintings enclose in narrow places, the space of earth and the heavens, and we go wandering, and making long [spiritual] journeys standing still in our room [...] ». F. Borromeo, *Pro suis studiis*, Ms. Ambrosiana. G310inf., n.8, 1628, fols.252r-53r, cité dans JONES 1988, p. 268.

Pour Borromeo, la nature est l'expression de la bonté divine et c'est principalement pour cette raison que lui et les optimistes chrétiens appréciaient la vue des peintures de paysage et des natures mortes (Jones 1988 : 261). Comme le mentionne Borromeo dans la précédente citation, le plaisir que procure la contemplation de la vraie nature, est comparable à celui ressenti lors de l'observation de la nature peinte. L'expression de la bonté divine reflétée dans la nature serait donc perceptible aussi en peinture. Borromeo appuie cette idée lorsqu'il décrit la série des *Quatre Éléments* qu'il avait lui-même commandée à Jan Brueghel entre les années 1608 et 1621 (Jones 1988 : 265).

[...] Après avoir considéré les habitudes des oiseaux, entrons dans le vaste domaine de la mer, nous y trouverons d'innombrables poissons qui, en raison de leurs nombres et de la grande variété des espèces, prouvent la générosité de l'esprit du Seigneur qui les a produits [...] <sup>48</sup>.

Il n'est donc pas nécessaire qu'une peinture comprenne des éléments à proprement dit chrétiens pour qu'elle soit digne d'être appréciée d'un cardinal. La représentation picturale des éléments de la nature prend ici tout son sens. Comme Borromeo le dit lui-même, l'esprit de Dieu est perceptible dans l'admiration de ses productions; peintes ou réelles. Cette idée que les tableaux présentant des décors paysagers soient comme des fenêtres ouvertes directement sur la nature permet de comprendre la conception spirituelle de la nature chez Borromeo (Figure 3).

Jones souligne une autre idée importante de l'Optimisme chrétien : que l'homme peut se sauver du péché originel et de la fatalité qui lui est attachée (Jones 1993 : 9). Pour obtenir la grâce et la connaissance de Dieu, les tenants de l'Optimisme chrétien pensaient pouvoir y

---

<sup>48</sup> Version consultée : « [...] After which consideration (the habits of birds), entering thoughtfully into the most ample fields of the sea, there we will find schools of fish, which, in addition to their number, with enormous greatness of types, provide us testimony of the generous spirit of that Lord who produced them [...] » Borromeo, *I tre libri delle laudi divine*, Milan, 1628, p.144, cité dans JONES 1988, p.266.

parvenir à l'aide de la prière. L'usage du mot optimisme prend ici tout son sens : l'espoir est de nouveau possible <sup>49</sup>. D'ailleurs, Dupront souligne le fait que lors de la Contre-Réforme

[...] un humanisme de l'action s'établit, teinté déjà de naturalisme [...] sur une croyance à la bonté du monde et de l'homme, parce que les deux sont créations de Dieu et que celui-ci a mis [...] comme principe essentiel, l'amour. Faire son salut par la joie, c'est bien *seguire la via de Dio*. (Dupront 1935 : 307)

Les optimistes chrétiens ont donc la conviction que le Salut est accessible pour tous les croyants ayant foi en Dieu, et annonçant l'Évangile afin de faire connaître la religion catholique <sup>50</sup>. Cette certitude que chacun aurait la possibilité d'accéder au Salut par la grâce de Dieu et la prière pourrait faire penser aux doctrines de base du protestantisme. Bien que ce concept d'équité semble rapprocher les membres de l'Oratoire des protestants, il n'en demeure pas moins que les deux partis sont en désaccord fondamental sur bien d'autres questions, surtout pour ce qui est de la représentation du sacré en art. Jones explique bien, d'ailleurs, cette divergence de vue.

Il est important de rappeler que l'opinion catholique pour le rôle de l'art dans la prière dévotionnelle était contre réformatrice, en ce qu'elle s'opposait aux vues protestantes qui considéraient l'art comme idolâtrie. Par exemple, Calvin, l'un des opposants les plus virulents de l'art sacré, était profondément troublé par le mélange de la matière et du spirituel dans la dévotion catholique ; parce qu'il concevait la transcendance de Dieu selon le principe que le fini ne peut contenir l'infini, Calvin pensait que la piété ne devait être que spirituelle. Ce qui signifie que la dévotion devait se faire sans l'intermédiaire de la matière quelle qu'elle soit - incluant les arts figuratifs - ainsi que les cérémonies. Selon Calvin, l'homme ne pouvait approcher Dieu qu'à partir des termes spirituels se trouvant dans les Saintes Écritures <sup>51</sup>. (Jones 1993 : 68)

<sup>49</sup> Contrairement au début du XVIe siècle, où les catholiques devaient acheter des indulgences pour avoir accès au paradis. Cette pratique mercantile de la religion avait d'ailleurs été un des éléments ayant irrités les initiateurs du mouvement réformateur.

<sup>50</sup> Alphonse Dupront mentionne dans son texte l'importance que prend à cette époque l'apostolat. Une revalorisation de l'action que chaque fidèle doit accomplir dans un but de diffusion de l'évangile ; une responsabilité, un engagement envers Dieu et pour sa foi (Dupront 1935).

<sup>51</sup> Version consultée : « It is important to realize that Roman Catholic's assertion of art's role in devotional prayer was counter reformatory in character, for it opposed the Protestant view that sacred art was idolatrous and inefficacious. For example, Calvin, one of the most outspoken opponents of sacred art, was deeply troubled by the mixing of the material and the spiritual in Roman Catholic worship; because he conceived of God's

Cette citation porte principalement sur les représentations narratives du sacré. Selon Calvin, « représenter Dieu par des images porte[rait] atteinte à sa gloire » (Calvin 2009 : 62). Il affirme que représenter Dieu en images pourrait entraîner quelques dangers, notamment que le fidèle se détourne de la vraie essence divine en idolâtrant sa représentation (Calvin 2009 : 62). Quand il s'agit de la représentation du paysage ou de la nature, Calvin adopte une attitude beaucoup plus positive. Selon lui, la peinture de paysage, souvent dépourvue de figures, éviterait de pousser le fidèle au culte des images et la charge narrative étant évacuée permettrait la valorisation de la nature <sup>52</sup>; nature qui, selon Calvin, peut être considérée comme second livre de Dieu après la Bible (Ribouillault 2011 : XVI).

Le bonheur suprême et le but de notre vie se trouvent dans la connaissance de Dieu. Pour que personne n'en soit privé, Dieu non seulement a placé cette semence de religion [...], dans le cœur des hommes, mais il s'est grandement manifesté dans ce bâtiment si beau et si admirable que sont le ciel et la terre, bâtiment dans lequel il est présent journallement. Tous, en ouvrant les yeux, sont incapables de ne pas l'apercevoir. (Calvin 2009 : 16)

Il est bien important de rappeler que nous ne tentons pas ici de prendre parti ou de décider lequel des points de vue entre protestants et catholiques serait le bon. Nous cherchons plutôt à comprendre les différences opposant les deux camps tout en montrant la cohérence du cheminement spirituel et intellectuel de chacun. Nous comprenons, suite à ce commentaire de Jones, que pour Jean Calvin la représentation du sacré, dans des œuvres dites figuratives, serait impossible puisque la nature divine ne peut se retrouver dans des objets de nature profane (figures humaines). Selon Calvin, aucun lien direct n'existerait entre Dieu et l'image puisqu'entre les deux s'imisce la matérialité du monde (Hebding 2008 : 81). Pour Calvin, la nature serait l'incarnation de la totalité de Dieu qui nous est présentée de façon cachée, cachée donc par cette matérialité du médium artistique. La représentation de la nature dans une

---

transcendence according to the principle that the finite cannot contain the infinite, Calvin believed that worship must be purely spiritual. This meant that worship must avoid all material accoutrements- including the figurative arts- as well as ceremonies of human design. According to Calvin, man could only approach God on the spiritual terms that God commanded in scripture » (Jones 1993 : 68)

<sup>52</sup> Voir annexes p.119.

peinture dépourvue de figure humaine permettrait donc une proximité divine puisque aucun objet profane n'interfère. Ce raisonnement n'est pas sans rappeler celui de Federico Borromeo et des membres de l'Oratoire. C'est sur la question du sacré que certaines différences d'opinion les opposent. La réflexion du cardinal Borromeo sur la nature évoque également cette incarnation divine dont parle Calvin. Borromeo aime se retrouver dans la nature pour sentir la proximité entre lui et Dieu et ainsi méditer en privé. L'amour que le cardinal porte, par exemple aux jardins, est clairement évoqué par André Dupont :

À Rome, quand il est pris du désir de retour, il écrit à sa mère des lettres pressantes pour lui demander de faire entretenir les jardins d'Arona. C'était se préparer une solitude. Non pas pour y chercher le cadre d'un érémitisme ascétique. [...] Sa solitude n'est point un désert conventionnel et vide, mais un monde de vies cachées où il trouvera Dieu. N'avoue-t-il pas dans le Filippo : "Aucune partie du corps n'est plus noble et n'offre plus de secours que l'œil ?" (Dupront 1932 : 233)

Pamela M. Jones insiste sur cette caractéristique de l'optimisme chrétien qui encourage la contemplation de la nature, nature qui exprimerait clairement la bonté de Dieu et qui aurait permis à Borromeo de trouver réponse à certains questionnements.

[...] Néri avait demandé à Borromeo comment il avait pu atteindre la joie chrétienne, [...] Borromeo lui avait répondu que pour lui la joie chrétienne résidait dans la contemplation de la sagesse et du pouvoir du Seigneur par l'intermédiaire de ses créations<sup>53</sup>. (Jones 1988 : 270)

Bien que le statut du cardinal Borromeo lui permette de profiter d'un style de vie aisé, il préférerait se recueillir dans des pièces sobres ou encore représentant des éléments de la nature plutôt que des pièces décorées de manière fastueuse (Jones 1988 : 262). Pour Borromeo, les éléments contenus dans une peinture de paysage ou une nature-morte, au même titre que la nature elle-même, seraient un moyen franc et authentique de contempler la bonté divine.

---

<sup>53</sup> Version consultée : « [...] Neri asked Borromeo how he was able to attain Christian joy, [...] Borromeo answer that for him Christian joy consisted in contemplating the wisdom and power of God through his created world » (Jones 1988 : 270).

De toute évidence, l'appréciation de Borromeo pour les paysages et les natures mortes se trouvait dans sa conception du monde créé par le Seigneur et la place de l'homme dedans. Selon lui, ces images n'étaient efficaces que si elles étaient produites de manière naturaliste, c'est-à-dire, qu'elles lui rappelaient la nature et ce pour des raisons identiques. Comme les *istorie*, le paysage et la nature morte sont perçus par Borromeo comme des outils visuels pour parvenir à des fins spirituelles<sup>54</sup>. (Jones 1988 : 271)

La difficulté consistant à trouver un équilibre entre ses responsabilités publiques et ses moments de retraites spirituelles dans la nature constituait un conflit intérieur majeur pour Borromeo. Son statut de cardinal l'empêchait de s'attarder à ces périodes de méditation solitaire. Il semblait donc ne pas assumer pleinement son rôle de cardinal et être incapable de doser équitablement ces devoirs ecclésiastiques et son besoin personnel de méditation en nature. C'est pourquoi Borromeo aimait être entouré de peintures de paysage ou encore de natures mortes illustrant les créations naturelles de Dieu, à défaut d'avoir le temps nécessaire pour aller les observer directement à l'extérieur.

Philippe Néri aidera aussi Borromeo à trouver l'équilibre entre sa vie contemplative et sa vie publique avec les pensées issues de l'Optimisme chrétien. Néri semblait avoir perçu chez le cardinal « une tendance physique à la lassitude, une finesse naturelle qui s'accommode mal des mesquineries de l'existence, une émotivité toute féminine qui l'éloignent de la vie active » (Dupront 1935 : 233). Pour Néri, les retraites méditatives solitaires du cardinal, souvent en pleine nature, risquaient de l'entraîner vers l'oisiveté. Cette oisiveté s'oppose directement avec l'action humaine à laquelle semble reconduire l'œuvre de Brueghel que nous avons observé toute à l'heure, *Paysage de montagne avec un ermite* (Figure 2) ; soit cette idée selon laquelle, grâce à l'agriculture et au labeur, l'homme puisse réparer la nature corrompue par la faute originelle (Ribouillault 2011 : 238). La paresse et l'inactivité chez le fidèle

---

<sup>54</sup> Version consultée : « Clearly, Borromeo's appreciation of landscape and still-life paintings was rooted in his conception of God's world and man's place in it. In his view, such images were effective if rendered naturalistically, i.e., they appealed to him in the same way that nature did, and for the same reasons. Like *istorie*, landscape and still lifes were seen by Borromeo as visual means to spiritual ends » (Jones 1988 : 271).

chrétien étaient très mal perçues. Néri, pour y remédier, encourageait la méditation collective qui, selon lui, devait conduire plus rapidement à l'action.

Filippo a toujours craint pour ses disciples l'oisiveté [...]. La pensée des heures vides préoccupe tous ces moralistes : le loisir engendre la pensée coupable. Aussi verra-t-on la vie religieuse nouvelle toute sociale se resserrer de plus en plus, de façon à disputer à l'homme ses solitudes qui pourraient le ramener aux passions ou le disposer à l'hérésie. Et souvent la méditation collective est une préparation à l'action. (Dupront 1932 : 244)

D'ailleurs Dupront rapporte les propos du cardinal Borromeo concernant cette idée de solitude procurée par les retraites, propos dans lesquels il encense la beauté des éléments de la nature :

“Je croirais volontiers, ajoute-t-il [Borromeo], que la joie, cette compagne très aimable de la vie humaine, a fui les maisons des princes et des rois, peut-être même celles des cardinaux : elle se cache plutôt dans les monastères, dans les ermitages, dans la maison de quelque pauvre, dans la solitude d'un homme supérieur : nous la trouverons débordant des âmes, les rassurant dans l'attente des temps futurs. Un Romain célèbre et d'une grande vertu disait souvent qu'il n'était jamais moins seul que lorsqu'il était seul. Ainsi de nous, chrétiens, si nous savons le comprendre : jamais moins seul que dans notre solitude. Si nous levons les yeux vers le ciel, si nous examinons l'ampleur et la beauté de la terre, si nous parcourons des yeux de notre âme la Jérusalem céleste, notre patrie, si nous regardons attentivement la beauté du soleil, la variété des étoiles, l'ordre des éléments, la nature et les propriétés des plantes et des animaux, si nous analysons la nature supérieure de l'homme créé à l'image du Roi du ciel et de la terre, nous ne pouvons pas être seuls. Au-delà de la création qui mène à Dieu, il y a la méditation du mystère de la Rédemption. Contemplation et amour, voilà dans notre vie la réalisation de la parole même du Seigneur à Marie : “Unum est necessarium adherere Deo”. (Dupront 1932 : 231).

Nous comprenons que pour Federico Borromeo, prendre un temps pour admirer les créations de Dieu, signifie en quelque sorte rendre hommage à ce dernier. Ce passage confirme également l'attrait pour le cardinal des retraites solitaires à la campagne. La solitude semblerait être essentielle à la contemplation des œuvres divines. Borromeo tentera de démontrer que l'appréciation de la beauté des œuvres divines qui résulte de cette observation

en solitaire, offrirait une proximité nouvelle avec le divin (Dupront 1932 : 235). Nous remarquons toutefois que la solitude était cependant un sujet de désaccord entre lui et Néri. Néri prônait une approche active par laquelle la joie se confond avec l'action, contrairement à Federico Borromeo qui tentait de trouver la présence de Dieu dans ses créations. Philippe Néri croyait, quant à lui, trouver cette présence dans son assiduité à accomplir les rites cultuels, sources de joie et véritable lien avec le divin. Malgré cette divergence, la spiritualité et les idées de ces deux humanistes demeuraient complémentaires.

L'étude fondamentale de Pamela Jones permet d'aborder l'étude de la période post-tridentine sous un nouveau jour. Elle souligne elle-même certaines différences qui la distinguent des historiens l'ayant précédé et ayant aussi traité de cette époque (Jones 1993 : 99). Elle cite par exemple le cas d'Émile Mâle et l'absence de restriction temporelle dans son récit. Effectivement, le livre de Mâle intitulé *L'art religieux de la fin du XVIe siècle, du XVIIe siècle et du XVIIIe siècle ; étude sur l'iconographie après le concile de Trente* (Mâle 1972), couvre pratiquement trois siècles, ce qui oblige l'auteur à traiter rapidement certaines notions. Jones, en limitant son étude principalement aux années 1590-1630 permet, quant à elle, de resserrer l'analyse qu'elle fait de cette période.

Jones ajoute ensuite que la nouveauté majeure qu'elle aurait apportée à l'étude de cette période serait l'attention particulière qu'elle donne aux territoires romains et milanais en soulevant l'importance qu'auraient eue à la fois le cardinal Federico Borromeo et l'Optimisme Chrétien ; une importance au niveau des arts certes, mais également pour le développement spirituel et intellectuel de l'homme à cette époque.

Finalement, Jones propose de nouvelles perspectives sur l'art et notamment sur la peinture de paysage et de nature morte, contrairement à Mâle, dont l'analyse reste encore prisonnière de la conception de genre pictural :

Il pouvait y avoir dans les œuvres destinées à l'Église une autre sorte d'inconvenance : le sujet sacré pouvait ne pas y être traité avec assez de respect, y

être sacrifié à un décor, à des épisodes inutiles. [...] On vit se détacher de l'art religieux le paysage, la nature morte, la scène familière, qui ne s'en séparait pas jadis. L'art religieux avait été, pendant des siècles, l'art total : il y eut désormais un art religieux et un art profane. Le paysage hésita longtemps à vivre de sa vie propre. Les premiers paysagistes semblent étonnés de leur audace : Paul Bril, Annibal Carrache manquent rarement de faire cheminer, au bord des fleuves ou sous le couvert des grands arbres, quelques personnages sacrés [...] Ainsi l'art de la Contre-Réforme, en concentrant l'art religieux, en sépara définitivement l'art profane. (Mâle 1972 : 4-5)

Jones ne dénigre pas cette expression nouvelle de l'art *religieux* comme l'appelle Mâle. Ce dernier suppose une séparation parfaite entre l'art sacré et l'art profane, s'inscrivant d'ailleurs dans le même courant de pensée que Goethe cité précédemment. Jones quant à elle, au lieu d'y voir un recul du savoir artistique, présente plutôt les acquisitions nouvelles du cardinal Borromeo en matière de nature-morte et de représentation du paysage comme une reformulation du sacré en art ; reformulation par laquelle les éléments de la nature sont maintenant présentés au même titre que les peintures d'histoires comme essentiels pour atteindre une spiritualité purifiée, éléments qui sont, de plus, visuellement accessibles pour les fidèles. Grâce aux analyses de Jones, nous pouvons comprendre pourquoi il est pertinent d'inclure l'humanisme chrétien dans le développement du genre paysager en peinture. La spiritualité du cardinal Borromeo s'insère assurément dans ce mouvement. Cet humanisme issu de la Contre-Réforme (Dupront 1935 : 306), permettrait de se libérer des contraintes individualistes imposées par la redécouverte du savoir antique encensé lors des débuts de la Renaissance italienne (Dupront 1935 : 307). L'Optimisme chrétien de Néri, dont Borromeo fut un adepte, s'intègre parfaitement dans ce courant où un humanisme d'action est encouragé. Contrairement à l'humanisme d'avant la Réforme catholique, l'homme se tourne maintenant vers un théocentrisme, où le seul point de vue de Dieu offre la justification du monde et de l'homme, tous deux créations divines (Dupront 1935 : 307). Ce principe amène une quiétude au fidèle et permet un dialogue avec Dieu par l'intermédiaire de la contemplation de ses œuvres (Dupront 1932 : 235). La spiritualité de Borromeo s'imprègne de ce théocentrisme et Jones nous l'expose bien notamment lorsqu'elle nous parle des retraites spirituelles du cardinal ou encore de son utilisation de la nature-morte et des peintures de paysage comme substituts des beautés réelles de la nature.

Penchons-nous maintenant sur les analyses récentes d'un autre décor important de la Contre-Réforme, soit les décors de paysage de Matthieu et Paul Bril à la Tour des Vents du Vatican réalisés pour le pape Grégoire XIII (vers 1581-83). Ils confirment cette influence de l'humanisme chrétien sur le développement du genre paysager, et ce, dès le dernier tiers du XVI<sup>e</sup> siècle.

### ***III-Le paysage sacré à la Tour des Vents du Vatican (vers 1581-83)***

Nicola Courtright a analysé le décor de la Tour des Vents du Vatican dans un ouvrage paru en 2003 intitulé *The Papacy and the Art of Reform in Sixteenth-Century Rome. Gregory XIII's Tower of the Winds in the Vatican* (Courtright 2003), sur lequel nous nous appuyons dans le présent chapitre. Avec cette étude, nous sommes non seulement en mesure de comprendre ce qu'était l'art sous le règne du pape Grégoire XIII (1572-1585), mais aussi la place occupée par le genre paysager dans la décoration de cet édifice. L'auteur centre son propos principalement sur une commande de ce pape, celle de la Tour des Vents qui était à l'origine l'observatoire du Vatican et qui se situe aujourd'hui derrière la bibliothèque du Vatican (construite seulement plus tard, sous Sixte Quint) (Figures 4 et 5). Au début du règne de Grégoire XIII, soit en 1572, quelques années seulement s'étaient écoulées depuis la fin du Concile de Trente. Or, les commandes artistiques de ce pape reflètent bien la mouvance de cette époque, tant du côté politique que culturel. Les artistes avaient dû adapter leurs techniques aux exigences nouvelles issues des débats visant à réaffirmer le dogme catholique. Chez les commanditaires, pour la plupart membres du clergé, on voit apparaître un changement dans leur spiritualité qui semble se transposer dans leurs goûts artistiques. En lien avec les dénonciations faites lors du concile sur les nombreux abus (fiscaux, sociaux, politiques, etc.) des ecclésiastiques, ce changement était inévitable. Les fidèles, ayant conscience des injustices à leurs égards, cherchaient à dénoncer les papes ou les cardinaux qui exhibaient à outrance leurs richesses matérielles. La mise sur pied du système de la vente d'indulgences pour la construction de la basilique Saint-Pierre, au début du XVI<sup>e</sup> siècle, par

exemple, en révolta plus d'un<sup>55</sup>. Le fait que l'accessibilité du Salut éternel ne soit réservé qu'à ceux pouvant se l'offrir et non à ceux qui le méritait constituait l'une des injustices décriées par Luther lors de l'exposition de ses 95 thèses en 1520 (Chaunu 1975 : 293). La montée de l'humanisme et l'apparition de l'imprimerie au milieu du XVe siècle auraient aussi contribué à sensibiliser le peuple aux injustices dont il était victime. En effet, l'imprimerie permit une diffusion plus large des écritures de la Bible et les humanistes de la Renaissance constituaient désormais une clientèle supplémentaire – à côté des membres du clergé – qui lisait et surtout interprétait les Saintes écritures. Les humanistes pouvaient dorénavant faire une lecture plus personnelle de la Bible, puisque l'intermédiaire de l'officiant de messe était aboli. Plusieurs problèmes et conflits en résultèrent, notamment le désaccord quant à l'interprétation juste des écritures ainsi que leur application dans le quotidien des fidèles (Chaunu 1975 : 295). Ces mécontentements amenèrent le mouvement du protestantisme à prendre de plus en plus d'ampleur et ainsi attirer les fidèles catholiques fatigués des injustices. C'est pourquoi à l'époque de la Contre-Réforme, pendant laquelle les autorités catholiques mettaient tous leurs efforts à reconquérir la confiance de leurs fidèles, certains membres hauts placés décidèrent de montrer l'exemple et furent, par la suite, imités de leur confrères.

Grégoire XIII voulut donner un tel exemple et décida d'aller à l'encontre de l'idée de richesse matérielle, optant pour une attitude neuve, humble et purifiée. Sa pensée semblait prendre racine dans cette idée nouvelle d'une piété intègre et sans artifices. Grégoire XIII était d'ailleurs perçu par ses contemporains comme un pape pieux qui se laissait facilement émouvoir (Courtright 2003 : 19). L'allure sobre et dépouillée de la décoration intérieure de la Tour des Vents, dont le programme iconographique aurait été, en partie au moins, élaboré par le moine dominicain Egnatio Danti, ne serait pas non plus étrangère à cette attitude d'humilité, manifeste chez le pape et son entourage. La peinture de paysage était, rappelons-le, un genre pictural considéré comme humble, ou pour reprendre les termes employés par Edward Norgate, « de tous les types de peinture, le plus innocent, et que le diable lui-même ne pourrait jamais accuser d'idolâtrie »<sup>56</sup>.

<sup>55</sup> Sur le sujet, voir Pierre Chaunu (Chaunu 1975).

<sup>56</sup> Version consultée : « ...of all kinds of paintings the most innocent, and which the Devil himself could never accuse of or infect with idolatry » E. Norgate, 1648 cité dans E.H Gombrich, 1983, p. 15.

Courtright, tout comme Mâle, ne semble pas tenir en haute estime la période de la Contre-Réforme pour ce qui est de la création artistique (Courtright 2003 : 4). Toutefois, elle reconnaît que les peintures intérieures de la Tour des vents allaient à l'encontre des idées négatives associées à cette époque et que ces dernières auraient même offert plusieurs possibilités créatives importantes pour l'art du XVIIe siècle <sup>57</sup>.

La réflexion de Courtright sur la décoration intérieure de la Tour des Vents met en valeur l'idée du retour à la pureté des premiers temps chrétiens. Elle apporte d'importantes informations et preuves quant à la problématique de notre présent travail. En effet, les peintures murales dans les salles de cet appartement se caractérisent par la présence notable de la peinture de paysage, en particulier les peintures à sujets pastoraux réalisées par l'artiste flamand Paul Bril.

[...] La contribution remarquable de Bril est principalement son adhésion, à certains égards, aux conventions de l'histoire de la peinture - ses références nettes aux modèles nobles et au paysage ancien - et le fait qu'il insiste sur l'aspect humble de l'imagerie. [...] L'architecture qui semble minuscule comparée aux figures, un des aspects du paysage sacro-idyllique, caractérise l'art dans les manuscrits ainsi que les mosaïques paléochrétiennes. La pastorale elle-même incarne ce paradoxe qui aide à expliquer l'union mystérieuse entre l'imagerie des bergers et les saintes écritures. Dans les *Églogues* [ou les *Bucoliques*] de Virgile, ainsi que d'autres écrits pastoraux du même auteur, les bergers ignorants discutent de sujets nobles dans un style considéré comme humble. Les penseurs chrétiens ont exploité ce paradoxe inhérent à la pastorale d'une manière fondamentale, car selon l'enseignement du Christ, les sujets courants de la vie quotidienne auraient autant d'intérêt que les sujets nobles <sup>58</sup>. (Courtright 2003 : 142-143)

---

<sup>57</sup> Version consultée : « [...] *introduced imaginative possibilities important for seventeenth-century art* » (Courtright 2003 : 4).

<sup>58</sup> Version consultée : « [...] Bril's remarkable contribution is precisely that he adhered in certain regards to the conventions of history painting - the noble cyclical form and clear-cut references to ancient landscape- but challenge them in another, the insistence upon humble imagery [...]. Architecture that appears miniaturistic compared to the figures, one stylistic aspect of the sacro-idyllic landscape, characterizes art in both early Christian manuscripts and mosaics. The pastoral itself also embodied a paradox that helps to explain the curious union of lowly shepherd's imagery with elevated Scriptural histories. In Virgil's *Eclogues* and other literary works with pastoral themes, ignorant shepherds discuss high and noble subjects in what they claim to be a low style. Christian thinkers exploited the paradox rooted in pastoral in a fundamental way, for according to Christ's teaching everyday subjects were as elevated as lofty ones ». (Courtright, 2003 : 142-143).

En d'autres termes, tout en respectant les canons esthétiques de son temps, Bril aurait réussi à élever le genre paysager au même niveau que la peinture sacrée grâce aux possibilités offertes par la pastorale. L'essence même de la pastorale réside dans ses sujets aux aspects ruraux (bergers et paysans) ainsi que dans l'évocation d'un âge d'or disparu mis en scène dans des lieux aux allures paradisiaques. Ces caractéristiques, qui semblent aller à l'encontre de la richesse et du faste de la religion catholique, auraient été remises au goût du jour par certains humanistes de la Renaissance. Par exemple, le poète Jacopo Sannazaro (1458-1530), dans son célèbre *Arcadia* publié en 1502, raconte l'histoire de bergers habitant en Arcadie, une région de la Grèce antique, dans laquelle les habitants sont isolés du monde et mènent une vie simple et pastorale dans ce qui semble être un pays rêvé et idéalisé (Freedman 1989). S'inspirant donc de la littérature du même genre, les peintures de genre pastoral rempliraient parfaitement les volontés de l'Église catholique, c'est-à-dire la capacité d'offrir un message universel compris de tous. En effet, en dépeignant la vie de bergers et de paysans et non celle de héros mythiques, les fidèles catholiques comprenaient mieux cette réalité qui était proche de la leur. Ce *stylus umilis* de la tradition pastorale classique était parfaitement adapté à l'expression de la pureté et de la simplicité des premiers chrétiens que la Contre-Réforme avait pris pour modèle idéologique.

Plus loin, Courtright suggère que la Tour des Vents imiterait l'idéal de la villa chrétienne, c'est-à-dire qu'elle aurait été construite dans l'intention d'atteindre le paradis de façon pieuse (Courtright 2003 : 165). Selon elle, cette commande de Grégoire XIII évoquait plusieurs caractéristiques de la villégiature de l'époque ainsi que du genre pastoral dû en partie au choix d'employer des artistes flamands.

[...] le nouvel appartement du pape s'apparentait à une 'villa chrétienne' idéale et explore la tradition de la villégiature en mettant en relief son rapport intime au sacré. [...] On peut comprendre que l'adoption pour la décoration des villas et des palais de la peinture de paysage d'origine flamande participait d'une 'rhétorique visuelle' apte à exalter les valeurs d'humilité et de simplicité prônées par la Réforme catholique [...]. (Ribouillault 2011 : XV).

C'est justement ce « rapport intime au sacré » qui est mis de l'avant dans la décoration interne de cette tour. Le choix de présenter un esprit humble rappelant la piété des premiers temps chrétiens pour la décoration interne de la Tour rappelle celui des villas chrétiennes. Les peintures exécutées par Matthieu Bril évoquant les scènes de l'Ancien Testament, par exemple dans la salle de Tobias, sembleraient être faites dans ce but. Cette volonté d'atteindre le paradis, figurée par l'ascension verticale de la tour, rappelle aussi certaines notions de la littérature viatique du XVI<sup>e</sup> siècle (Gomez-Geraud 2013). Selon Courtright, le pèlerinage serait un moyen physique de vouloir atteindre le paradis. Elle se base notamment sur les écrits du jésuite Gaspar Loarte pour avancer cette idée. Loarte a écrit un traité intitulé *Trattato delle sante peregrinationi* (1575), dans lequel il décrit le pèlerin idéal (Gomez-Geraud 2013 : 3). Dans ce traité, les créatures sont comparées à des marches d'escalier servant à monter vers la connaissance et la contemplation du créateur (Gomez-Geraud 2013 : 4). Loarte présente le paysage comme un outil de contemplation indispensable au pèlerin. Ce dernier, en contemplant la nature qui l'entoure, apprécie les créations du Seigneur comme s'il s'agissait d'une belle peinture figurant le paradis (Courtright 2003 : 165-166). Or, ces représentations paradisiaques abondent dans la Tour des Vents pour montrer la véritable Église (Courtright 2003 : 132).

En art, le paysage que traversent les pèlerins pour atteindre le salut, rappelle les splendeurs édéniques de leur objectif, et dans la tradition, l'image du jardin est également associée à des attributs du paradis céleste. Dans chaque représentation de la Tour, les paysages sont effectivement paradisiaques : perpétuellement représentés en été, les éléments naturels toujours verdoyants<sup>59</sup>. (Courtright, 2003 : 132).

Le genre pastoral en peinture est perceptible à la Tour des Vents notamment dans les œuvres de Matthieu Bril, frère de Paul Bril, et les vues topographiques qui lui sont attribuées (Figure 6.). À ce propos, Courtright affirme que :

---

<sup>59</sup> Version consultée : « In art, the landscape through which pilgrims pass to achieve salvation often suggests the Edenic splendor of their goal, and the Garden's natural imagery was traditionally applied to depictions of heavenly paradise. In each of the narratives of the tower, the landscapes are indeed paradisiacal: The season is perpetually summer, the natural element verdant » (Courtright 2003 : 132).

Les peintures dans la tour portent la notion d'illusion à un autre niveau en prenant en considération la position véritable du spectateur. Deux aspects importants sont à mentionner. Premièrement, la représentation du paysage dans les deux chambres est faite à partir d'une vue prise du sommet du Belvédère [...] ; le point de vue est élevé, les représentations de paysages couvrent tous les murs et la représentation du faux muret de marbre agit comme une barrière servant à retenir le spectateur. Ces caractéristiques rappellent la situation en hauteur et dégagée de la suite papale. Deuxièmement, la composition avec le *Borgo* démontre clairement qu'il s'agit de la vue *depuis* la tour. C'est la première fois qu'une vue de la ville de Rome était représentée avec ce genre de perspective ; [...] Bien que l'artiste semble avoir déplacé le point de vue légèrement vers le sud, près du Janicule, la vue de la ville reste quand même orientée en direction du Vatican et évoque la Tour des Vents qui fait face à la ville. Dans cette fresque, la sensation de réalité a été soulignée par le choix d'un point de vue qui ressemblait à la position réelle de l'observateur <sup>60</sup>. (Courtright 2003 : 151).

Dans les vues topographiques que Bril a réalisé dans cette tour, coexiste un mélange entre un passé idéal et des éléments du présent. Une perfection civique semble y être présentée dans le sens où la cité du Vatican serait un lieu dans lequel règnerait une parfaite piété catholique (Courtright 2003 : 158). Une rencontre entre deux façons de représenter le paysage y est également visible : topographique et imaginaire (Figure 6.). Le paysage à la fois réaliste et imaginaire revêt cette capacité de faire le pont entre la réalité physique et le monde spirituel. Cette idée est encore plus visible dans les représentations de paysages des maniéristes flamands du XVI<sup>e</sup> <sup>61</sup>. Toutefois, dans le cas des œuvres de Bril pour la Tour des Vents, l'aspect imaginaire est plus contenu et moins excentrique que celui des paysages, plus connus, des peintres flamands de la génération précédente comme Jérôme Bosch (1450-1516) ou Joachim Patinir (1480-1524). Le mélange dans une même œuvre du caractère topographique et

---

<sup>60</sup> Version consultée : « The paintings in the tower carry the sense of illusion to a new level by making reference to the actual location of the viewer. Two important aspects bear mention. First, the overall impression of the landscape in both rooms is of a prospect from a high belvedere open on all sides: The vantage point is elevated; views of landscape cover all of the walls, and the fictive marble parapet running around the room's acts as a barrier to prevent the viewer from stepping out into nature. These features allude to the elevated, freestanding physical situation of the papal suite. Second, the composition with the *Borgo* explicitly complements the actual view from the tower. There are no real precedents for representing Rome from the perspective in this view: Artist had previously sketched the individual monuments found here, such as the Castel Sant' Angelo, or had drawn panoramas of Rome from a related site, but this exact viewpoint had never been documented. Although the artist shifted the vantage point slightly southward toward the adjacent Janiculum, the city still is regarded from the direction of the Vatican and thus reflects the site of the Tower of the Winds, which faces the city of Rome. In this fresco the sensation of reality inherent in *vedute* was underscored by the choice of a viewpoint that resembled the observer's actual position » (Courtright 2003 : 151)

<sup>61</sup> Voir Alain Tapié (Tapié 2012).

imaginaire offre l'illusion au spectateur d'un futur idyllique ou encore d'une sorte de survivance d'un passé antique bucolique qui serait envisageable dans un futur rapproché<sup>62</sup>.

Pour expliquer ce penchant qu'avait le pape Grégoire XIII pour la nature, Courtright prend soin de bien dépeindre la réalité sociale de son pontificat. Tout d'abord, elle perçoit cette construction comme un moyen d'exposer son autorité et son pouvoir (Courtright 2003 : 4). La dimension artistique de la nature n'est pas encore pleinement exploitée. La fonction première de cette tour semble donner raison à l'auteur. Étant construite pour rendre hommage à la réforme du calendrier julien instaurée par Grégoire XIII en 1582 (Courtright 2003 : 4), son décor peut se comprendre comme une stratégie supplémentaire visant à affirmer le pouvoir du divin sur le contrôle de la nature. Même si Grégoire XIII offrait à son peuple l'image d'un pape pieux, simple et nouveau, le message reste le même : l'affirmation du pouvoir religieux. Ce qui change, c'est le moyen de l'exposer. Contrairement à ses prédécesseurs, qui préféraient des cycles picturaux exaltant visuellement des victoires passées, des moments glorieux de l'histoire chrétienne et du pouvoir papal, Grégoire XIII décida d'exprimer sa spiritualité à travers un choix nouveau de décoration intérieure. Grégoire XIII prit l'initiative d'intégrer dans les œuvres picturales qu'il commandait des éléments confirmant la pureté de sa foi et surtout ne pouvant être accusés d'idolâtrie. Egnatio Danti (1536-1586) ainsi que Ottaviano Mascarino (1536-1606), l'architecte de cette tour, ont, semble-t-il, appliqué cette idée d'honnêteté spirituelle dans l'élaboration de leurs travaux. Il semble que ce soit aussi le cas de Nicolò Circignani (1535-1590), notamment dans les scènes de miracles de la Salle de la Méridienne, dans lesquelles il serait parvenu à créer un style « Contre-réformiste » (Courtright 2003 : 95). En engageant ces artistes, Grégoire XIII savait qu'il faisait un choix de qualité puisque ces derniers étaient appréciés auprès des catholiques et reconnus pour leur respect des nouvelles valeurs issues de la Réforme.

Il est néanmoins important de rappeler que cette idée de piété nouvelle associée à la pureté des premiers temps chrétiens n'est pas apparue spontanément sur les murs de cette

---

<sup>62</sup> Cette notion d'espoir, est également abordée dans le traité de Louis Richeôme, *De la peinture spirituelle* (1611). L'espoir que pourrait contenir la représentation du paysage chez Richeôme serait notamment utile dans les infirmeries où les malades sont privés du contact de la nature. Voir annexe, p. 124.

Tour. Le changement dévotionnel dans l'attitude des représentants de l'autorité catholique ne s'est pas non plus fait de façon impulsive. Progressivement, avec les années et les idées issues des discussions de Trente, la pensée des ecclésiastiques a changé et devant l'éventualité d'une perte du nombre de fidèles, ils ont décidé d'adopter une stratégie nouvelle (Figures 7 et 8).

Cet objectif nouveau de préserver la foi catholique a aussi permis la diffusion en Italie de l'art des artistes flamands. Comme nous l'avons vu précédemment <sup>63</sup>, les artistes du Nord ont exercé une influence considérable dans la pratique picturale en Italie lors du XVI<sup>e</sup> siècle et du XVII<sup>e</sup> siècle. La question qui s'impose dans le cas de la Tour des Vents, est de savoir pourquoi le pape, emblème même de l'autorité catholique, aurait-il eu recours aux artistes du Nord pour certaines des réalisations de cette tour? Il était pourtant reconnu, déjà à cette époque, que les artistes italiens n'avaient rien à envier aux artistes du Nord pour ce qui est de la peinture. Pourquoi alors Grégoire XIII décida-t-il de leur confier ces commandes, ayant également connaissance de la montée du protestantisme dans ces régions? (Courtright 2003 : 108) Deux hypothèses sont avancées par Courtright. La première serait que Grégoire XIII aurait engagé ces artistes pour justement montrer son appui aux communautés catholiques du Nord où une forte tendance à l'hérésie se développait <sup>64</sup>. La seconde, que les peintres nordiques parvenaient à rendre une foi plus poussée dans leurs représentations de la nature que les artistes italiens : « [...] il est entendu que les peintures flamandes plaisent plus aux fidèles que celles d'Italie, comme en font foi les témoignages <sup>65</sup> » (Courtright 2003 : 108). Cet aspect spirituel se traduisait également dans leur façon de représenter l'autorité papale dont l'image avait été largement critiquée lors des débats de Trente. Par exemple, Matthieu Bril <sup>66</sup>, dans l'exécution des peintures commandées par Grégoire XIII pour cette tour, opta pour des choix plastiques différents de ceux employés par les artistes italiens du début du XVI<sup>e</sup> siècle. Bril offre des représentations qui mettent l'accent sur les valeurs humbles de la dévotion

---

<sup>63</sup> Voir chapitre 1.

<sup>64</sup> Voir l'article de Catherine Levesque dans Ribouillault, 2011.

<sup>65</sup> Version consultée : « [...] agreed that the flemish painting pleased the devout more than any italian work, as witnessed by its effect on their emotions » (Courtright 2003 : 108)

<sup>66</sup> Voici quelques exemples de ses réalisations pour cette Tour qui sont, pour la plupart, des scènes tirées de l'Ancien Testament ou des vues topographiques de la ville de Rome : Dans la chambre de Tobias, *Tobias et Raphaël planifient leur voyage* et *Anna surveille le retour de Tobias*. Dans la chambre des vues topographiques, *Vue de Rome à partir de la colline du Janicule* (Figure 9).

chrétienne (Courtright 2003 : 5). L'artiste cherchait ainsi à montrer une image nouvelle du pape qui serait maintenant insensible aux privilèges, une image qui ne pourrait être accusée d'une quelconque forme d'adoration par les protestants. Ces deux hypothèses pourraient-elles être valables ailleurs, ou bien ne s'appliquent-elles qu'à Grégoire XIII et au décor de cette tour?

L'idée de faire revivre la période des premiers temps chrétiens est essentielle à notre réflexion concernant l'essor du paysage en peinture lors de la deuxième moitié du XVI<sup>e</sup> siècle. Selon Courtright, cette idée de retour à la pureté des premiers temps chrétiens imprégnait presque tous les réformés. Ils tentaient de redonner un aspect chaste et candide à la foi catholique ainsi qu'à son organisation qui avait été lourdement critiquée au cours des années ayant précédé le Concile de Trente. Citons notamment Giovanni Andrea Gilio, qui fut l'un des premiers à produire un traité après le Concile de Trente visant à exposer les abus présents dans les représentations picturales (Laframboise 1989 : 278). Il y dénonce entre autre l'utilisation abusive et gratuite de la nudité, des sources littéraires apocryphes ainsi que l'utilisation de l'admoniteur. Pour Gilio, la vérité du sujet ainsi que la connaissance juste des textes seraient dorénavant les éléments à considérer pour ce qui est de la représentation adéquate des images à caractère sacré. Il prendra d'ailleurs comme exemple à dénoncer, *Le jugement dernier* (1536-1541) de Michel-Ange à la Chapelle Sixtine pour bien illustrer son propos (Laframboise 1989 : 282).

Un effort avait donc été fait sous le règne de Grégoire XIII pour faire de Rome le symbole de ce renouveau chrétien (Courtright 2003 : 20) et ainsi associer l'image de cette ville moderne à celle passée de la première cité chrétienne : Jérusalem.

Rome devient Jérusalem [...]. Les images et cérémonies organisées pour les célébrations de l'Année Sainte ont été conçues pour montrer le lien entre Rome et la Jérusalem céleste [...]. La restauration de la ville de Rome durant cette année sainte était un moyen par lequel le pape Grégoire XIII et ses conseillers ont tenté

de fusionner visuellement les monuments de la ville éternelle [Rome] à ceux de la ville céleste [Jerusalem]<sup>67</sup>. (Courtright 2003 : 21-22)

Une volonté semblait animer le pape : celle de changer la face de Rome. Lui donner un aspect symbolique et glorieux à l'image de la cité céleste de Jérusalem. Certaines réparations furent effectuées dans la ville et tous voulaient les voir : pèlerins, ambassadeurs, aristocrates, etc. Cette tentative de rapprochement entre les deux villes implique aussi l'idée de faire revivre le passé triomphal de l'Église catholique pour prouver aux yeux de tous que les origines pures de cette institution sont toujours présentes. Parallèlement à cette démarche, le pape a aussi tenté d'unir sa propre image de souverain à celle de Constantin<sup>68</sup>. Le propos de Courtright ne laisse aucun doute quant à l'influence de cette idée sur la tradition picturale et son lien avec la période paléochrétienne.

L'ère Constantinienne a été présentée comme un moment de paix universel qui reflétait celle du paradis. L'importance qu'a accordée le pape Grégoire à l'art et aux rites de cette période se voyait également dans ses efforts politiques ainsi que dans ses commandes artistiques, notamment dans la *Sala Regia* où l'on peut voir des représentations qui soulignent la souveraineté temporelle écrasante du pape. On y voit aussi le lien manifeste entre la mémoire maculée de l'église primitive et celle du règne de Constantin qui présente une image de Rome comme un lieu inchangé, où règne une paix éternelle et où le salut est possible<sup>69</sup>. (Courtright 2003 : 24-25)

Avec la Tour des Vents du Vatican, nous pouvons maintenant affirmer que Grégoire XIII poursuivait un seul et unique objectif : prouver que la réforme de l'institution même de

---

<sup>67</sup> Version consultée : « Rome becomes Jerusalem. [...] Holy year ceremony and imagery were designed to make the link between Rome and Heavenly Jerusalem visible. [...] The restoration of Rome during the Holy Year, and particularly early Christian Rome, was another means by which Gregory and his advisors sought to merge visually the individual monuments of the Eternal City [Rome] with the Celestial City [Jerusalem] » (Courtright 2003 : 21-22).

<sup>68</sup> Constantin 1<sup>er</sup> (272-337). Successeur de Dioclétien et le premier empereur romain à avoir déclaré le christianisme religion officielle de l'empire. Il serait donc celui qui aurait mis fin aux persécutions dont étaient victimes les chrétiens, donnant ainsi un souffle nouveau à l'Église. Grégoire XIII se reconnaît dans cette image.

<sup>69</sup> Version consultée : « The Constantinian era was presented as a time of universal peace reflecting that of heaven. This emphasis in Gregorian ritual and art forms a striking counterpoint to actual political efforts and the other imagery of this period, such as that in the Sala Regia [Tour des vents], which stressed the pope's overwhelming temporal sovereignty [...]. It also seamlessly connected the immaculate memory of the primitive church with the much-castigated Constantinian imperium to present an image of Gregorian Rome as the constant, unchanged locus of eternal peace and salvation » (Courtright 2003 : 24-25).

l'Église était un moyen d'arriver à sa propre réforme intérieure et personnelle (Courtright 2003 : 168). C'est en changeant le visage de sa ville que Grégoire XIII voulait ainsi convaincre ses fidèles du caractère absolu, glorieux et sincère de l'Église et par la même occasion solidifier leur foi.

Examinons enfin un autre décor de la Contre-Réforme dans lequel le paysage occupe une place prépondérante : celui du *Camerino degli Eremiti* du Palazzetto Farnese de Rome, réalisé pour le cardinal Odoardo Farnese au début du XVIIe siècle.

#### ***IV- Le genre paysager dans la décoration du Palazzetto Farnese de Rome (vers 1615)***

Voyons maintenant comment le paysage est présenté dans la fortune picturale de la Contre-Réforme en nous appuyant sur l'ouvrage récent d'Arnold Witte, *The Artful Hermitage. The Palazzetto Farnese as a Counter-Reformation 'Diaeta'* (2008) portant sur l'architecture et la décoration intérieure du Palazzetto Farnese de Rome. Tout comme Courtright et Jones, Witte s'intéresse au mécénat d'un homme influent de l'époque ; dans le présent cas le cardinal Odoardo Farnese (1573-1626). Il se concentre sur l'architecture du Palazzetto Farnese ainsi que sur son décor peint. Une partie importante de son analyse porte sur le type de la *diaeta* antique qui entretient un rapport privilégié avec le paysage et qui aurait inspiré l'architecture et la décoration de ce petit palais. Bien entendu, cette structure architecturale n'explique pas à elle seule l'essor du paysage dans la décoration intérieure des palais contemporains. Witte s'appuie aussi sur des écrits d'hommes importants ayant participé à cet intérêt nouveau pour la représentation du paysage sacré<sup>70</sup>. L'auteur présente principalement les réflexions de Federico Borromeo (1564-1631), Roberto Bellarmino (1542-1621) et Louis Richeôme (1544-1625). La pensée de ces hommes s'insère parfaitement dans le courant humanisme chrétien qui nous intéresse dans ce mémoire.

---

<sup>70</sup> Nous verrons plus loin qu'Arnold Witte propose une autre idée ayant probablement contribué au développement de la peinture de paysage : celle des méthodes didactiques utilisées à l'époque de la Contre-Réforme, qui auraient contribué à un changement dans la perception des éléments de la nature en peinture.

Witte concentre son étude sur la décoration interne du Palazzetto Farnese exécutée par Giovanni Lanfranco (1582-1647). Les dates exactes de l'exécution du travail de Lanfranco dans ce lieu demeurent encore aujourd'hui incertaines. Giovan Pietro Bellori (1613-1696) dans *Le vite de' pittori scultori et architetti moderni*, paru en 1672, avait situé vers 1602 la réalisation du décor, soit quelques temps après l'arrivée de Lanfranco à Rome (Witte 2008 : 11). Quelques années plus tard, Giovanni Battista Passeri (1610-1679), dans ses *Vite de Pittori Scultori et Architetti* (1678) avait, quant à lui, suggéré les années 1604-1605 (Witte 2008 : 12). Toutefois, le contrat passé entre l'artiste et le commanditaire infirme les datations de Bellori et de Passeri. Selon Witte, dans ce contrat, il est indiqué que Lanfranco aurait reçu le paiement pour cette décoration vers 1616-1617 (Witte 2008 : 12), ce qui repousserait l'exécution des travaux de quelques années. La période analysée dans le présent chapitre suivra donc de quelques décennies celle de la Tour des Vents et sera contemporaine de la période de création de l'*Ambrosiana* par le cardinal Borromeo, examinée au chapitre 2.

Witte analyse donc ce décor réalisé par Lanfranco et s'intéresse à la signification religieuse du genre paysager<sup>71</sup>. À la lumière des études théoriques produites par certains membres du clergé (Borromeo, Bellarmino et Richeôme), la signification des peintures de Lanfranco devient plus claire. Witte tente également de montrer la transition qui s'est effectuée entre les sujets religieux et païens par l'entremise du paysage en peinture et que les peintures de Lanfranco, dans ce lieu précisément, permettent d'identifier. Witte aborde la problématique de la représentation du paysage sous de nouveaux angles. Il cherche notamment à comprendre d'où venait l'intérêt du cardinal Odoardo Farnese pour le paysage<sup>72</sup> (Witte 2008 : 21), si certains facteurs externes motivaient le cardinal Farnese dans ses commandes (pressions familiales, politiques ou économiques par exemple) ou s'il ne faisait que suivre sa propre volonté. Il tente de comprendre les origines des influences spirituelles et culturelles du cardinal en allant chercher tant du côté de la religion que du côté de la culture laïque. C'est ici

<sup>71</sup> On donnera ici le titre de certaines œuvres de Lanfranco qui se trouvent aujourd'hui hors du Palazzetto, puisque ce dernier a été détruit en 1732 (Witte 2008 : 13) : *Marie Madeleine enlevée par les anges*, v. 1616, Musée Nationale du Capodimonte, Naples, et *Saint Paul ermite et saint Antoine abbé*, v. 1616, Église de Santa Maria dell'Orazione e Morte, Rome (Figures 10 et 11).

<sup>72</sup> Cet intérêt se manifeste notamment dans les représentations de saints pénitents exécutés par Lanfranco : *Siméon le Stylite* et *La visite du Comte Roger à Saint-Bruno*, v. 1616, Église de Santa Maria dell'Orazione e Morte, Rome.

que le propos de Witte nous intéresse puisqu'il fait intervenir des sources textuelles contemporaines. Grâce à ces écrits, les motivations du cardinal semblent plus claires.

La façon dont les peintures de Lanfranco et les éléments du paysage et des ermites peuvent être mis en relation avec la confrérie, le cardinal ainsi que le reste du Palazzetto, est l'enjeu principal de la présente étude. En prenant comme point de départ le *Camerino*, cette étude se penchera aussi sur le Palazzetto en tant que construction totale – une description de cet ajout fait à la structure principale en tant qu'étape importante du développement du genre paysage en peinture. Incluant ainsi toutes les questions soulevées par la décoration de Lanfranco qui affectent le reste de l'édifice et également l'histoire de l'art en général pour ce qui est des commandes de peintures de paysage. En mettant l'accent sur le Palazzetto et le Camerino, vus comme un tout cohérent, on revoit les théories de l'histoire de l'art sur la collection, la perception et le sens du paysage par rapport à la présomption toujours dominante voulant que la sécularisation soit le principal motif du genre <sup>73</sup>. (Witte 2008 : 20)

La confrérie mentionnée par Witte dans la citation est celle de l'*Orazione e Morte*. Cette confrérie, dont Odoardo Farnese était le protecteur, possédait un bâtiment attenant au Palazzetto Farnese sur la *via Giulia* à Rome (Figure 12). En 1609, le cardinal fit une demande à la confrérie : il voulait louer une des salles de leur bâtiment moyennant une compensation financière. Sa demande fut acceptée et pour les dédommager de l'espace perdu, Odoardo Farnese devait en contrepartie ériger une nouvelle bâtisse entre son jardin, derrière le Palazzetto, et l'immeuble de la congrégation <sup>74</sup>. La salle louée par le cardinal (le *Camerino degli Eremiti*) étant à même le bâtiment de la confrérie demeurait quand même leur propriété. Toutefois, il est important de préciser que cette salle, accessible par le Palazzetto, était considérée comme partie intégrante de ce dernier. De plus, la décoration interne de cette salle

---

<sup>73</sup> Version consultée : « Just how Lanfranco's paintings and the elements of landscape and hermits can be related to both the brotherhood and the cardinal, and can be also be related to the rest of the Palazzetto, is the main focus of this study. Starting from the Camerino, these questions will also touch upon the Palazzetto as whole- late seventeenth-century descriptions of this addition to the main palace regarded it as an important stage in the development of the genre of landscape painting. Thus, all issues that are raised by Lanfranco's decoration also affect the interpretation of the rest of the building, and even the general art-historical issues of landscape painting and artistic patronage. Art-historical theories about collecting, perception and meaning of landscape are tested against the still dominant assumption of secularisation as the main impetus of the genre by focussing on the Palazzetto and Camerino as a coherent ensemble » (Witte 2008 : 20).

<sup>74</sup> Le contrat entre les deux partis fut officiellement signé en 1611 (Witte 2008 : 10).

faisait écho à celle d'une des chambres du Palazzo Farnese à Caprarola<sup>75</sup>. Le cardinal Odoardo Farnese, durant ses temps de repos, se rendait à Caprarola afin de profiter de la villa familiale reconstruite<sup>76</sup> au XVIe siècle sous les ordres du cardinal Alessandro Farnese. Ce dernier avait eu recours aux frères Zuccari, Taddeo (1529-1566) et Federico (1549-1609) ainsi qu'à leurs assistants, pour réaliser la majorité des décorations internes de la villa. Les fresques des frères Zuccari dans la Chambre de la Pénitence (*Stanza della Penitenza*) et la Chambre de la Solitude (*Stanza della Solitudine*) (Figure 13), déclinent le thème des saisons, rappelant ainsi l'harmonie recherchée entre les villas et leur environnement naturel. Selon Witte, ces fresques auraient inspiré Odoardo pour le décor du Palazzetto de Rome, plus particulièrement le *Camerino degli Eremiti*. De plus, dans les chambres de la Solitude et de la Pénitence, comme dans le *Camerino degli Eremiti*, les plafonds furent décorés de fresques dépeignant le thème de la vie solitaire (Witte 2008 : 58). Ce thème de la solitude, récurrent dans notre propos<sup>77</sup>, permet ici aussi d'expliquer un des aspects de l'engouement pour les éléments de la nature en peinture. Par exemple, à Caprarola, la Chambre de la Pénitence était décorée principalement de paysages avec des ermites chrétiens. Sa voûte, exécutée par Jacopo Bertioia (1544-1574), entre 1570 et 1571, montre notamment saint Antoine Abbé incarnant un ermite. La figure de l'ermite incarne cette vie solitaire dans un paysage désertique qui rappelle les valeurs chrétiennes d'examen de soi, de proximité avec le divin et de pèlerinage (Ribouillault 2011 : XXI). Le *Camerino degli Eremiti*, décoré pour Odoardo Farnese à Rome, représente aussi cette idée de solitude qui encouragerait le rapport au divin. Cette pièce était un moyen de trouver la tranquillité et la solitude que procurent les promenades en nature, si difficiles à retrouver en pleine ville, tout en répondant aussi aux attentes artistiques de la confrérie de l'*Orazione e morte*. Même Giovanni Pietro Bellori (1613-1696), biographe italien, considérait le *Camerino degli Eremiti*, au même titre que les jardins et les diverses constructions, comme partie intégrante du Palazzetto. Les éléments de la nature présents dans le décor du *Camerino* offraient une possibilité de recueillement et de contemplation semblable à celle offerte par une vraie promenade dans la campagne. Cette observation n'est pas sans rappeler le raisonnement

<sup>75</sup> Il s'agit d'une villa, mais en raison de ses dimensions et son caractère grandiose, elle est aussi appelée palais (*palazzo*) (Witte 2008 : 57).

<sup>76</sup> La construction de cette demeure avait débutée sous le règne de Paul III puis avait été délaissée suite aux dégâts qu'elle avait connus lors du sac de Rome (1527) (Witte 2008 : 57).

<sup>77</sup> Voir chapitre 2.

du cardinal Borromeo et de son goût pour les natures mortes et les peintures de paysages agissant comme d'authentiques substituts de la nature véritable.

Nous comprenons donc que les représentations de peintures de paysage dans le *Camerino degli Eremiti* au Palazzetto Farnese, servaient notamment de substitut à la nature difficilement accessible au sein de l'environnement urbain de Rome. Le cardinal Odoardo Farnese adhérait fermement aux idéaux de ses contemporains concernant le principe de retraite spirituelle. Ce sont d'ailleurs les écrits de certains de ses contemporains que nous invoquerons ici pour expliquer l'engouement pour ces retraites, au cours desquelles une attention totale était portée à l'exercice de la prière ainsi qu'au recueillement personnel. Plusieurs cardinaux, suite aux Concile de Trente, prirent conscience qu'ils devaient eux aussi changer quelques habitudes afin de renforcer la foi catholique. Odoardo Farnese partageait cette volonté ainsi que quelques-unes de ses connaissances personnelles ; le cardinal Federico Borromeo, le cardinal Paolo Emilio Sfondrato (1560-1618) ou encore le cardinal Roberto Bellarmino (1542-1621) (Witte 2008 : 89). Ces cardinaux, qui entretenaient de proches relations d'amitiés, de politiques ou d'affaires, manifestaient le désir de s'associer au renouveau spirituel de l'Église catholique tout en prenant régulièrement des pauses de leurs fonctions officielles en se retirant dans la nature (qu'il s'agisse de la campagne ou plus souvent d'un jardin), c'est-à-dire des retraites spirituelles où la contemplation et la méditation primaient. Philippe Néri, dont il a été brièvement question dans le chapitre 2, aurait largement contribué à diffuser, auprès de ces hommes, un tel engouement pour les retraites spirituelles. Agissant à titre d'influence commune pour chacun de ces cardinaux, Philippe Néri serait parvenu à les convaincre d'ajouter la pratique des retraites spirituelles à leurs exercices dévotionnels habituels. Par exemple, le cardinal Sfondrato, sous les recommandations de Néri, fit une retraite à Monte Oliveto dans un monastère Bénédictin près de Sienne. Néri, qui leur faisait prendre conscience de l'importance du recueillement, incarne cette volonté de réhabiliter la nature et l'homme dans l'humanisme chrétien, mais selon une direction différente de celle voulue par l'humanisme pratiqué au cours du *Cinquecento*. André Dupont explique bien ces différences :

[...] un nouvel humanisme moins érudit, moins aveuglément païen, mais plus profond, plus personnel, dessinant un idéal de vie où toutes les forces de l'homme s'épanouissent dans la gloire de Dieu. [...], on sent l'humanisme [le précédent] las de ses tranquilles jouissances. Comme ceux qui ont épuisé le monde et pénétré la condition humaine, il ne découvrait ici-bas rien de parfait, ni de stable. (Dupont 1935 : 297 et 299).

La constitution de ce nouvel humanisme chrétien semble être la conséquence d'une certaine déception face aux promesses faites lors de l'élaboration du courant culturel du *Cinquecento*. Cette désillusion semble simultanée à celle vécue au sein de l'Église chrétienne et qui aurait mené à la Réforme catholique. L'amertume des humanistes et celle des religieux face aux idéaux de leur époque semblent donc avoir motivé les changements et transformations survenues vers la fin du XVI<sup>e</sup> siècle.

Outre l'intérêt commun pour les retraites spirituelles que partageaient ces cardinaux, la signification religieuse des jardins était un autre point qui les unissait (Witte 2008 : 98). La décoration du *Camerino degli Eritimi* entretient un lien étroit avec l'art des jardins et le rôle qu'ils purent jouer dans la dévotion sacrée. En 1615, lorsque Lanfranco débute le chantier, le cardinal jésuite Bellarmino publiait également son ouvrage intitulé *Scala di salire con la mente a dio per mezo delle cose create*. Dans cet ouvrage, Bellarmino présente un raisonnement rappelant celui de Gaspar Loarte, mentionné dans le chapitre 2<sup>78</sup>, selon lequel les éléments de la nature sont comme les marches d'un escalier menant à une compréhension spirituelle du Créateur (Witte 2008 : 98). Bellarmino destinait principalement ce traité aux cardinaux catholiques proches de lui et qui partageaient ses convictions et pratiques spirituelles. En effet, il consacre un passage de son livre au statut des cardinaux nés princes, classe à laquelle appartenait Odoardo Farnese.

S'il y en a qui croient pouvoir s'inspirer de mon travail, il s'agit sûrement des personnes impliquées dans les affaires publiques, spécialement les Princes Ecclésiastiques<sup>79</sup>.

---

<sup>78</sup> Voir *infra* p. 45.

<sup>79</sup> Version consultée : « Perciòche se utilità alcuna può sperarsi da questa mia fatica, questa ridondarà particolarmente ne gli uomini occupati ne' pubblici affari, come sono per lo più i Principi Ecclesiastici » (Witte

Dans cet ouvrage, Bellarmino affirme qu'il est possible d'atteindre une certaine connaissance du Seigneur par l'observation des éléments de notre monde, la Création. Les étapes menant à cette connaissance, présentées comme un escalier menant au paradis, ne sont pas l'invention de Bellarmino et il le précise bien. En effet, dans son traité, il invoque des sources antiques. Par exemple, l'apôtre Paul dans sa lettre aux Romains croit que Dieu se révèle à l'homme par l'intermédiaire de ses créations et saint Augustin, invoquant un argument biblique, prétend que la Création de Dieu était une condition à la Rédemption de l'homme (Witte 2008 : 100). La nature occupe donc une place importante dans la tradition catholique et Bellarmino le rappelle dans son traité, où il la présente comme un outil spirituel exemplaire pour la pratique dévotionnelle.

Outre le choix de la décoration, la structure architecturale du Palazzetto laisse également transparaître l'attirance du cardinal pour le paysage. Arnold Witte, en basant son argumentation principalement sur le Palazzetto Farnese, tente de démontrer que ce dernier serait une représentation physique de l'esprit de la Contre-réforme sous l'image de la *diaeta* (Witte 2008 : 54). Witte expose clairement et de façon détaillée son raisonnement à ce propos. Il donne la définition de ce qu'est une *diaeta* en expliquant d'abord ses origines et les transformations qu'aurait subi ce type de monument, souvent mis de côté dans les études architecturales.

D'abord, il y avait dans les villas antiques, de petites pièces retirées destinées au repos et à l'étude (Witte 2008 : 41). Ces pièces, issues de la culture païenne, firent place ensuite aux cellules des moines dans lesquelles un espace était également réservé aux activités de l'intellect (Witte 2008 : 42). À l'intérieur même de leur cellule, ces derniers pouvaient se recueillir en lisant ou en écrivant sur des sujets amenant au développement de leur spiritualité.

---

2008 : 98) citant les propos de Bellarmino (1615), *Scala di salire con la mente a dio per mezzo delle cose create*, Rome : Bartolomeo Zanetti), préface.

Plus le christianisme prit de l'ampleur, suite à son officialisation en 313 par l'Empereur Constantin, plus les pouvoirs politiques et surtout économiques des membres du clergé prirent de l'ampleur également. Comme c'était les hauts dirigeants de l'Église qui avaient le plus d'argent, ce sont eux qui passaient les commandes les plus importantes, et ce notamment en matière d'architecture. C'est pourquoi cet espace autrefois réservé dans les villas antiques ainsi que dans les cellules des moines à l'approfondissement de la spiritualité et aux activités mentales connut une vocation différente avec les dirigeants religieux fortunés. Au XVe siècle (Witte 2008 : 42), ces pièces furent destinées à l'entreposage d'archives et de trésors. La nature de la plupart de ces possessions visait essentiellement à diffuser et encenser la tradition chrétienne. On y exposait les artefacts et documents ayant fait la gloire et la renommée de l'Église Chrétienne (livres, reliques, objets liturgiques). Ces pièces étaient souvent localisées dans des endroits spécifiques du bâtiment et difficiles d'accès, pour leur protection (elles étaient souvent directement reliées à la chambre du propriétaire).

À la Renaissance, avec la montée du courant humanisme et la valorisation du travail intellectuel, la *diaeta* fit peu à peu place au *studiolo*. L'aspect liturgique était encore présent quoique moins dominant. La fonction d'archivage ainsi que la mise en valeur de la connaissance figuraient également parmi les finalités de cette pièce qui était souvent un ajout sur un bâtiment déjà construit. Cependant, une nouveauté majeure, inspirée de la *diaeta*, confirme le rôle indéniable du *studiolo* dans l'appréciation du paysage : il s'agit de la relation privilégiée qu'entretenait le *studiolo* avec la nature. Witte explique ce lien par l'entremise de la *diaeta* qui était, durant l'Antiquité, utilisée pour désigner dans les jardins un pavillon qui offrait une vue surélevée sur ces derniers. Pline Le jeune en donne une description assez précise :

La raison de cette tranquillité si profonde, c'est qu'entre le mur de la chambre et celui du jardin, il y a un espace vide qui rompt le bruit. A cette chambre tient une petite étuve, dont la fenêtre fort étroite retient ou dissipe la chaleur, selon le besoin. Plus loin, on trouve une antichambre et une chambre, où le soleil entre au moment qu'il se lève, et où il donne encore après-midi, mais de côté. Quand je suis retiré dans cet appartement, je m'imagine être à cent lieues de chez moi. Il me fait surtout un singulier plaisir dans le temps des Saturnales. J'y jouis du

silence et du calme, pendant que tout le reste de la maison retentit des cris de joie que la licence de ces fêtes excite parmi les domestiques. Ainsi mes études ne troublent point les plaisirs de mes gens; ni leurs plaisirs, mes études<sup>80</sup>.  
(traduction : www.remarcle.org)

Le *studiolo* de la Renaissance, au même titre que la *diaeta* antique, apporterait donc une proximité nouvelle avec la nature, venant ainsi stimuler les activités intellectuelles. Contrairement aux croyances de Pline l’Ancien qui déconseillait l’observation de la nature afin de ne pas perdre sa concentration, la contemplation des créations divines plaisantes à l’œil y était ici encouragée. Elle permettait notamment de lutter contre la mélancolie provoquée par un excès d’activité intellectuelle. Ce contact nouveau avec la nature avait ainsi pour but de stimuler les études et lectures qui étaient faites dans cette pièce (Witte 2008 : 44). Au cours du XVIe siècle, l’expérimentation fera de cette pièce un lieu où non seulement la connaissance et le savoir sont encouragés, mais également où une liberté particulière est accordée en termes de plaisirs esthétiques. Les membres du clergé (cardinaux, novices, moines, etc.) se serviront également de cet endroit pour leur retraites spirituelles. Ils y trouveront une quiétude et un apaisement propices à la réflexion et au recueillement méditatif.

Le *studiolo* se devait d’être en relation directe avec le paysage, tout comme la *diaeta* antique selon les dires de Pline le Jeune qui en avait lui-même conçu le concept dans sa villa des Laurentes<sup>81</sup> (Witte 2008 : 48). Comme il était parfois impossible de recréer concrètement cette relation entre l’architecture et la nature extérieure, on construit des cours intérieures pourvues de jardins et on orne les parois de peintures de paysage. Le cardinal Borromeo utilisait sensiblement le même raisonnement en prenant les natures mortes comme exemple (Jones 1993) : si la saison n’était pas propice à la culture d’un produit afin d’en apprécier pleinement les qualités visuelles, l’exécution en peinture d’une nature morte était le moyen parfait pour faire illusion et feindre la vitalité du produit. Pour ce qui est de la représentation de la nature sur les murs, Witte affirme que la présence externe d’un jardin pouvait facilement être substituée par la décoration de peintures de paysage à l’intérieur (Witte 2008 : 48).

<sup>80</sup> Witte cite le texte en anglais (Witte 2008 : 44).

<sup>81</sup> Selon Vincenzo Scamozzi dans son ouvrage *L’idea della architettura universale di Vincenzo Scamozzi architetto venetto; divisa in X libri*. (Venise 1615). Voir De la Ruffinière du Prey, Pierre de la. (1994), *The Villas of Pliny. From antiquity to Posterity*, Chicago / London, p. 5.

Les raisons pour lesquelles le paysage aurait pris une place aussi significative au Palazzetto Farnese deviennent donc plus claires. La nature du *Camerino*, s'apparentant à celle du *studiolo* ou encore à celle de la *diaeta*, voudrait que ce lieu soit en relation directe avec la nature, but en vérité difficilement atteignable en raison de sa situation urbaine. C'est la raison pour laquelle les peintures exécutées par Lanfranco figurant des paysages ont été choisies : afin de recréer cette proximité à la nature et le sentiment de plénitude qui lui est associé.

Le climat intellectuel dans lequel vécut le cardinal peut aussi expliquer la présence du genre paysager dans le *Camerino*. Rappelons que de telles utilisations du paysage dans des décors intérieurs n'étaient pas uniques à cette époque : par exemple, nous avons déjà cité, au Palazzo Farnese à Caprarola, la *Stanza della solitudine* et la *Stanza della Penitenza* ou encore les peintures décrites par Louis Richeôme ornant les murs de l'église de Saint-André du Quirinal à Rome. Pour ce qui est du Palazzetto Farnese, cet attrait pour la nature semblait également être encouragé par l'attraction du cardinal Farnese pour les ordres monastiques. En effet, son solide appui à la fraternité *Orazione e Morte* et quelques autres communautés de son temps l'ont amené, lui et d'autres cardinaux (Federico Borromeo et Paolo Emilio Sfondrato par exemple), à financer ces organismes. Dans le cas d'Odoardo Farnese, il aurait eu une relation plus étroite avec l'*Orazione e Morte* que ces prédécesseurs. Le soutien financier qu'il leur a donné est plus que significatif.

Leur goût artistique, comme celui du cardinal Farnese, a pu notamment être influencé par les écrits du jésuite Louis Richeôme, dans lesquels transparait un amour certain pour la nature. Richeôme avait écrit *La peinture Spirituelle*<sup>82</sup> (Richeome 1611) dans lequel il décrivait notamment les jardins du noviciat de Saint-André-du-Quirinal, un complexe de bâtiments situé à Rome comprenant deux églises, un hôpital et un jardin. Dans cet ouvrage, l'attrait des jésuites envers la nature est plus qu'évident ; on se rend compte qu'autant à

---

<sup>82</sup> Voir annexe p.124.

l'intérieur<sup>83</sup> de l'édifice qu'à l'extérieur la valorisation des éléments de la nature tient une place centrale. Richeôme décrit les peintures à l'intérieur du noviciat et tente de les interpréter en s'aidant de la spiritualité jésuite et des fonctions mêmes du lieu. Il donne par exemple une description des jardins en établissant des parallèles avec les éléments qui le composent, l'âme humaine et Jésus Christ. En décrivant les jardins, il valorise les éléments de la nature comme lettres de l'alphabet de Dieu et tente de légitimer leur présence dans la décoration interne du noviciat.

Voici la grande porte pour entrer au premier jardin : cette vierge figurée sur le linteau, voilée d'un crêpe bleu, semé de croix blanches et de roses d'or, c'est l'âme dévote, qui désire voir son époux Jésus-Christ en son jardin et prononce ces mots : Que mon bien aimé vienne en son jardin. Sur la même porte de ce côté du jardin vous voyez Jésus-Christ entouré de baume, [d'hyfope], de lys, de roses et d'autres plantes et fleurs odorantes, répondant au souhait de son épouse, en ces paroles écrites au rouleau entortillant cet arbrisseau de myrrhe et mes drogues de bonheur [...] vous donnant intérieurement l'adresse de cueillir non seulement les fruits temporels, mais encore les fruits spirituels [d'incorruption] et de bonne odeur, et la prudence de noter attentivement les traits de la divine main, en autant de tableaux que ces trois jardins vous fourniront de créatures ; tableaux divinement tirés à la naturelle, très digne de l'œil de votre considération, parce qu'ils portent la peinture de la nature, et la qualité des plantes et arbres qui y croisent plusieurs instructions aussi plaisantes à voir et entendre qu'utiles à [refectionner] vos esprits<sup>84</sup>. (Richeôme 1611 : 474)

Toujours dans la description des jardins, Richeôme continue notamment en parlant de leur fonction à la fois spirituelle et méditative et que l'existence de leurs composantes ne pourrait être possible sans l'intervention d'une autorité supérieure (Witte 2011 : 104).

---

<sup>83</sup> Par exemple, cette fresque d'Agostino Ciampelli représentant des martyrs dans des paysages luxuriants (Witte 2008 : 102), (Figure 14).

<sup>84</sup> Version consultée : « Voicy la grande porte pour entrer au premier iardin : cette vierge figuree sur le linteau, voilee d'un crefpe bleu, femé de croix blanches, & de rofes d'or, c'est l'ame deuote, qui defire voir fon pfpoux Iesvs- Christ en fon iardin, & pronon ces mots. Que mon bien aimé vienne en son jardin. Sur la mefme porte de ce costé du iardi vous voyez Iesvs-Christ entouré de baume, d'hyfope, de lys, de rofes, & d'autres plantes, & fleurs odoriferantes, repfondant au fouhait de fon espoufe, en ces paroles efcrites au rouleau entortillant cet arbriffeau de Myrrhe. Ma foeur espoufe, ie suis venu en mon iardin ; i'ay moiffonné ma myrrhe, & mes drogues de bonne odeur. » (473). Et selon Richeome, cette métaphore « [...] vous donnant interieurement l'adreffé de cueillir non feulement les fruits temporels, mais encore les fruits spirituels d'incorruption, & de bonne odeur, & la prudence de noter attentiuement les traits de fa diuine main, en autat de Tableaux, que ces trois iardins vous fourniront de creatures ; Tableaux divinement tirez à la naturelle, tres-dignes de l'œil de votre confideration, parce qu'ils portent en la peinture de la nature, & qualité des plantes, & arbres, qui y croiffent plufieurs infructions auffi plaifantes à voir, & entendre, que vtils à refectionner vos esprits » (Richeôme 1611 : 474).

[...] peints sans couleurs, ni pinceau [les jardins]. Toutes ces beautés naturelles ou artificielles sont autant de sujets pour instruire votre âme, et l'émouvoir à aimer, louer et remercier l'auteur et donateur de la Nature et de l'art. [...] Donc autant de créatures et de pièces d'art que vous y voyez, autant d'obligations tenez-vous d'honorer le Créateur qui vous a tout donné ; autant de livres avez-vous à lire et à méditer et autant de fleurs et de fruits spirituels à cueillir pour la réfection de vos âmes <sup>85</sup>. (Richeôme 1611 : 475-476).

Richeôme, qui a été maître des novices de Saint-André jusqu'en 1618, décrit donc pièces par pièces cet édifice (église, dortoir, réfectoire, etc.) dans le but de montrer qu'il est possible d'admirer et de prier Dieu par l'intermédiaire de ses réalisations. L'amour de Richeôme pour les éléments de la nature est omniprésent tout au long du récit et confirme ainsi l'idée précédemment énoncée que la nature sert de stimulus à l'intellect. Richeôme va même jusqu'à comparer les novices à de nouvelles fleurs qui auraient été mises au sein de l'Église par Dieu et qui, comme une fleur qui fleurit au printemps, s'épanouiront au cours de leur carrière religieuse. Il affirme que les jeunes novices doivent produire de bonnes œuvres comme les fleurs produisent de bons fruits, et ce tout en ayant les mêmes vertus que ces dernières.

[...] vous en particulier mes biens aimés qui êtes au printemps de votre âge et premières fleurs, mais employez les au service de celui qui vous a planté au sein de son Église et transplanté par privilège spécial au petit verger de la religion en cette compagnie pour y produire les fleurs de la patience qui font fruits d'honneur <sup>86</sup>. (Richeôme 1611 : 493)

---

<sup>85</sup> Version consultée : « [...] peints sans couleur, ny pinceau. Toutes ces beautés naturelles, ou artificielles font autant de subjects pour instruire vostre ame, & l'émouvoir à aimer, louer, & remercier l'auteur, & donateur de la Nature, & de l'art.[...]Donc autant de creatures, & de pieces d'art, que vous y voyez, autant d'obligations tenez vous d'honorer le Createur [Dieu ?!], qui vous a tout donné; autant de liures avez vous à lire, & à méditer, & autant de fleurs, & de fruits spirituels à cueillir pour le refection de vos ames [...] » (Richeôme 1611 : 475-476).

<sup>86</sup> Version consultée : « [...] vous en particulier, mes bien aimez, qui estes au Printemps de vostre eage, & aux premieres fleurs, mais employez les au service de celui, qui vous a plantez au champ de son Eglise, & tranplantez par privilege special au petit verger de la Religion en cette copagnie, pour y produire les fleurs de fa patience qui font fruits d'honneur » (Richeôme 1611 : 493).

Il est important d'ajouter que le cardinal Bellarmino se rendait aussi dans les jardins du noviciat de Saint-André afin de pouvoir jouir du contact avec la nature pour ses retraites spirituelles (Witte 2008 : 101). Ce point commun entre lui et Richeôme permet d'ailleurs d'expliquer en quoi les écrits de ces deux hommes ont influencé Odoardo Farnese pour la décoration du Palazzetto. Dans ces traités, *La peinture spirituelle* et la *Scala di salire*, la nature est présentée comme un outil dévotionnel essentiel servant à reconnaître et apprécier la bonté divine. Le traité de Richeôme, traitant principalement de la spiritualité des peintures et des bases du dogme chrétien, offre une leçon simple et moralisante de ce que peut apporter la représentation des éléments de la nature dans un décor. Ses écrits, contrairement à ceux de Bellarmino qui s'adressent principalement aux cardinaux, ont l'avantage de rejoindre un public plus large qui peut, lui aussi, comprendre l'aspect dévotionnel de la nature. Pour ce qui est de Bellarmino, il était clairement énoncé dans sa dédicace, précédemment mentionnée, que son traité était surtout adressé à ses amis cardinaux, partageant ses idéaux catholiques. En effet, le traité de Bellarmino entrait plus en profondeur dans la question dévotionnelle des éléments de la nature, en mettant au premier plan l'idée que ce cosmos serait la pure réflexion du Créateur (Witte 2008 : 122). Cet ouvrage portait donc la réflexion à un niveau supérieur de compréhension qui le rendait ainsi légitime aux yeux des cardinaux. Celui de Richeôme, à l'inverse, présentait des connaissances de bases pouvant être comprises de tous. Dans chacun des récits, la nature qui est décrite est celle qui se trouve dans la plupart des jardins et cours intérieures des palais et des couvents romains de l'époque. Le cardinal Odoardo Farnese pouvait donc se promener avec à la main l'un ou l'autre de ses traités dans son jardin du Palazzetto ou encore devant les peintures présentant des paysages, et ainsi constater par lui-même les descriptions et impressions figurant dans ces écrits. Ces moments de contemplation des jardins, peintures, sculptures ou encore architectures constituaient les étapes menant à la connaissance de Dieu expliquées dans le traité de Bellarmino et de Richeôme.

Witte apporte avec sa description physique et interne du Palazzetto Farnese une étape de plus à la réflexion visant à légitimer l'essor de la représentation du paysage au début du XVIIe siècle. Une grande partie de son propos cherche à démontrer l'importance jouée par la littérature dévotionnelle et la conception religieuse de la nature dans ce processus. Certaines

de ses idées sont reprises dans les annexes du présent travail consacrées aux théoriciens ayant participé de près ou de loin à la constitution de cet essor dans la représentation de la nature. Gardons cependant en tête que Witte a apporté un élément essentiel à notre réflexion avec son concept de *diaeta* antique repris pendant la Contre-Réforme et favorisant une relation intime et privilégiée avec la nature environnante.

### ***Conclusion***

Comme nous l'avons vu dans le présent travail, les autorités religieuses, suite au Concile de Trente, ont voulu contrôler l'art, déterminer ce qui était permis et ce qui allait à l'encontre des idéaux chrétiens. C'est pourquoi, dans la deuxième moitié du XVI<sup>e</sup> siècle, les traités artistiques seront pour la plupart rédigés par des cardinaux. Certes, ils auront des connaissances artistiques, mais ce sera plutôt leur savoir religieux ainsi que leur spiritualité qui définiront leur pensée. À ce sujet, Dupront relève que :

Assez tôt, dans le cours du XVI<sup>e</sup> siècle, l'Église comprit que la Réforme devait commencer par les chefs. On y pourvoirait par un retour à l'étude de la discipline et de l'esprit de l'Église primitive et par l'exemple. Ces deux éléments du renouveau épiscopal s'emmêlent dans le siècle l'un à l'autre, quoique la réforme par l'exemple précède l'érudition et la règle. Matteo Ghiberti à Vérone, Carlo Borromeo à Milan ont créé les modèles du nouvel évêque. Mais, en avançant dans le siècle, surtout sous l'influence espagnole, les traités du bon Cardinal, du bon Évêque, fourmillent, tous bien intentionnés, mais d'une séduction très inégale [...] pour donner dans un schématisme un peu froid ou dans l'homélie pieuse. (Dupront 1932 : 238).

Plusieurs exemples ont été mentionnés dans le présent travail, mais nous croyons que le plus éloquent demeure le cardinal Federico Borromeo. Il incarne parfaitement cette lignée d'hommes d'Église qui cherchaient à véhiculer dans leur spiritualité ce nouvel humanisme chrétien. Cette sincérité de la foi recherchée suite aux débats du Concile de Trente, poussait les hommes comme le cardinal Borromeo à purifier leur pratique et leur spiritualité avec, comme

objectif commun, de prouver l'authenticité et la droiture de l'église catholique. Nous pourrions même suggérer un certain rapprochement de la période tridentine avec celle dite du *romantisme*. Les sujets qui y sont exploités ainsi que leur conception respective du monde semblent s'accorder. Le *romantisme* porteur d'un caractère philosophique indéniable favorise la réflexion personnelle dans un environnement solitaire. C'est précisément ce que Federico Borromeo, aidé des idéaux de l'optimisme chrétien, a voulu mettre de l'avant. Nous remarquons d'ailleurs que le *romantisme* ainsi que la période tridentine partageaient aussi un attrait certain pour la nature et la peinture de paysage. Les notions de solitude et d'individualité semblent favoriser ce rapprochement avec la pureté naturelle des créations divines. Rappelons toutefois que le *romantisme* est arrivé beaucoup plus tard et demeurerait fondamentalement philosophique, tandis que chez les humanistes chrétiens de la trempe de Federico Borromeo ou encore Louis Richeôme, c'est la spiritualité catholique qui domine.

Avant le XVI<sup>e</sup> siècle, il était rare de voir des paysages représentés en peinture, surtout en tant que sujet principal d'un tableau. Les tableaux présentant des scènes narratives incluant la figure humaine semblaient mieux indiqués pour véhiculer des valeurs religieuses. Pour ce qui est des représentations picturales de paysage, peu nombreuses à cette époque, elles ne semblaient pas à première vue véhiculer d'histoire ou de signification narrative qui aurait pu amener le fidèle ailleurs ou le convaincre d'une quelconque vérité divine. En plus, bien souvent dépourvues d'éléments à connotation religieuses, les peintures de paysages étaient souvent considérées comme profanes. Toutefois, suite à notre travail, nous avons pu voir que représenter en peinture un paysage pouvait être lourd de significations et que ce sont justement les écrits produits à la suite du Concile de Trente qui ont aidé à en prendre conscience notamment en interprétant différemment les Saintes Écritures et en mettant l'emphase sur la nature en tant que Création divine. Le fidèle devait louer le Seigneur par l'intermédiaire de son appréciation des créations divines. S'il n'avait pas accès à ces dernières, il était alors légitime de leur rendre grâce en peinture.

La citation de Dupront sur le rôle joué par les chefs de l'Église dans la diffusion du savoir permet de voir que l'enseignement de la doctrine chrétienne prendra une place très

importante lors de la Contre-Réforme. Le catéchisme, qui a longtemps été pris en charge par les différentes communautés religieuses (Witte 2011 : 99), laissera place suite au Concile de Trente, à un catéchisme dit tridentin. La leçon chrétienne sera désormais dirigée par les autorités de l'Église qui veulent standardiser et contrôler l'enseignement de la foi et de la morale chrétienne selon un programme précis. La production de manuels et de livres d'éducation, supervisée par le Pape, viendra donc normaliser et intellectualiser l'enseignement du dogme autrefois banalisé et laissé aux mains des prêtres de paroisses (Witte 2011 : 95). Or, Arnold Witte a bien noté l'importance donnée à la nature dans ce nouveau catéchisme :

Tous les enseignements du catéchisme catholique du XVI<sup>e</sup> siècle utilisent la nature afin de prouver l'unité de Dieu dans la trinité qui aurait créé le monde. Le *Credo* qui commence avec la phrase 'Je crois en Dieu le Père tout puissant, créateur du Ciel et de la Terre [de l'univers visible et invisible]' était le premier moment où le fidèle se faisait présenter la nature comme un symbole ou encore une image de son créateur. Dans la plupart des manuels d'instruction, cette phrase s'expliquait par le sens de la nature visible ; particulièrement à partir de 1550<sup>87</sup>. (Witte 2011 : 99)

Le lien entre le catéchisme et notre problématique devient plus clair dans cette citation de Witte. Le *Credo* dans la célébration de la messe se trouve généralement après l'homélie et se veut être une réponse commune de l'assemblée. Il explique la place essentielle occupée par la nature dans la compréhension de la pensée chrétienne en confirmant l'acte de Création de Dieu ainsi que son impact infini. En proposant ce rapprochement entre le Credo et la nature présent dans l'enseignement du catéchisme, les autorités chrétiennes s'assuraient ainsi qu'avec l'observation des éléments de la nature, peints ou réels, ils rappelleraient instantanément aux fidèles la présence constante du Créateur autour d'eux. La récitation du *Credo* lors des cérémonies participait également à ce rappel de l'omniprésence du Seigneur et ce même pour les illettrés (Witte 2011 : 103). En raison des idées issues de l'enseignement chrétien de la

---

<sup>87</sup> Version consultée : « All Catholic catechism teachings from the sixteenth century onwards used nature to prove the Christian Doctrine of the one and triune God who had created the world. The first occasion on which the devout would be familiarised with regarding nature as symbol or 'image' of its Creator was in the Credo that began with the sentence 'I believe in God the Father and Omnipotent Creator of Heaven and Earth...'. In most instruction books this phrase was explained by means of visible nature; these had a particular influence after 1550 » (Witte 2011 : 99).

Contre-Réforme, contrôlé par l'autorité papale, il est presque certain que les catholiques de l'Europe entière, dès le XVIIe siècle, avaient une connaissance commune de la Création et du sens donné à l'idée de nature. Les livres de catéchisme avaient été traduits dans plusieurs langues et leur diffusion était rendue possible grâce à l'aide des chefs religieux locaux. Par exemple, en Espagne, en 1583, Luis de Granada publia *Introducción del Simbolo de la Fe*, dans lequel il explique le sens du *Credo* et justifie l'omniprésence du Seigneur dans ses créations qui nous entourent (Witte 2011 : 107). Comme le catéchisme du XVIe siècle avait pour origine la doctrine chrétienne, il n'était pas exclusivement catholique. D'ailleurs, les livres de catéchèse catholiques produits dans la deuxième moitié du XVIe siècle, étaient pour la plupart basés sur les écrits des luthériens et des Calvinisme (Witte 2011 : 109).

La présence de ce catéchisme, mettant en avant plan le *Credo* et la présence du Seigneur dans les éléments de la nature, ainsi que la publication des différents traités que nous avons présentés, confirment notre problématique de départ. Les écrits de ces intellectuels chrétiens ainsi que les livres de catéchisme permettent de comprendre l'influence de la pensée chrétienne sur le développement du paysage et du traitement de la nature dans les arts figuratifs. Il ne s'agit donc pas de déterminer lesquels entre catholiques ou protestants auraient favorisés l'accroissement du genre paysager puisque de toute façon une influence commune de chacun peut être considérée (Witte 2011 : 112). D'ailleurs, la preuve de l'existence du Dieu Créateur ainsi que l'utilisation de la nature pour expliquer la première phrase du *Credo* sont des points communs à ces deux grandes communautés chrétiennes, soulignant ainsi le rôle central de l'image de la nature.

L'humanisme chrétien post-tridentin est donc empreint de nouvelles influences (protestantes et catholiques) et de profondes transformations (culturelles et ecclésiastiques) ayant stimulé le développement du paysage en peinture. En prenant en considération l'importance de cette pensée chrétienne valorisée par des hommes tels Philippe Néri, Jean Calvin ou encore Louis Richeôme, il est clair que la théorie artistique de la Renaissance ne peut, à elle seule, expliquer l'essor du genre paysager (Gombrich 1983). La spiritualité ainsi que les réflexions personnelles de ces intellectuels chrétiens permettent de bien comprendre

pourquoi la représentation d'éléments de la nature en peinture s'est développée lors de la Contre-Réforme afin de répondre à un nouveau type de ferveur religieuse.

## *Extraits des sources*

### **Notice détaillée 1**

**Auteur :** Federico Borromeo

**Titre :** *De Pictura Sacra* [1624] et *Musaeum* [1625]

**Lieu de la première édition :** Milan

**Édition consultée**<sup>88</sup> : ROTHWELL Jr., Kenneth S. et JONES, Pamela M. (2010), *Federico Borromeo, Sacred Painting, Museum*, The I Tatti Renaissance Library, Cambridge : Harvard University Press.

**Mots clés :** Ambrosiana, Milan, spiritualité, art, retraite spirituelle.

### **Biographie :**

Federico Borromeo (1564-1631), né à Milan, est le cousin de Charles Borromeo, cardinal et archevêque italien ayant pris part au Concile de Trente. Federico étudia la théologie à Pavie et à Bologne où il fit notamment la connaissance du cardinal Gabriele Paleotti. Sa carrière ecclésiastique prit véritablement son envol lorsqu'il déménagea à Rome, au milieu des années 1580. Borromeo côtoya bon nombre d'artistes italiens et flamands grâce à son implication dans l'académie de saint Luc (voir p. 19). L'art et la religion étaient essentiels dans la vie du cardinal et son projet de l'Ambrosiana à Milan le prouve bien. En effet, quelques années après sa nomination comme archevêque de la ville de Milan, vers 1602, Borromeo fonda la bibliothèque qu'il nomma Ambrosiana dans laquelle se trouvait, entres autres, une collection d'ouvrages sacrés constituée par le cardinal. À cette bibliothèque, s'ajouta une pinacothèque ainsi qu'une académie dédiée aux arts. Ce lieu d'érudition, avec les œuvres littéraires et picturales personnellement choisies par Borromeo, laisse un solide héritage à la ville de Milan et permet d'autant plus de bien saisir comment l'art et la religion pouvaient s'articuler au sein de la spiritualité du cardinal<sup>89</sup>. Les écrits publiés par Borromeo

---

<sup>88</sup> Il n'existe pas d'édition française de ces écrits. Nous utiliserons la traduction en anglais la plus récente pour présenter les extraits choisis.

<sup>89</sup> Sur ce sujet, voir Arlene Quint (Quint 1986).

rendent également compte de cet intérêt marqué pour les arts. Les extraits qui suivent permettront de bien comprendre la dialectique entre les arts et la spiritualité qui fascinait le cardinal.

### **Extraits de l'ouvrage :**

#### **De pictura sacra :**

Borromeo présente, dès le début de l'ouvrage, ses intentions. Nous remarquons que ses motivations sont en lien direct avec les idées et décisions issues du Concile de Trente.

Permettez-moi d'éviter toutes autres introductions et dire que, aussi longtemps que ce livre sera, une division en deux parties il aura. La première partie comprendra des règles communes à tous les mediums artistiques, mais sera surtout utile à l'amélioration de la peinture et de la sculpture sacrées. L'argument de la seconde partie portera sur les peintres et sculpteurs sacrés qui devront savoir comment représenter les mystères de notre Foi et comment créer des images de saints respectant la vérité historique. De cette façon, ces deux disciplines pourront promouvoir la dévotion au Seigneur ; en fait, je traite la peinture et la sculpture comme un seul et même art. J'essaierai, dans ce que j'aborde et enseigne, de me conformer aux décrets du Concile de Trente qui ordonnent aux évêques d'expliquer aux fidèles les mystères de la Foi et des histoires sacrées. Les évêques devront non seulement le faire avec des mots, mais aussi avec des peintures ou autres supports visuels, puisque les images, en touchant la raison et les émotions, incitent les gens à réfléchir sur les articles de Foi. [...] Mon but est d'établir un procédé rationnel de création d'images des mystères sacrés qui soient dignes et appropriées<sup>90</sup>. (p. 3-7, Livre 1, Chapitre I-II).

---

<sup>90</sup> Version consultée : « Let me therefore dispense with any further introduction and say that, however long this book will be, it is divided into two parts. The first part comprises rules that are common to all artistic media but are especially relevant for improving sacred painting and sculpture. The argument of the second part is that sacred painters and sculptors should be taught how to represent the mysteries of our faith and how to create images of the saints that are consistent with historical truth. In this way both arts can encourage reverence for God ; in fact, I treat painting and sculpture as if they were one and the same art. I will try, in what I discuss and teach, to comply with the decree of the Sacred Council of Trent that ordered bishops to give people instructions about the mysteries of the faith and sacred stories. It ordered bishops to do so not only with words but also with paintings or other visual media, since images, by working on both rational and emotional levels, can stimulate people to reflect on the articles of faith. [...] My goal is to establish rational procedures for creating images of the sacred mysteries in ways that are worthy and suitable » (p. 3-7, Livre 1, Chapitre I-II).

Dans le propos du Cardinal Borromeo, nous décelons l'idée que la peinture serait accessible, et ce, de façon égale, à tous les fidèles.

Les couleurs sont comme des mots : une fois vues par les yeux, elles s'enfoncent dans l'esprit comme des mots dans les oreilles. Donc, faire une première esquisse d'un sujet à peindre équivaut à la formulation de pensées qui précèdent l'argumentaire d'un discours. Cela expliquerait pourquoi la majorité sans éducation parviendrait à comprendre le discours d'une peinture. Cette technique a autant d'influence auprès des érudits [...]. (p. 45-47, Livre 1, Chapitre II)<sup>91</sup>

Pour Federico, l'exécution de l'art sacré nécessite une certaine dévotion et une attitude pieuse de la part de l'artiste, grâce à quoi, il pourra acquérir la connaissance nécessaire à l'exécution d'une œuvre sacrée.

En outre, et cela m'amène à un point crucial, tout comme la tentative d'un orateur qui tente de toucher l'esprit de son public est inutile s'il ne parvient même pas à toucher le sien, chaque peintre doit au préalable cultiver en lui un sens de dévotion religieuse sans quoi il ne pourra transmettre de sensibilité religieuse dans son travail [...]. Il existe un passage dans le Huitième Conseil Œcuménique décrétant que les hommes excommuniés par les autorités de l'Église, qui ne peuvent donc recevoir aucun sacrement, ne pourraient être engagés pour peindre des images sacrées. Lorsque les Pères de l'Église ont émis ce décret, ils devaient être motivés par deux considérations ; soit pensaient-ils que les artistes impurs seraient incapables de gérer une chose divine et qu'ils ne pouvaient la peindre, ou comme ils auraient déjà été séduits par le vice et colorés par la vulgarité, ils seraient incapables d'inclure l'esprit religieux à leur travail puisque ce dernier leur étant inconnu. (p. 47-49, Livre 1, Chapitre II)<sup>92</sup>

---

<sup>91</sup> Version consultée : « Colors are like words: once the eyes see them they sink into the mind just as do words heard by the ears. Correspondingly, making an initial sketch of a subject to be painted is like formulating the preliminary thoughts and arguments in a speech. This explains why the common, uneducated multitude can comprehend the language and discourse of painting. It has just as much influence among wise men, too ». (p.45-47, Livre 1, Chapitre II).

<sup>92</sup> Version consultée : « Moreover –and this brings me to a crucial point –just as an orator's attempt to stir the minds of others is futile if he does not first stir his own, every painter must first arouse some sense of religious devotion in his own mind, or he will not be able to impart to his own works the devotion or a sensibility that one

Cette partie sur les symboles sacrés, démontre l'intérêt de Borromeo pour les éléments de la nature (flore, faune, paysage). Il encourage leur représentation dans les œuvres contemporaines. Il a d'ailleurs observé des emblèmes sur le thème de la nature lors de ses visites dans les catacombes romaines. Il donne notamment l'exemple de la colombe qui symboliserait la simplicité et le feu qui signifierait la vie éternelle, la charité et l'immortalité des âmes.

Dans l'antiquité, nos pères pieux ont parfois eu recours aux emblèmes sacrés au lieu de figures humaines pour symboliser une croyance ou un corps [physique]. Nous devons défendre cette pratique ancienne et l'utiliser plus souvent, et non la proscrire. Nous savons que les évangélistes étaient représentés par des figures animales et les autorités de l'Église pensaient que ces quatre animaux vus par Ezékiel incarnaient les véritables évangélistes. (p. 99, Livre II, Chapitre VII)<sup>93</sup>

### **Musaeum :**

La citation suivante souligne l'influence que Pline l'ancien eut sur les travaux et sur la démarche intellectuelle de Borromeo.

Lorsque je me suis mis à travailler sur ce projet, j'ai tout de suite eu Pline comme modèle. Non pas que je veuille imiter ce grand auteur - débiter un livre de cette façon serait à la fois stupide et présomptueux - mais parce qu'il

---

can praise. [...] There is a passage in the Eight Ecumenical Council decreeing that men excommunicated by the authority of the Church and prohibited from receiving the holy rite of communion may not be hired to paint sacred images. When the Fathers of the Church issued this decree they were probably motivated by two considerations; either they thought that impure artists should not even handle divine things and would be unfit to perform a service such as painting, or that having been seduced by vice and stained by vulgarity they would seem to be completely incapable of incorporating into images the piety and religious sense that they themselves lacked in the first place ». (p. 47-49, Livre I, Chapitre II).

<sup>93</sup> Version consultée : « In antiquity, our pious Fathers occasionally resorted to using sacred emblems instead of human figures to symbolize a belief or a [physical] body. We should uphold this ancient practice and use it more often, not avoid it. We know that the Evangelists were represented by animal figures and that authoritative Church Fathers believed that [the four animals seen by Ezekiel] were the four Evangelists ». (p. 99, Livre II, Chapitre VII).

est reconnu comme un modèle de profondeur et d'excellence. (Musaeum 1625 : 5).<sup>94</sup>

Parlant de l'*Adoration des Mages* (Figure 1) peinte par Titien et conservée à la pinacothèque de l'Ambrosiana, Borromeo affirme que le talent du peintre se voit précisément dans son exécution du paysage.

Titien utilise sa technique artistique originale dans la peinture de paysage et démontre ainsi à quel point il était un grand artiste. Par exemple, où l'horizon et le bord du ciel, ou encore le pic des montagnes s'entremêlent dans un flou, il n'a délibérément laissé que du vernis sur sa toile sans ajouter de couleur. Le résultat est la création d'une illusion d'optique, comme lorsque les yeux fixent quelque chose de trop loin sont déçus et abandonnent. Ainsi, Titien crée un effet impressionniste, non pas de façon laborieuse et sans aise comme le font les artistes d'aujourd'hui, mais en mélangeant et en combinant les qualités premières du peintre, incluant le champ pictural, le vernis, la toile, et certaines couleurs naturelles. Toutes ces choses en soi appartiennent à un grand artiste. (Musaeum 1625 : 8)<sup>95</sup>

Borromeo rapporte les propos du peintre Federico Zuccaro, qui affirme qu'un artiste complet se doit de savoir représenter tout ce qui est représentable. Un artiste doit aussi être en mesure d'exécuter par lui-même l'entièreté de son tableau :

Federico Zuccaro, qui même à notre époque avait déjà acquis une renommée pour le *disegno*, affirme qu'un peintre mérite les plus grands éloges s'il est prêt à représenter chaque objet pouvant être peint. Selon lui, les artistes habitués à

---

<sup>94</sup> Version consultée : « As I set to work on this project I had Pliny as my foremost model. This is not really because I propose to imitate that famous author –starting a book that way would be both stupid and presumptuous –but because he is accepted as a model of depth and excellence ». (Musaeum 1625 : 5).

<sup>95</sup> Version consultée : « Titian employed his distinctive artistic technique in painting landscapes and it is here that you can see how good an artist he really was. For example, where the horizons of the land and edge of the sky, or mountain peaks and the edge of fields blend together in a blur, he deliberately left nothing but varnish on the canvas and did not paint any color. The result is the creation of an optical, as when the eyes, staring at something too far away, are deceived and wander off. Thus Titian created an impressionistic effect, not in the laborious and uneasy way artists do today, but by mixing together and combining the painter's raw materials themselves, including the pictorial field, the varnish, the canvas, and certain natural colors. All these things, in their proper role, belong to great artistic skill ». (Musaeum 1625 : 8)

peindre seulement la figure humaine seraient démunis, artistiquement parlant, et devraient avoir l'aide d'un autre peintre lorsqu'ils doivent exécuter des scènes de paysage. Sans quoi, ils ruinent cette partie de la peinture, même si l'image dans son ensemble aurait mérité des éloges<sup>96</sup>. (Musaeum 1625 : 9).

Borromeo ne pouvait présenter les œuvres de son musée sans parler de Jan Brueghel et de l'admiration qu'il avait pour ce dernier. Le cardinal s'attarde sur la série qu'il a lui-même commandée à Brueghel, *Les quatre éléments* :

Brueghel semble avoir voulu se promener, pinceau à la main, à travers toute la création naturelle. Comme nous le verrons, il a peint les mers, les montagnes, les grottes et les cavernes. Il a réussi à entasser l'ensemble de ces éléments naturels dans le cadre étroit de la peinture miniaturiste, même si en réalité ils auraient été séparés par une énorme distance. Il imitait non seulement les couleurs de la nature mais aussi l'aisance de cette dernière ce qui constitue la plus grande gloire de l'art mais aussi de la nature. [...] Ainsi, dans la représentation de l'eau, il [Brueghel] a inclus tellement de variétés de poissons qu'on le croirait meilleur à la pêche qu'à la peinture. Il a ensuite recueilli et disposé dans une belle composition ces caprices de la nature et ces débris de la mer que sont les coquillages...<sup>97</sup> (Musaeum 1625 : 29)

### **Les écrits de Borromeo cités dans l'ouvrage de Pamela M. Jones (Jones, 1993) :**

Jones présente le concept de la prière telle que perçue par le cardinal Borromeo. Elle explique comment Federico Borromeo envisage les étapes nécessaires à l'accomplissement

---

<sup>96</sup> Version consultée : « Federico Zuccaro, who in our time has achieved renown specifically in disegno, said that a painter deserves the highest praise if he is prepared to depict every subject that can be painted. He declared that artists who are used to painting only human beings turn out to be so artistically barren that they have to resort to another painter's assistance if they need to depict mountain scenes or other landscapes. Otherwise they so bungle the task that they ruin that part of the painting, even if the picture as a whole would have merited praise » (Musaeum 1625 : 9).

<sup>97</sup> Version consultée : « Brueghel seems to have wanted to wander, paintbrush in hand, through all of natural creation. As we will see, he painted seas, mountains, caves, and underground caverns. He managed to squeeze all of these natural features into the narrow scope of miniaturist painting, even though in reality they would have been separated by enormous distance. He imitated not only the colors of the natural world but also its nimble facilità –which is the highest glory of art as it is of nature. [...] Thus in the representation of the element of water, he [Brueghel] has introduced so many and such varied kinds of fish as to make one believe him no less skilled at fishing than at painting. And there he collected and disposed in beautiful display every sort of those freaks of nature and refuse of the sea that are the seashells » (Musaeum 1625 : 29).

d'une prière, qui n'est pas sans rappeler la démarche du jésuite Ignace de Loyola (Jones 1993 : 77). Le cardinal Borromeo soutient qu'il y aurait six étapes à la prière servant à guider le fidèle vers la justification de la gloire divine présente dans les phénomènes naturels entourant l'homme par l'observation des créatures célestes et terrestres (Jones 1993 : 93). Selon Borromeo, la gloire et la grandeur de Dieu auraient la capacité de se révéler dans tout ; autant à travers des objets animés qu'à travers des péchés. Pour prendre conscience de la gloire divine omniprésente autour de lui, le fidèle doit aussi être en mesure de méditer sur la supériorité de l'homme sur les autres créatures (Jones 1993 : 93). La supériorité de la nature humaine se traduit par la capacité de l'homme à pouvoir démontrer sa reconnaissance au Créateur; en consommant ses créations, en les observant, en en prenant soin, etc.

Le second point concerne la grandeur de Dieu, qui réussit à extraire de la bonté de tout : du diable, de l'enfer, des péchés, ainsi que des créatures muettes et des objets inanimés. Borromeo a aussi remarqué que la grâce divine se trouve aussi dans les phénomènes naturels, les mouvements et influence des cieux, des quatre éléments, et, aussi de l'ensemble du fonctionnement du monde. En suivant l'échelle, selon le point trois, le fidèle doit réfléchir à la supériorité de l'être humain sur les autres créatures divines. La nature supérieure de l'homme est due à une habilité d'agir, de s'exprimer, et de comprendre le plan divin. Ainsi, presque toutes les actions visant à assouvir un besoin intérieur sont faites pour répondre à un besoin humain: ce qui démontre que l'humanité a été créée pour donner plus de gloire à Dieu. Avec le point quatre, le fidèle arrive à la compréhension de sa responsabilité par rapport au plan divin ; parce que les volontés de Dieu sont sa plus grande gloire, l'être humain, seul parmi les créatures à pouvoir activement amener à terme les volontés divines. Le point cinq permet au fidèle de distinguer davantage la nature humaine par rapport à celle des créatures inférieures. Parce que seuls les êtres humains sont en mesure de louer Dieu, il est essentiel pour eux de le faire du mieux qu'ils le peuvent. Ce qui signifie louer toutes ses créations ; prier Dieu en mangeant ses créations, en étant témoin de ses phénomènes naturels, et ainsi de suite. Finalement, le point six sert à renforcer la compréhension de la volonté divine qu'a le fidèle, en mettant l'emphase sur son rôle par rapport à la gloire divine et la réalisation de cette dernière<sup>98</sup>.

---

<sup>98</sup> Version consultée : The second point concerned the greatness of God, who was able to extract glory from everything –from the devil, hell, and sin, as well as from mute creatures and inanimate things. Borromeo also noted that God derived glory from natural phenomena, the movements and influences of the heavens, the four elements, and, indeed, from the entire mechanism of the world. In ascending the ladder according to point three, the exercitant was to meditate on humankind's superiority over the other creatures. The elevated nature of the human being was due to an ability to act, express him or herself, and understand God's plan. Furthermore, nearly all the actions of interior beings were performed for human beings 'use; this demonstrated that humankind was

Dans le passage suivant, nous pouvons voir l'importance que Borromeo accordait à la solitude et qui expliquerait, en partie, son amour des promenades et retraites en nature.

La vie solitaire permet une grande paix... Oh vous les mortels, vous oubliez très vite votre vieux et paternel sol! Quelle a été la première chose à saluer vos yeux lorsque les doigts de Dieu les ont ouverts? N'était-ce pas les arbres et la verdure? N'étiez-vous pas créé au milieu de cela? Misérable, alors, et larmoyante sera la condition de ceux qui ne rendront aucune grâce, ou ne donneront aucun signe d'intérêt aux bénéfiques de la vie solitaire [...]<sup>99</sup>.

Parlant de l'attrait pour les peintres du nord de la part de Borromeo, Jones rapporte ici les paroles du cardinal donnant une des raisons de son admiration pour l'art de Brueghel.

[Brueghel a imité] 'la nature non seulement en couleur, mais également en talent, qui est la plus haute qualité de la nature et de l'art'<sup>100</sup>. (Jones 1993 : 80).

L'avantage des natures mortes serait, selon Borromeo, qu'elles permettent d'apprécier les qualités visuelles des objets, lorsque ces derniers ne sont pas disponibles ou que la saison ne leur est pas avantageuse.

---

created to give more glory to God. Under point four, the exercitant grew to understand his or her responsibility according to the divine plan: because God's will was his greatest glory, the human being, who alone among all the creatures was truly active, was obligated to fulfill it. Point five allowed the exercitant to further distinguish human nature from that of inferior creatures. Because only human beings were able to articulate praise of the Creator, it was essential for them to do so to their utmost capacity. That meant praising all created things, praising God when eating his creatures, when experiencing natural phenomena, and so on. Finally, the sixth point reinforced the exercitant's understanding of divine will by proposing that he or she consider how humankind both served the glory of God and benefited from it » Borromeo, F. *Del modo di dare gli esercitii a persone capaci*. Ambros. Ms. G25inf, no3, n.d.

<sup>99</sup> Version consultée : « Solitary life preserves a high peace.... O you mortals, you very soon forgot your old and paternal soil! What was the first thing to greet your eyes when they were opened by God's fingers? Were they not the trees and greenery? Were you not created in the midst of this? Miserable, then, and tearful will be the condition of them who will not render any profit from, or give any sign of living in solitude [...] » (Jones 1993:93) tiré de Borromeo, *Le Piaceri*, pp.117-120.

<sup>100</sup> Version consultée : « [Brueghel imitated] 'nature itself not only in color, but also in talent, which is the highest quality of nature and of art' » (Jones 1993 : 80).

[Quand je suis dans mon bureau et] qu'il fait chaud, les fleurs me plaisent ainsi que les fruits sur les tables. Et j'ai apprécié aussi d'avoir les fruits et les fleurs du printemps, et même durant l'été, selon les différences de température. J'ai aussi aimé avoir une variété de vases dans ma chambre selon les occasions ou selon mon plaisir. Puis, lorsque l'hiver arrive et restreint tout avec de la glace, je peux apprécier avec le regard (et j'imagine l'odeur) les fleurs artificielles présentes dans les peintures. Avec ce genre de fleurs, je veux voir la diversité de couleurs qui ne sont pas éphémères comme celles qu'on retrouve [dans la nature] mais bien stable et durable <sup>101</sup>. (Jones 1993 : 81).

### **Bibliographie critique :**

BORROMEO, Federico (1997), *Musaeum. La Pinacoteca Ambrosiana nelle memorie del suo fondatore*, Milan : Claudio Gallone [1625].

CUTLER, Lucy (2003), *Jan Brueghel and Federico Borromeo: The Artist, the court and the Republic of letters*, Thèse de doctorat, Londres : Institut Courtauld.

JONES, Pamela M (1988), « Federico Borromeo as a Patron of Landscapes and Still Lifes : Christian Optimism in Italy ca. 1600 », *Art bulletin*, vol. 70, no. 2, p. 261-272

JONES, Pamela M. (2004), « Italian Devotional Paintings and Flemish Landscapes in the Quadrerie of Cardinals Giustiniani, Borromeo, and Del Monte », *Storia dell'Arte*, no 107, p. 81-104.

MARCORA, G. (1988), *Catalogo dei manoscritti del Cardinal Federico Borromeo nella Biblioteca Ambrosiana*. Milan : Bibliothèque Ambrosiana.

---

<sup>101</sup> Version consultée : « [When I am in my study and] it is hot, flowers are pleasing to me, and some fruit on the tables. And I have enjoyed most of all having the fruits of spring, and the flowers of it, and still in the summer – according to the diversities of the weather] – I have enjoyed] having various vases in the room, and varying those according to opportunity, and according to my pleasure. Then when winter encumbers and restricts everything with ice, I have enjoyed from sight – and even imagined odor, if not real – artificial flowers... expressed in painting... and in these flowers I have wanted to see the variety of colors, not fleeting, as some of the flowers that are found [in nature], but stable and very enduring » (Jones 1993 : 81) tiré de Borromeo, « Pro suis studiis », Ambros. Ms. G3Ioinf, no8, 1628.

MARTINI, Alessandro (1975), *I tre libri delle Laudi Divine di Federico Borromeo*, Padoue : Antenore.

PRODI, P. (1971), « Federico Borromeo », *Dizionario biografico degli italiani*, no XIII, p. 33-42.

RIVOLA, Francesco (1656), *Vita di Federico Borromeo*, Milan.

ROSSI, Marco et Alessandro ROVETTA (1998), *La pinacoteca Ambrosiana*, Milan : Electa.

VERSTEGEN, Ian (2003), « Federico Barocci, Federico Borromeo, and the Oratorian Orbit », *Renaissance Quaterly*, no 1 (Printemps), p. 56-87.

**Bibliographie de l'auteur :**

ROTHWELL Jr., Kenneth S. et JONES, Pamela M. (2010), *Federico Borromeo, Sacred Painting, Museum*, The I Tatti Renaissance Library, Cambridge : Harvard University Press.

BORROMEO, Federico (1724), *I tre libri delle Laudi divine*, Traduit en français par M. Antoine Le Moine, Paris : Alexis de la Roche [1632].

## Notice détaillée 2

**Auteur :** Jean Calvin

**Titre :** *Institution de la religion chrétienne*

**Première édition :** 1541, Genève

**Édition consultée :** (2009), *Institution de la religion chrétienne*, Mis en français moderne par Marie de Védrines et Paul Wells, Aix-en-Provence : Édition Kerygma-Excelsis.

**Mots clés :** Calvinisme, doctrine, Jésus, Dieu, providence, chrétienté

### **Biographie :**

Jean Calvin est né en 1509 dans la ville de Noyon en France. Lors de son adolescence, il étudia la théologie à Paris. Dans les années suivant la publication des 95 thèses de Luther, soit après 1522, commenceront en France les persécutions contre les luthériens. Calvin sera alors mis en garde par ses pairs de ne pas adhérer à ces idées modernes et libérales. Il poursuivra par la suite des études en droit selon la volonté de son père. Ces années d'études aiguiseront son sens critique et confirmeront son adhésion aux valeurs humanistes du XVI<sup>e</sup> siècle. Avec sa formation théologique et de droit, Calvin aura dans les premières années une position différente de celle des luthériens sur les changements à apporter à l'organisation du christianisme. Calvin croyait en une réforme intérieure basée sur la pureté du message de l'Évangile qui aurait suffi à unifier la foi chrétienne sans occasionner de luttes politiques et ecclésiastiques. Dans les années 1530-1540 toutefois, il se rend bien compte que la séparation de l'Église chrétienne est l'une des seules solutions envisageables. Il publia alors son ouvrage intitulé *Institution de la Religion chrétienne* dans laquelle il expose sa définition de la véritable foi chrétienne. Ce texte de Calvin paraîtra pour la première fois en 1535 et sera interdit de publication l'année suivante et ce jusqu'en 1541 où l'édition finale parut. Calvin continuera d'écrire et de s'impliquer dans le développement des églises réformées un peu partout en Europe tout au long de sa vie. Il s'établit à Genève en 1541 avec sa femme où il mourut en 1564 (Larousse 2014).

### **Extraits de l'ouvrage :**

Nous remarquerons dans les extraits choisis que Calvin tente de démontrer l'omniprésence du Dieu créateur dans ses réalisations. Selon lui, la bonté de Dieu serait accessible à tous par la simple observation des œuvres divines. C'est donc par la contemplation des œuvres de Dieu que le fidèle parviendrait à établir une relation intime et proche avec le divin. Il ne doit pas chercher à comprendre la complexité de l'essence divine, mais plutôt de se laisser imprégner et transcender par la sagesse et la miséricorde du Seigneur.

Chapitre V (p. 16) : La puissance de Dieu brille dans la création et dans le gouvernement permanent du monde.

#### **1. Dieu a imprimé des marques de sa gloire dans toutes ses œuvres.**

L'omniprésence divine est ici soulignée par Calvin qui prétend que dès l'ouverture de nos yeux, la puissance de Dieu se manifeste devant nous. De telle façon que chaque fidèle peut y avoir accès équitablement.

Le bonheur suprême et le but de notre vie se trouvent dans la connaissance de Dieu. Pour que personne n'en soit privé, Dieu non seulement a placé cette semence de religion [...], dans le cœur des hommes, mais il s'est grandement manifesté dans ce bâtiment si beau et si admirable que sont le ciel et la terre, bâtiment dans lequel il est présent journallement. Tous, en ouvrant les yeux, sont incapables de ne pas l'apercevoir. (Calvin 2009 : 16)

#### **2. La sagesse de Dieu est évidente dans la création**

L'accessibilité à la puissance de Dieu pour tous est mise de l'avant dans le passage suivant également. Instruits ou non, riches ou pauvres, Dieu se manifeste devant chaque être humain du moment que ce dernier peut voir. C'est dire que pour Calvin, les éléments de la nature tels le ciel, les étoiles, la terre, etc., suffisent à rendre justice à la gloire divine.

Je reconnais que les personnes instruites ou averties et les scientifiques sont mieux placés pour comprendre les secrets de Dieu. Mais ceux qui n'ont pas fait

de telles études ne sont pas empêchés de voir tout l'art des œuvres de Dieu et ainsi admirer sa majesté. [...] les personnes peu instruites ou peu intelligentes, qui ne disposent que de leur vue, ne peuvent pas ignorer, même si elles le voulaient, l'ouvrage admirable de Dieu que sont les innombrables étoiles si grandes, si variées, si bien réglées. Aussi peut-on conclure que Dieu manifeste sa sagesse, autant que cela est nécessaire, à tout être humain sur la terre. (Calvin 2009 : 17)

## **6. Des témoignages de la puissance de Dieu**

Dans cette partie, Calvin interprète la place qu'aurait la responsabilité divine dans les phénomènes naturels qui nous entourent. Selon lui, il n'y a que la puissance de Dieu qui serait assez intense et perçante pour parvenir à causer de pareils prodiges. Ces manifestations naturelles seraient donc aussi des témoignages de la gloire divine.

Quant à la puissance de dieu, les nombreux témoignages que nous pouvons en considérer ne devraient-ils pas nous éblouir ? Il est évident, en effet, que pour soutenir cette 'machine et masse' infinie que sont le ciel et la terre, une grande puissance est indispensable. Quelle souveraineté ne faut-il pas pour faire trembler le ciel et éclater les tonnerres, foudroyer ici et là, illuminer le ciel d'éclairs, lui donner les couleurs les plus sombres dans des tempêtes d'intensité diverses, le nettoyer et lui donner la couleur la plus claire en une minute. (Calvin 2009 : 21-22)

## **9. La vraie connaissance consiste à contempler Dieu dans ses œuvres**

L'observation des créations divines occupe une place centrale dans la pratique spirituelle de Calvin. Comme il l'explique dans le passage suivant, Dieu, dans sa totalité, comporte des dimensions complexes et impossibles à comprendre pour l'homme, mais la simple observation de ses œuvres suffit à rassurer le fidèle et lui donner un sentiment de bienveillance.

Nous voyons qu'il n'est pas nécessaire de prononcer de longs discours et d'avancer beaucoup d'arguments pour mettre en évidence les témoignages que Dieu a répandus pour éclairer et maintenir sa majesté. De la brève énumération que j'ai faite pour y attirer l'attention, il apparait que n'importe où qu'on regarde, ces témoignages se trouvent devant nous, à notre portée, de telle manière qu'il nous est impossible de ne pas les remarquer et les indiquer du

doigt [...]. Nous avons aussi à comprendre que la manière juste de chercher Dieu et la bonne attitude à avoir consiste, non pas à faire preuve de grande curiosité en examinant sa majesté, mais à contempler ses œuvres, qui nous le rendent proche et familier et, en quelque sorte nous parlent. [...] Comme Augustin le précise quelque part [l'éditeur précise Augustin, *Discours sur les Psaumes*, Ps 144,6] : parce que nous ne pouvons comprendre Dieu, défaillant face à sa grandeur, nous devons regarder ses œuvres pour être restaurés par sa bonté. (Calvin 2009 : 24).

Chapitre X (p.57) : L'écriture oppose le vrai Dieu aux idoles païennes afin de supprimer toute superstition.

## **2. La doctrine biblique du Dieu créateur**

Calvin affirme que Dieu serait non seulement le créateur, mais également le gouvernant du ciel et de la terre. Alors, la représentation de ses créations en peinture (éléments de la nature) serait une façon de montrer l'appréciation que le fidèle aurait pour son œuvre.

Nous en sommes encore à évoquer la connaissance simple de Dieu qui ne va pas plus loin que la création du monde, sans conduire les hommes jusqu'à Jésus-Christ pour le faire connaître comme Médiateur. Certains passages du Nouveau Testament seront évoqués plus tard, dans lesquels se manifestent la puissance de Dieu, parce qu'il est le créateur, ainsi que sa providence qui maintient l'ordre qu'il a établi [...]. Il suffit, au point où nous en sommes, de savoir comment Dieu, qui est le créateur du ciel et de la terre, gouverne ce chef-d'œuvre qu'il a fait. (Calvin 2009 : 57-58).

Chapitre XI (p.61) : Donner une figure visible à Dieu n'est pas licite. Ceux qui se font des images sont en révolte contre le vrai Dieu.

Dans ce chapitre, Calvin se penche sur la question des images et de la représentation du sacré. Calvin explique clairement sa position sur la question en rappelant notamment que toutes les représentations déplairaient à Dieu puisqu'elles atteindraient directement sa majesté.

### **1. Toute représentation de Dieu en images est exclue**

L'Écriture, tenant compte de l'ignorance et de la faiblesse des hommes s'exprime avec vigueur lorsqu'elle veut distinguer le vrai Dieu de ceux qui ont été inventés ; elle contraste spécifiquement avec les idoles. Elle le fait [...] pour mieux faire apparaître la sottise du monde et montrer que tous [...] sont hors sens. Aussi Dieu est-il distingué et toute divinité forgée dans le monde est-elle exclue, afin que ce que les hommes inventent soit réduit à néant et que nous apprenions que Dieu peut témoigner de lui-même. Mais parce que partout dans le monde la pratique stupide de représenter Dieu par des images s'est imposée [...] il faut bien comprendre que toutes les fois qu'on représente Dieu ainsi, sa gloire est diminuée par cette erreur idolâtre. Ainsi, dieu dans sa Loi, après avoir déclaré que lui seul est souverain et voulant enseigner comment le servir dit : 'Tu ne te feras pas de statue, ni de représentation quelconque' [Exode 20.4]. (Calvin 2009 : 61).

### **2. Représenter Dieu par des images porte atteinte à sa gloire**

La raison principale de ne pas représenter Dieu, ni d'idolâtrer les images à son effigie, est que cela porte directement atteinte à sa renommée ainsi qu'à sa puissance.

[...] Nous voyons, notamment, que Dieu s'élève contre toutes représentations, pour qu'il soit clair que ceux qui façonnent des formes visibles se détournent de lui [...]. C'est pourquoi nous pouvons conclure que les statues que l'on taille, les images que l'ont peint pour représenter Dieu lui déplaisent profondément, car elles portent gravement atteinte à sa majesté. (Calvin 2009 : 62).

### **3. Des signes de la manifestation de la présence de Dieu**

Les éléments de la nature ainsi que les phénomènes naturels seraient donc des signes de l'omniprésence de Dieu puisqu'ils reflètent bien cette nature divine incompréhensible et leur facilité d'accès les rend proches de chaque fidèle.

[...] les signes que Dieu a choisis pour se manifester aux hommes étaient destinés, à la fois, à enseigner et à avertir de son essence incompréhensible. (Calvin 2009 : 63)

## **5. Les images sont-elles des livres pour ceux qui ne savent pas lire ?**

Calvin s'appuie sur les révélations faites par les prophètes pour expliquer son aversion envers la combinaison des images et l'essence divine. Le fidèle ne peut arriver à la connaissance de Dieu par la simple observation d'une image. La connaissance qu'il en retire serait inexacte et trompeuse. Le point de vue de Calvin sur la représentation de Dieu est assez catégorique sur ce point.

On le dit comme un proverbe : les images sont les livres des ignorants. [...]. Quand Jérémie dit que cette coutume des images est due à la vanité des hommes [Jérémie 10.3] et Habacuc qu'une image de métal fondue enseigne le mensonge [Habacuc 2.18], nous pouvons en tirer une leçon générale : tout ce que les hommes apprennent de Dieu par les images est de peu de valeur et même trompeur [...]. Les prophètes opposent les images et Dieu comme étant incompatibles et impossibles à accorder. Dans les passages de l'Écriture que j'ai cités, cela est incontestable. Il n'y a qu'un seul vrai Dieu, toutes les images que l'on fait pour représenter Dieu sont inexactes et nocives, et tous ceux qui pensent connaître Dieu par ce moyen sont malheureusement trompés. Bref, s'il n'était pas certain que la connaissance de Dieu que l'on pense avoir par les images est erronée et imparfaite, les prophètes ne les auraient pas condamnées. En disant que c'est faux et vaniteux de représenter Dieu par les images, nous de faisons que répéter, après eux, ce que les prophètes ont enseigné. (Calvin 2009 : 65-66).

## **9. L'adoration des images conduit à l'idolâtrie**

Avec la représentation de la divinité, le danger premier est que le fidèle en vienne à confondre l'objet représentant Dieu, à Dieu lui-même. Calvin applique aussi ce raisonnement à la hiérarchie catholique dans laquelle le Pape, vu comme le représentant de Dieu sur terre, serait passible d'entraîner le fidèle vers une forme d'idolâtrie qui l'éloignerait de Dieu.

En effet, dès que les hommes ont pensé que Dieu ou sa représentation était là, ils se sont mis à l'honorer. Et puis, peu à peu, tous leur sens les y poussant, ils sont devenus bêtes en admirant ce qu'ils prenaient pour une divinité. En fait, les hommes ne se mettent pas à honorer les idoles, s'ils n'ont pas déjà quelque opinion fautive et charnelle. Certes, ils n'imaginent pas que les idoles sont des dieux, mais ils pensent qu'elles ont un pouvoir divin. Ainsi ceux qui se mettent à

adorer les images, soit ils pensent adorer Dieu ou ses saints, soit ils sont déjà sous l'emprise de la superstition [...]. Que ceux qui cherchent des prétextes pour maintenir les idolâtries de la papauté réfléchissent à cela. La vraie religion a été affectée et comme anéantie, depuis longtemps, par toutes sortes de pratiques détestables. Pourtant ces pratiques trouvent aisément des avocats pour les maintenir. Les images, disent-ils, ne sont pas confondues avec Dieu. (Calvin 2009 : 68-69).

## **12. Sur l'art de peindre et de sculpter**

Ce passage est ici très important pour notre propos. Calvin apporte une précision sur son opinion concernant les images. Il considère l'art comme un don de Dieu, une bénédiction qui doit tout de même comporter quelques balises pour ne pas tomber dans l'excès. Les images représentant Dieu sont interdites, sous les conseils de Dieu lui-même rapporte Calvin. Représenter Dieu en image serait comme de le considérer au même niveau que l'humain et nier sa supériorité.

Je ne vais pas jusqu'à penser qu'il ne faut pas accepter et supporter aucune image. En effet, comme l'art de peindre et de sculpter est un don de Dieu, je souhaite que leur pratique soit gardée pure et saine, afin que ce que Dieu a donné aux hommes pour sa gloire et pour leur bien ne soit pas perverti et pollué par des abus, et même ne conduisent à notre perte. Il n'est pas bien de représenter Dieu de façon visible, car Dieu le défend [Exode 20.4] ; sa gloire s'en trouve atteinte et la vérité falsifiée. Que nul ne s'y trompe, en cela je suis d'accord avec les docteurs anciens. Ils ont, en effet, critiqué les images de Dieu comme un pratique profane. S'il n'est pas permis de représenter Dieu en image, il est encore moins permis d'adorer l'image à la place de Dieu ou d'adorer Dieu en elle. Il en résulte qu'on ne peut peindre ou sculpter que ce que l'on voit avec ses yeux. Comme la majesté divine est trop élevée pour la vue humaine, elle ne sera pas abaissée par des chimères avec lesquelles elle n'a rien à voir. (Calvin 2009 : 71)

## **13. Une saine doctrine n'a pas besoin d'images**

Calvin fait sans doute référence ici à la crise iconoclaste byzantine du VIII<sup>e</sup> siècle. La décision qui fut prise à l'époque, par les autorités chrétiennes d'interdire et de détruire toutes images à caractère religieux, aurait dû perdurer selon lui. Cela aurait pu contribuer à réduire la

corruption au sein de l'organisation chrétienne. Pour Calvin, il semble y avoir une relation entre la production des images religieuses et l'augmentation de la corruption et des abus présents dans l'Église chrétienne.

Tout d'abord, si l'exemple de l'Église ancienne a quelque valeur pour nous, notons qu'en l'espace de cinq cents ans environ, à l'époque où la chrétienté connaissait une grande vigueur et où la doctrine était pure, les églises des chrétiens étaient nettes de toute souillure. Mais, depuis que le ministère de l'Église a perdu de sa pureté, on s'est mis à fabriquer des images pour orner les temples. [...] si on compare les époques, celle où on s'est passé d'images est meilleure que la corruption qui est venue par la suite. Peut-on, je vous prie, penser que les saints Pères aient privé volontairement l'Église d'une chose qu'ils auraient su lui être utile et salutaire ? Bien au contraire, parce qu'ils voyaient qu'elle n'avait aucune utilité, mais faisait courir un risque évident de nombreux et grands maux, ils l'ont rejetée, faisant preuve de prudence et de sagesse et non d'oubli et de paresse. (Calvin 2009 : 72).

Chapitre XIV (p. 114) : Par la création du monde et de toutes les choses, l'Écriture distingue le vrai Dieu des faux dieux.

## **20. Ce que nous apprend la création du monde**

Calvin est catégorique sur le fait que « toutes les choses que nous voyons sont les œuvres de Dieu ». Il s'appuie ici sur les saintes Écritures pour le prouver.

Ne soyons pas dédaigneux au point de nous priver de prendre plaisir à contempler les œuvres de Dieu, qui se présentent, devant notre regard, en ce beau et parfait théâtre du monde. Comme nous l'avons dit au commencement de ce livre, la première instruction que reçoit notre foi se trouve dans le livre de la nature ; bien que cette instruction ne soit pas la principale, elle nous permet de reconnaître que toutes les choses que nous voyons sont les œuvres de Dieu et de considérer avec respect et crainte à quelle fin il les a créées. (Calvin 2009 : 131)

Chapitre XVI (p.147) : Dieu a créé le monde par sa puissance, il le gouverne et l'entretient par sa providence.

## 5. La providence de Dieu s'exerce même dans la nature

Encore une fois, Calvin confirme la place de Dieu en tant que gouverneur du monde et des phénomènes qui le composent. Il cite cette fois des passages de l'Ancien Testament pour appuyer son argument. Calvin donne ici des exemples de la volonté de Dieu ayant trait aux phénomènes naturels. La justification de leur existence par la providence leur donne donc une importance notable dans la spiritualité de Calvin.

Les personnes avec lesquelles je discute ont une opinion sans intérêt et profane. Elles affirment que Dieu se montre vraiment libéral envers le genre humain en accordant au ciel et à la terre une puissance ordinaire nécessaire pour nous pourvoir en aliments. C'est un peu comme s'ils niaient que la fertilité, dont on a bénéficié une année, n'était pas une bénédiction singulière de Dieu et, à l'inverse, que la stérilité et la famine ne correspondaient pas à une malédiction et à une punition. Il serait trop long d'énumérer toutes les raisons que nous avons de repousser cette erreur ; aussi l'autorité de Dieu nous suffira-t-elle. Dans la Loi et les Prophètes, Dieu indique qu'en humidifiant la terre de rosées et de pluie, il manifeste sa grâce (Lévitique 26.3-4 ; Deutéronome 11.13-14 ; 28.12). À l'inverse, c'est à son commandement que le ciel devient de plomb (Lévitique 26.19) et que les fruits sont détruits par le charbon des plantes et autres champignons ; et toutes les fois que les vignes, les champs et les prés sont battus par la grêle et sous la tempête, c'est là aussi la marque d'une punition particulière qu'il applique (Deutéronome 28.22 ; Ésaïe 28.2 ; Aggée 2.17). Soyons-en bien persuadés, il ne tombe pas une goutte de pluie sans que Dieu l'ait décidé expressément. (Calvin 2009 : 153).

Dans la dernière citation, Calvin justifie la représentation du paysage, alors qu'il critique les autres formes de représentation du sacré.

Quant à ce qui est licite de peindre ou engraver, il y a les histoires pour en avoir mémorial, ou bien figures, ou médailles de bestes, ou villes, ou pais. Les historiens peuvent profiter de quelque advertissement ou souvenance qu'on en prend <sup>102</sup>.

---

<sup>102</sup> Cette citation de Calvin a été prise dans *Rome en ses jardins : paysage et pouvoir au XVIe siècle* (Ribouillaut 2013 : 142).

**Bibliographie critique :**

CHAUNU, Pierre et Guy, BEDOUELLE (1991), *L'aventure de la Réforme, le monde de Jean Calvin*, Bruxelles : Éditions Complexe.

FAESSLER, Marc, « L'image entre l'idole et l'icône. Essai de réinterprétation de la critique calvinienne des images », dans François Boespflug et Nadejda Lossky (éds.) (1987), *Nicée II, 787-1987, Douze siècles d'images religieuses : actes du colloque international Nicée II tenu au Collège de France en octobre 1987*, Paris : Éditions du Cerf, p. 421-433.

FELICI, Lucia (2010), *Giovanni Calvino e l'Italia*, Turin : Claudiana.

FINNEY, Paul Corby (1999), *Seeing beyond the word, visual arts and the Calvinist tradition*, Michigan : Eerdmans.

FUCHS, Éric (1986), *La morale selon Calvin*, Paris : Cerf.

GISEL, Pierre (1990), *Le Christ de Calvin*, Paris : Desclée.

JOBY, Christopher Richard (2007), *Calvinism and the arts: a re-assessment*, Leuven : Peeters.

MILLET, Olivier (1992), *Calvin et la dynamique de la parole*, Paris : Champion.

VOGEL, Lothar et Laura, RONCHI DE MICHELIS (2010), *Giovanni Calvino e il calvinismo*, Rome : Carocci.

VOEGELIN, Eric (2011), *Luther and Calvin*, München : Fink.

WENDEL, François (1985), *Calvin, sources et évolution de sa pensée religieuse*, Genève : Labor et Fides.

ZACHMAN, Randall C. (2009), *Image and word in the theology of John Calvin*, Notre Dame : University of Notre Dame Press.

**Bibliographie de l'auteur :**

CALVIN, Jean (1537), *Le catéchisme français de Calvin*, Genève : J.-G. Fick.

CALVIN, Jean (1552), *La forme des prières ecclésiastiques : avec sa manière d'administrer les sacrements & célébrer le mariage, & la visitation des malades*, Genève : Jean Crespin.

CALVIN, JEAN (1998), *Petit traité de la Cène*, France : Bergers et Mages [1541].

CALVIN, JEAN (2000), *Traité des reliques*, Genève : Labor et Fides [1543].

CALVIN, Jean (2009), *Institution de la religion chrétienne*, Mis en français moderne par Marie de Védrines et Paul Wells, Aix-en-Provence : Édition Kerygma-Excelsis [1541].

### Notice détaillée 3

**Auteur :** Louis Richeôme (1544-1625)

**Titre :** *La peinture spirituelle ou l'art d'admirer, aimer et louer Dieu en toutes ses œuvres, et tirer de [toutes profit salutere] ...*

**Première édition :** 1611, Lyon

**Édition consultée :** (1611), *La peinture spirituelle ou l'art d'admirer, aimer et louer Dieu en toutes ses œuvres, et tirer de toutes profit salutere*, Lyon : Chez Pierre Rigaud en rue merciere.

**Mots clés :** Peinture, jésuite, art, iconographie, sacré, spirituelle

#### **Biographie :**

Louis Richeôme naquit en France dans la ville de Digne en 1544. Il laissa un héritage important au sein du mouvement jésuite non seulement dans son pays natal, mais également en Italie. C'est donc en tant que père jésuite et humaniste chrétien qu'il écrivit plusieurs ouvrages fortement influencés par son maître spirituel Ignace de Loyola. Son livre, *La peinture spirituelle*, publié en 1611 à Lyon fut l'un des traités les plus éloquents écrits sur l'art après le concile de Trente<sup>103</sup>. La lecture de ce traité permet de comprendre l'esprit jésuite véhiculé dans l'art sous plusieurs formes. Richeôme est donc l'un des nombreux religieux à avoir tenté d'expliquer la spiritualité d'un courant en utilisant ses connaissances humanistes et religieuses. Il mourut à Bordeaux en 1625.

#### **Extraits de l'ouvrage :**

#### **• LE CINQVIEME LIVRE DE LA PEINTVRE SPIRITUELLE : Les infirmeries distribuees en treize chambres (Richeôme 1611 : 283) :**

Les tableaux que vous avez vu jusqu'ici, furent en santé, pour vous initier à l'amour et pratique de plusieurs belles vertus ; Ceux que vous verrez en ces

<sup>103</sup> BAILEY, Alexander Gauvin (2003), *Between Renaissance and Baroque. Jesuit Art in Rome, 1565-1610*, Toronto : University of Toronto Press, p. 48

infirmes, sont dressez pour vous servir principalement en temps de maladie, et vous donner d'un côté récréation salutaire, et de l'autre vous montrer les vrais remèdes de vos maux ; ils vous apprendront à vous disposer à la mort, si telle est la volonté de Dieu; à vous préparer à être patients, humbles, souples, et obéissants, en ardeur et[picqueure] de vos afflictions, à être résignés et porter d'une égale balance, à vivre ou à mourir, selon le branle du bon plaisir de celui, qui tient les rênes du temps, et mesure les courses des vies mortelles, et qui vous a mis au séjour de ce monde, et retirez de la mêlée du monde au sacré [pourpris] de ta maison, pour avoir un soin particulier de votre salut, et vous faire tirer profit de vos maux, comme de vos biens: de la maladie comme de la santé. Or, voici le couloir des infirmeries ouvert de l'Orient à l'Occident : les chambres bâties en ces deux corps presque de même mesure [...] <sup>104</sup>. (Richeôme 1611 : 283-84)

Dans l'extrait précédent, Richeôme semble attribuer une fonction spéciale aux peintures de paysage présentes dans l'infirmerie. À la vue de ces tableaux, le patient serait guidé dans l'attitude à avoir par rapport à sa maladie : se résigner à la mort, si telle est la volonté de Dieu, ou retrouver l'espoir dans le divertissement que lui offrent les tableaux.

• **LE SIXIEME LIVRE DE LA PEINTURE SPIRITUELLE : Des jardins ; tableau premier *L'ame deuote, Jardin de Iesvs-Christ.* (Richeôme 1611 : 473) :**

Le passage suivant peut aider à comprendre le sens du caractère sacré propre aux éléments de la nature. Richeôme nous présente la description des jardins en faisant un parallèle entre l'âme, le jardin et Jésus Christ. Il compare le jardin à une peinture qui serait digne de l'œil et divinement inspirée. Ce raisonnement n'est pas sans rappeler celui du cardinal Federico Borromeo pour qui la gloire de Dieu, présente dans les éléments de la

---

<sup>104</sup> Version consultée : « Les tableaux que iufques icy vous auez veus, feruent en fanté, pour vous inuiter à l'amour & pratique de plufieurs belles vertus ; Ceux que vous verrez en ces infirmeries, font dressez pour vous feruir principalement en temps de maladie, & vous donner d'un côté recreation falutere, & de l'autre vous monftrer les vrais remedes de vos maux ; ils vous apprendront à vous difposer à la mort, fi telle eft la volonté de Dieu ; à vous préparer à eftre patiens, humbles, fouples, & obeillans, en l'ardeur & picqueure de vos afflictions, à eftre refignez & portez d'vne egale balance, à viure ou à mourir, felon le branle du bon plaifir de celuy, qui tient les refnes des temps, & mefure les courfes des vies mortelles, & qui vous a mis au feiour de ce monde, & retirez de la meflee du monde au sacré pourpris de fa maifon, pour auoir particulier foin de votre salut, & vous faire tirer profit de vos maux, comme de vos biens : de la maladie comme de la fanté. Or voicy le courroir des infirmeries ouuert de l'Orient à l'Occident : les chambres bafities en ces deux corps prefque de mefme mefure [...] » (Richeôme 1611 : 283-84).

nature, se révèle aussi bien dans les tableaux que lors de promenades en campagne. Richeôme, lui, parle de beautés naturelles ou artificielles.

Voici la grande porte pour entrer au premier jardin : cette vierge figurée sur le linteau, voilée d'un crêpe bleu, semé de croix blanches, et de roses d'or, c'est l'âme dévote, qui désire voir son époux Jésus-Christ en son jardin, et prononce ces mots. Que mon bien-aimé vienne en son jardin. Sur la même porte de ce côté du jardin vous voyez Jésus Christ entouré de baume, d'hysope, de lys, de roses, et d'autres plantes, et fleurs odoriférantes, répondant au souhait de son épouse, en ces paroles écrites au rouleau entortillant cet arbrisseau de Myrrhe. Ma sœur épouse, je suis venu en mon jardin ; j'ai moissonné ma myrrhe, et mes drogues de bonne odeur. Et selon Richeôme, cette métaphore [...] vous donnant intérieurement l'adresse de cueillir non seulement les fruits temporels, mais encore les fruits spirituels [d'incorruption], et de bonne odeur, et la prudence de noter attentivement les traits de la divine main, en autant de Tableaux, que ces trois jardins vous fourniront de créatures ; Tableaux divinement tirés à la naturelle, très dignes de l'œil de votre considération, parce qu'ils portent en la peinture de la nature, et qualité des plantes, et arbres, qui y croisent plusieurs instructions aussi plaisantes à voir, et entendre, qu'utiles à perfectionner vos esprits <sup>105</sup>. (Richeôme 1611 : 473-474)

[...] peints sans couleur, ni pinceau. Toutes ces beautés naturelles, ou artificielles sont autant de sujets pour instruire votre âme, et l'émouvoir à aimer, louer, et remercier l'auteur, et donateur de la Nature, et de l'art <sup>106</sup>. (Richeôme 1611 : 475)

---

<sup>105</sup> Version consultée : « Voicy la grande porte pour entrer au premier iardin : cette vierge figuree sur le linteau, voilee d'vn crefpe bleu, femé de croix blanches, & de rofes d'or, c'eft l'ame deuote, qui defire voir fon pfpoux Iesvs- Christ en fon iardin, & pronon ces mots. Que mon bien aimé vienne en son jardin. Sur la mefme porte de ce cofté du iardi vous voyez Iesvs-Christ entouré de baume, d'hyfope, de lys, de rofes, & d'autres plantes, & fleurs odoriferantes, repondant au fouhait de fon espoufe, en ces paroles efcrites au rouleau entortillant cet arbriffeau de Myrrhe. Ma foeur espoufe, ie suis venu en mon iardin ; i'ay moiffonné ma myrrhe, & mes drogues de bonne odeur. » (473). Et selon Richeome, cet métaphore « [...] vous donnant interieurement l'adreffé de cueillir non feulement les fruits temporels, mais encore les fruits spirituels d'incorruption, & de bonne odeur, & la prudence de noter attentiuement les traits de fa diuine main, en autat de Tableaux, que ces trois iardins vous fourniront de creatures ; Tableaux divinement tirez à la naturelle, tres-dignes de l'œil de votre confideration, parce qu'ils portent en la peinture de la nature, & qualité des plantes, & arbres, qui y croiffent plufieurs inftructions auffi plaifantes à voir, & entendre, que vtiles à refectionner vos esprits . » (Richeôme 1611 : 473-474)

<sup>106</sup> Version consultée : « [...] peints fans couleur, ny pinceau. Toutes ces beautez naturelles, ou artificielles font autant de fubiects pour inftruire vofre ame, & l'efmouuoir à aimer, louer, & remercier l'auteur, & donateur de la Nature, & de l'art. » (Richeôme 1611 : 475).

Richeôme semble accorder une importance particulière à la reconnaissance du travail de Dieu. Le fidèle étant entouré des créations divines, se doit de rendre grâce au créateur afin d'avoir une âme pure.

Donc autant de créatures, et de pièces d'art, que vous y voyez, autant d'obligations vous avez d'honorer le Créateur, qui vous a tout donné; autant de livres vous avez à lire, et à méditer, et autant de fleurs, et de fruits spirituels à cueillir pour le [refection] de vos âmes [...] <sup>107</sup>. (Richeôme 1611 : 476)

Toujours en parlant des éléments présents dans le jardin, Richeôme affirme qu'après les avoir bien observés et avoir reconnu leur essence divine, le fidèle n'a d'autres choix que d'admettre la puissance de Dieu. L'observation des éléments de la nature apporterait donc une certaine connaissance spirituelle aux fidèles.

C'est le gain spirituel que vous devez faire de ces choses visibles, comme Chrétiens bien [aprin] en la philosophie Chrétienne [...] si vous contemplez attentivement [...], ne dites-vous pas en vous-mêmes, que c'est un Dieu tout puissant, qui a fait pour vous toutes ces merveilles par sa seule parole, et qu'en considération de cette puissance, il vous faut le craindre ? <sup>108</sup>. (Richeôme 1611 : 479-480).

Richeôme propose une attitude active du croyant lorsqu'il est appelé à contempler les créations divines. Ce qui n'est pas sans rappeler la notion d'action chez Philippe Néri (voir p. 42) :

Mais ne vous contentez pas de contempler en ces fleurs, l'excellence ou bonté de celles-ci, notez-y encore par-dessus une secrète peinture, que ce Seigneur vous y a tracé du pinceau de sa divine sagesse; car outre l'usage de leur beauté,

---

<sup>107</sup> Version consultée : « Donc autant de creatures, & de pieces d'art, que vous y voyez, autant d'obligations tenez vous d'honorer le Createur [Dieu ?!], qui vous a tout donné; autant de liures auez vous à lire, & à méditer, & autant de fleurs, & de fruits fpirituels à cueillir pour le refection de vos ames [...] » (Richeôme 1611 : 476).

<sup>108</sup> En version originale : « C'eft le gain spirituel, que vous deuez fere de ces chofes visibles, comme Chreftiens bien aprins en la filofofie Chreftienne [...] fi vous contemplez attentiuement [...], ne dictes-vous pas en vous mefmes, que c'eft vn Dieu tout puiffant, qui a faict pourvous toutes ces merueilles par fa feule parole, & qu'en confideration de cette puiffance, il vous faut le craindre? » (Richeôme 1611 : 479-480).

pour éblouir l'odorat de leur odeur, pour vous servir au corps ou de viande, ou de médecine, il vous y a laissé une leçon pour instruire vos âmes à voir, & noter la vanité de cette vallée mondaine, & vous rendre amoureux de la gloire des cieus, vous gardant de vous attacher ou amuser, ni en la beauté ni en la durée des [prefens], & liesses de la vie mortelle <sup>109</sup>. (Richeôme 1611 : 490)

Richeôme pousse la métaphore de la nature plus loin ; il compare les novices à de nouvelles fleurs qui auraient été mises au sein de l'Église par Dieu et qui, comme une fleur au gré des saisons, s'épanouiront au cours de leur carrière religieuse :

[...] vous en particulier, mes bien-aimés, qui êtes au Printemps de votre âge, et aux premières fleurs, mais employez les au service de celui qui vous a planté au champ de son Église, et transplanté par privilège spécial au petit verger de la Religion en cette compagnie, pour y produire les fleurs de sa patience qui font fruits d'honneur <sup>110</sup>. (Richeôme 1611 : 493).

Plus loin, il dit que les novices devront produire de bonnes œuvres comme les fleurs produisent de bons fruits tout en ayant les mêmes vertus que ces dernières.

• **Tableau Cinquième des jardins; Des arbres en general, les hommes, arbres (Richeôme 1611 : 508) :**

Richeôme se sert par la suite d'une analogie entre les composantes de l'homme et d'un arbre afin d'établir un lien entre l'attitude humaine et les attributs naturels d'un végétal.

---

<sup>109</sup> Version consultée : « Mais ne vous contentez pas de contempler en ces fleurs, l'excellence ou bonté d'icelles, notez y encor par deffus une fecrete peinture, que ce Seigneur vous y a tracé du pinceau de fa diuine fageffe; car outre l'vfage de leur beauté, pour refiouir l'odorat de leur odeur, pour vous feruir au corps ou de viande, ou de medecine, il vous y a laiffé vne leçon pour inftruire vos ames à voir, & noter la vanité de cette vallée mondaine, & vous rendre amoureux de la gloire des cieus, vous gardant de vous attacher ou amufer, ny en la beauté ny en la durée des prefens, & lieffes de la vie mortelle » (Richeôme 1611 : 490).

<sup>110</sup> Version consultée : « Mais ne vous contentez pas de contempler en ces fleurs, l'excellence ou bonté d'icelles, notez y encor par deffus une fecrete peinture, que ce Seigneur vous y a tracé du pinceau de fa diuine fageffe; car outre l'vfage de leur beauté, pour refiouir l'odorat de leur odeur, pour vous feruir au corps ou de viande, ou de medecine, il vous y a laiffé vne leçon pour inftruire vos ames à voir, & noter la vanité de cette vallée mondaine, & vous rendre amoureux de la gloire des cieus, vous gardant de vous attacher ou amufer, ny en la beauté ny en la durée des prefens, & lieffes de la vie mortelle » (Richeôme 1611 : 490).

Ce sont ces arbres fruitiers sans fleur; Il y en a d'autres, qui n'ont que l'extérieur, et la fleur : ce sont les hypocrites, et charlatans; Ceux qui n'ont ni fleur, ni fruit, sont les fainéants, éhontés, gens sans cœur, sans bouche, sans mains, sans vergogne, maudits et indignes d'entrer au temple de Dieu <sup>111</sup>. (Richeôme 1611 : 513)

Il ne serait pas étonnant que ces deux analogies de Richeôme, aient servies d'inspiration à certains commanditaires ayant eu accès à ce guide. Une symbolique particulière pourrait donc se cacher derrière la représentation de la nature.

Les eaux tiennent les herbes et les arbres de ce jardin en vigueur et verdure, et les rendent fertiles; l'humilité fait vivre et reverdir à l'éternité les vertus, et leur sert d'une secrète semence pour produire de belles actions toutes fortes. Comme divins fruits de la vie éternelle <sup>112</sup>. (Richeôme 1611 : 540-41)

Le passage précédent fournit un autre exemple où la nature sert d'archétype. Cette fois ci, l'eau présente symboliquement ou physiquement dans la nature (ou comme ici dans un jardin), est comparée à l'humilité chez l'homme.

Le passage qui suit est consacré au sens mystique des racines :

La Sainte Écriture nous apprend divers enseignements spirituels, sur le mot de racines. Elle dit, que la racine de la sagesse est de craindre Dieu; c'est à dire que la crainte de Dieu est le commencement & le fondement de la sagesse, et de toute bonne œuvre; Ce qu'elle dit en autres paroles, le commencement de la sagesse est la crainte de Dieu. Elle dit que la racine des justes fera fruit : cette racine est la Foi du commencement de la justice Chrétienne, et la perfection de la Foi est la charité. Les racines des méchants sont leurs mauvaises pensées, parce que l'entendement fait le premier dessein, et le principe de la mauvaise œuvre <sup>113</sup>. (Richeôme 1611 : 575).

<sup>111</sup> Version consultée : « Ce font arbres fruitiers fans fleur; Il y en a d'autres, qui n'ot que l'extérieur, & la fleur : ce font les hypocrites, & charlatans; Ceux qui n'ont ny fleur, ny fruit, font les faitneants, eshontez, gens fans cœur, fans bouche, fans mains, fans vergoigne, maudis & indignes d'entrer au temple de Dieu » (Richeôme 1611 : 513).

<sup>112</sup> Version consultée : « Les eaux tiennent les herbes & arbres de ce jardin en vigueur & verdeur, & les rendent fertiles; l'humilité fait vivre & reverdir à l'éternité les vertus, & leur fert d'une fecrette femece pour produire toutes fortes de belles actions. Comme diuins fruicts de la vie eternelle » (Richeôme 1611 : 540-41).

<sup>113</sup> Version consultée : « La faincte Efcriture nous apprend diuers enfeignements fpirituels, fur le mot de racines. Elle dict, que la racine de la fageffe est de craindre Dieu; c'eft à dire que la crainte de Dieu est le commencement

Richeôme nous entretient également sur la fonction des feuilles qui habilleraient les arbres comme le font les vêtements chez les humains (Richeôme 1611 : 580) ainsi que les fleurs qui seraient un attribut esthétique comme l'est un accessoire de beauté chez l'homme (Richeôme 1611 : 585).

Les fleurs, sont les plus beaux atours des arbres, soit leurs joyaux, leur [affiquets], sont les avant-coureurs de leurs fruits, et l'ornement du Printemps<sup>114</sup>. (Richeôme 1611 : 585).

Richeôme conclut par un avertissement fait aux chrétiens de bien respecter les créations divines l'entourant ainsi que de dédier son âme au « service de Dieu ».

Or, mes petits frères, comme vous êtes avec tous les bons Chrétiens, herbes, et arbres spirituels, arbres de Dieu placés au verger de son Église, et de la Religion, aussi vous faut-il porter des fruits en votre façon. Les fruits d'un bon Chrétien font les bonnes œuvres, de pénitence, de charité, de diligence, de dévotion, de [longanimité], de patience la lisière de la robe du grand Pontife portait à l'entour des Grandes d'or, pour signifier les œuvres Royales, que doit porter une âme dédiée au service de Dieu [...] <sup>115</sup>. (Richeôme 1611 : 599)

---

& le fondemet de fageffe, & de toute bonne oeuvre; Ce qu'elle dit en autres paroles, le commencement de fageffe est la crainte de Dieu. Elle dict que la racine des iustes [justes?!] fera fruit : cette racine est la Foy commencement de la iustices Chrestienne, & la perfection de la Foy est la charité. La racine des mefchans font leurs mauuaifes penfees, parce que l'entendement faict le premier deffein, & le principe de la mauuaife œuvre » (Richeôme 1611 : 575).

<sup>114</sup> Version consultée : « Les fleurs, font les plus beaux atours des arbres, sot leurs ioyaux, leur affiquets, font les auantcoureurs de leurs fruits, & l'ornement du Printemps » (Richeôme 1611 : 585).

<sup>115</sup> Version consultée : « Or, mes petite freres, come vous estes avec tous les bons Chrestiens, herbes, & arbres fpirituels, arbres de Dieu platez au verger de fon Eglife, & de la Religion, auffi vous faut il porter des fruits en votre façon. Les fruits d'vn bon Chrestien font les bonnes oeuvres, de penitence, de Charité, de diligence, de deuotion, de longanimité, de fapience la lifiere de la robbe du grand Pontife portoit à l'entour des Granades d'or, pour fignifier les œuvres Royales, que doit porter vne ame dediée au feuce de Dieu [...] » (Richeôme 1611 : 599).

**Bibliographie critique :**

ASSCHE, Kristof Van (1999), « Louis Richeome, Ignatius and Philostrates in the novice's garden: or, the signification of everyday environment », *The Jesuit and the Emblem Tradition (selected papers of the Leuven International Emblem Conference, 18-23, August, 1996)*, Turnhout : Brepols, p. 3-10.

BAILEY, Gauvin Alexander (2003), *Between Renaissance and Baroque. Jesuit Art in Rome, 1565-1610*, Toronto : University of Toronto Press.

BOYER, Claude (1991), « Boulbène, Ripa, Richeôme », *Revue de l'art*, no. 92, p. 42-50.

BURKE, Marcus B. (1993), *Jesuit Art and Iconography, 1550-1800*, Jersey : Art Gallery Saint Peter's College.

FABRE, Pierre-Antoine (1995), « Lieu de mémoire et paysage spirituel », *Le jardin, art et lieu de mémoire*, Besançon : Les Éditions de l'Imprimeur, p. 135-148.

FINDLEN, Paola (1994), *Possessing Nature: Museum, Collecting and Scientific Culture in Early Modern Italy*, Los Angeles : University of California Press.

SALLIOT, Natacha (2009), « Les pouvoirs de l'image dans le discours apologétique: les Tableaux Sacrez de Louis Richeome », Marie Couton et coll., *Pouvoirs de l'image aux XVe, XVIe et XVIIe siècles - pour un nouvel éclairage sur la pratique des Lettres à la Renaissance*, Clermont-Ferrand : Presses Universitaires Blaise Pascal, p. 257-75.

VANUXEM, Jacques (1974), « La querelle du luxe dans les églises après le Concile de Trente », *Revue de l'art* 1974, no 24, p. 48-54.

WITTE, Arnold A. (2008), *The Artful Hermitage: The Palazzetto Farnese as a Counter-reformation 'diaeta'*, Roma : « L'ERMA » di BRETSCHNEIDER.

**Bibliographie de l'auteur**

RICHEOME, Louis (1601), *Tableaux sacrés des figures mystiques du très auguste sacrifice et sacrement de l'Eucharistie*, Paris : Laurens Sonnius.

RICHEOME, Louis (1604), *Le Pèlerin de Lorète*, Bordeaux : S. Millanges Imprimeur ordinaire du Roi.

RICHEOME, Louis (1598), *Trois discours pour la religion catholique, les Miracles, les Saints, les images*, Bordeaux : S. Millanges Imprimeur ordinaire du Roi.

#### Notice détaillée 4

**Auteur :** Edward Norgate

**Titre :** *Miniatura or the Art of Limning*

**Première édition** <sup>116</sup> : vers 1648

**Édition consultée :** (1919), *Miniatura or the Art of Limning*. Édité et commenté par Martin Hardie, Oxford: Clarendon Press [1648].

**Mots clés :** Couleurs, nature, étapes, méthodes, enluminure, miniature, technique, XVIIe siècle

#### **Biographie :**

Les informations concernant la vie et l'œuvre d'Edward Norgate seront principalement tirées des commentaires de l'auteur de l'introduction du manuscrit de Norgate consultée, Martin Hardie. Edward Norgate serait mort en 1650 et aurait terminé la rédaction de son ouvrage *Miniatura* peu avant son décès. Il a vécu presque un siècle après la période tridentine et étant d'origine anglaise, sa réalité culturelle est tout autre que celle perçue par les auteurs / artistes / religieux italiens du XVIe siècle (notamment ceux à l'étude comme Borromeo et Paleotti). Homme de lettres, Norgate nous offre donc une vision plus large de la signification de la nature dans une œuvre picturale. Vision qui d'ailleurs est plus libre d'interprétation spirituelle ou religieuse et nous offre un modèle plus pragmatique. Mais, toutefois on ne peut pas classer Edward Norgate comme étant un spécialiste de la nature et du paysage puisque ce dernier ne consacre que très peu de lignes à ces sujets. Toutefois, sa perception du sujet est essentielle à notre propos puisqu'il considérait la peinture de paysage comme une alternative artistique, ou pour reprendre ses termes exacts, « de tous les types de peinture, le plus

---

<sup>116</sup> La version originale est aujourd'hui perdue; il existe toutefois deux copies de cette dernière à Oxford et à Londres ([www.oxforddnb.com](http://www.oxforddnb.com)).

innocent, et que le diable lui-même ne pourrait jamais accuser d'idolâtrie »<sup>117</sup>. Cette affirmation est évidemment proche de celle de son prédécesseur Jean Calvin<sup>118</sup>.

### Extraits de l'ouvrage :

#### • The names order and use of the couleurs both for picture by the life landscape and history (Norgate 1919 : 5) :

Pour des raisons encore obscures, elles sont faites comme dans le passé. Comme les paysages qui sont au-delà des images lorsque bien réalisés, et l'espace pictural assez grand pour tout le contenir. Pour cela je me réfère à la dernière partie du discours, où je parle de mon opinion sur le paysage, qui de tous les genres de peinture est le plus honnête et innocent, et aucune couleur ne parvient à rendre la beauté et la perfection comme ces miniatures [those of Lymning]<sup>119</sup>. (Norgate 1919 : 35).

On peut ici voir un préambule de la définition que Norgate donnera au paysage :

Le paysage, ou l'arrangement de la Terre, est la même chose que le [Latine Rus, Regiones, Regioncula], le *paysage* français, ou le *paese* italien, et n'est rien d'autre que la représentation de [Gle belle Vedute], ou une vue de champs, de villes, de rivières, de châteaux, de montagnes, d'arbres ou peu importe ce qui plait à l'œil, l'art de la nature peut offrir une variété de beautés se voyant d'aussi loin que sur de lointaines montagnes ou d'une situation bien plus étrange [...] <sup>120</sup>. (Norgate 1919 : 43).

<sup>117</sup> Version consultée : « of all kinds of paintings the most innocent, and which the Devil himself could never accuse of or infect with idolatry » E. Norgate, 1648 cité dans E.H Gombrich, 1983, p. 15.

<sup>118</sup> Voir *infra* p.87.

<sup>119</sup> Version consultée: « For dark grounds, they are done as the former. As for Lanscape beyond pictures they are very excellent, when well done, and the ground large enough to afford roome. But that I referre to the later end of this Discourse, where I intend to have about at Lanscape, which of all painting I hold the most honest and Innocent, and noe colours in the world expresse it with that Beauty and perfection, as those of Lymning » (Norgate 1919 : 35).

<sup>120</sup> Version consultée : « Landscape, or shape of Land, is but the same with the Latine Rus, Regiones, Regioncula, the French Paisage, or Italian Paese, and is nothing but a picture of Gle belle Vedute, or beautifull prospect of Feilds, Cities, Rivers, Castles, Mountaines, Trees or what soever delightfull view the Eye takes pleasure in,

Parlant de ses prédécesseurs, Norgate soutient que ces derniers utilisaient le paysage dans leur peinture seulement comme détail visant à remplir les espaces vides (Norgate 1919 : 44). Il donne ensuite des conseils pratiques sur l'exécution du paysage en peinture qui s'adresse probablement aux artistes et aux connaisseurs d'art.

Votre paysage sera mieux représenté avec un faux lac, qui donnera quelque chose de [sleightly] (vous ne devez pas rester absolument fidèle au dessein de la vie), la première chose à faire est le ciel, commençant par la ligne horizontale qui sépare les cieux de la terre. Les meilleurs et plus beaux paysages sont ceux qui représentent le matin ou le soir, au soleil levant ou couchant, avec leur variété de couleurs [...] <sup>121</sup>. (Norgate 1919 : 48).

Travaillez votre ciel en profondeur et avec des couleurs sombres pour le sommet, et atténuez-les en vous rapprochant de l'horizon. Le meilleur original, vous ne pourrez le copier et ce que le quotidien vous présente. Imiter la Nature et la Vie – vous ne pouvez avoir de meilleure direction- et ce que je dis pour le ciel, la même chose s'applique au paysage <sup>122</sup>. (Norgate 1919 : 51).

Souvenez-vous toujours que le paysage n'est rien d'autre qu'une vision décevante, un sorte de tricherie offerte à vos yeux, par votre propre consentement, et avec un peu d'arrangement, mis ensemble avec une composition de couleurs, de lumière et d'ombres, qui aide l'ensemble à ressembler de près ou de loin, selon ces représentations que vous trouvez de votre goût ou fidèle à l'observation de la vie, où trouverez-vous cette aide infaillible qui dirigera votre amélioration et votre efficacité en art qu'un crayon ne pourra rendre <sup>123</sup>. (Norgate 1919 : 51-52)

---

nothing more in Art or Nature affording soe great variety and beauties as beholding the farre distant Mountaines and strange situation [...] » (Norgate 1919 : 43).

<sup>121</sup> Version consultée : « Your Lanscape is best drawne with a little fain Lake, which done somewhat sleightly (for you need not be soe exact in the designe of this as of a picture by the Life) the first thing you are to do is the Sky, beginning from the Horozontiall Line that parts heaven and earth. The best and most pleasing Kind of Lanscape are those that represents the morning or the evening for a rising or setting sun affoord such varietie and beauty of colour [...] » (Norgate 1919 : 48).

<sup>122</sup> Version consultée : « Worke your skie deepest and darkest at the toppe, and faire downe towards the Horizon. A better originall you cannot copie then what every day presents you withal. Imitate Nature and the Life –you can have noe better direction- and what I say for the skie, the same is meant for the Lanscape » (Norgate 1919 : 51).

<sup>123</sup> Version consultée: « Remenbring ever that Lanscape is nothing but Deceptive visions, a kind of cousning or cheating your owne eyes, by our owne consent and assistance, and by a plot of your owne contriving, together with an apt accommodation of Colours, lights, and shadowes, that make grounds seeme neere or farre off,

Il aborde également la question de la représentation des figures dans les peintures de paysage <sup>124</sup>.

Maintenant pour les figures et les passants dans votre paysage, diminuez-les et laissez-les perdre un peu de couleur et de grandeur s'ils sont proches ou loin, et ce n'est pas comme si je pouvais voir des fleurs à cinq milles de distance, et déjà certains parlent de leur boutons, donc méfiez-vous de ceux qui rendent la perfection même à distance. [The making of cataracts] ou de violentes chutes d'eau, comme dans les cascades d'eau de Tivoli, près de Rome, les Alpes ou tout autre endroit, sont mieux rendu avec un peu de discrétion <sup>125</sup>. (Norgate 1919 : 53).

Pour appuyer certaines de ces affirmations, Norgate cite notamment Albrecht Dürer parmi les artistes qui n'auraient pas su rendre justice au paysage en peinture.

Ne laissez pas votre paysage s'élever dans les airs (une grande faute faite par un grand maître Albert Dürer) mais plutôt s'abaisser, sous la commande des yeux qui sera plus naturel et gracieux. Dans chacune de vos œuvres, évitez la dureté, mais en sachant représenter les montagnes éloignées, plutôt la douceur qui sera un autre ajout à votre gracieux travail <sup>126</sup>. (Norgate 1919 : 54).

Il est possible que là où il n'y a pas de concurrence entre Art et Nature, il puisse y avoir d'autres effet [then Deare bought Ignorance], avec du temps perdu,

---

according to those representations you find in your owne fancy, or by diligent observation of the Life, where in you will find that infallible helpe and direcion for your improvement and proficiency in that Art as is not in the power of a pen to describe » (Norgate 1919 : 51-52).

<sup>124</sup> Voir, notamment, les écrits de Léopoldine Prosperetti sur la question de la présence humaine dans les peintures de paysage (Prosperetti 2009).

<sup>125</sup> Version consultée : « Now for figures and passengers in your Lanscape, let them lessen and loose both in size and Colour as they are neare or farre off, and not as I have seene some fower or five miles distant, and yet you might tell their buttons, therefore beware of giving perfection at a distance. The making of Cataracts, or violent falls, of water, such as is the Casca d'Aqua at Tivoli, neare Rome, the Alpes and elsewhere, are best exprest with sleight of hand and a little discretion » (Norgate 1919 : 53).

<sup>126</sup> Version consultée : « Let not your Lanscape rise high nor lift up in the aire (a great fault in a great Master in Art, Albert Durer) rather low, and under the Comands of the Eye, which is ever more gracefull and naturall. And in all your work avoid hardnes, but expresse your remote Moutaines and grounds with a certain airie Morbidezza, or softnes, which is another remarkable grace and ornament to your worke » (Norgate 1919 : 54).

résumé par les Français dans ce proverbe : *on ne peut sortir du sac que ce qu'il y a dedans*<sup>127</sup>. (Norgate 1919 : 88).

### **Bibliographie critique :**

FOISTER, Susan (1998), « [rezension von:] Norgate, Edward: *Miniatura or the art of limning* », *The Burlington magazine*, no 140, New Haven : Yale University Press, p.403-404.

GOMBRICH, Ernst H. (1953), « Renaissance artistic theory and the development of landscape painting », *Gazette des beaux-arts*, no 95, Paris : Gazette des Beaux-arts, p. 335-360.

MULLER, Jeffrey M. (1992), *Rubens, Italy and England; the Testimony of Edward Norgate*, Vicence : Neri Pozza.

THORNTON, Robert Kelsey Rough (1981), *A Treatise Concerning the Art of Limning*, Washington : Mid Northumberland Arts Group.

ZELL, Michael (2006), « Landscape's Pleasure; the Gifted Drawing in the Seventeenth Century », dans *In his milieu*, Amsterdam : Amsterdam University Press, p. 483-494.

### **Bibliographie de l'auteur :**

NORGATE, Edward (1919), *Miniatura or the art of limning*. Édité et commenté par Martin Hardie, Oxford : Clarendon Press [1648].

---

<sup>127</sup> Version consultée : « It being impossible that where there is noe Concurrence of Art with Nature, there can be any other effect then Deare bought Ignorance, with losse of time, to wich the French proverb is very pertinent, on ne peut sortir du sac que ce qu'il y a dedans » (Norgate 1919 : 88).

## Notice détaillée 5

**Auteur :** Gabriele Paleotti (1522-1597)

**Titre :** *Discorso intorno alle imagini sacre e profane*

**Première édition :** 1582, Bologne

**Édition consultée :** (2002), *Discorso intorno alle immagini sacre e profane*. Traduit en italien moderne par Gian Franco Freguglia, Cité du Vatican : Liberia Editrice Vaticana, Cad & Wellness [1582].

**Mots clés :** images, usage, abus, catholique, Contre-Réforme, sacré, profane

### **Bibliographie**

Gabriele Paleotti est né à Bologne, le 4 octobre 1522, et est décédé à Rome le 22 juillet 1597. Il a donc pu être témoin des principaux débats ayant eu lieu au XVI<sup>e</sup> siècle concernant la scission du Christianisme. En tant que membre du clergé, il a tenu un rôle non négligeable lors du Concile de Trente. En effet, après avoir été nommé archevêque de Bologne, il fut mandaté par le Pape Pie IV pour participer à cette réunion qui s'échelonna sur plusieurs années et qui changea fondamentalement le Christianisme. Son livre *Discorso intorno alle imagini sacre profane*, paru presque vingt ans après la fin du Concile de Trente, soit en 1582, fait état des règlements nouveaux touchant la représentation picturale du sacré et en dénonçant les abus. Cet ouvrage s'adressant tout d'abord aux artistes, il fut premièrement publié en italien afin d'en accroître la diffusion, pouvant ainsi être lu par les artistes et ceux n'appartenant pas à d'importants cercles humanistes ou religieux. Toutefois, il fut par la suite traduit en latin et obtint un succès qui en confirma la portée tant artistique que religieuse.

### **Extraits de l'ouvrage**

#### **Livre Premier :**

- **Capitolo IX : La pittura, la scultura e le altre arti che producono immagini**  
**(Paleotti 2002 : 39):**

Et il est compréhensible si l'on considère le fait qu'ils aiment la plupart des choses qui demandent plus d'effort et qui rarement sont réussites de façon parfaite, c'est précisément ce qui se passe pour les images belles et rendues de façon impeccables. L'endroit où elles sont placées, la surface des corps, la composition de différentes parties en une seule image, le thème du sujet présenté, les couleurs savamment distribuées, la propagation de l'ombre et de la lumière, la perspective, le calcul des proportions des parties, réussir à rendre de façon juste la grâce et la douceur de la pierre, sans que cela ressemble à un ensemble de pièces et de fonctions qui rendraient difficile la formation des images, comme elles se doivent d'être excellentes et extraordinaires. Nous ne devons pas nous surprendre qu'ils y en aient très peu qui parviennent à rendre parfaitement les images<sup>128</sup>. (Paleotti 2002 : 40).

Paleotti semble accorder une importance égale tant au lieu d'exposition d'une peinture qu'à ses propriétés picturales. Les tableaux en soi, leurs sujets, l'endroit où ils sont situés, l'orientation, la perspective, etc., sont des aspects auxquels doit penser l'artiste afin d'amener son œuvre à une parfaite finalité. Il semble s'agir d'un rapport entre le fond et la forme, non pas exclusivement orienté vers l'espace pictural, mais aussi vers l'espace réel du lieu où sont exposées les œuvres. Comme Paleotti ne précise pas à quels genres de peintures son idée s'applique ; peut-on penser alors que ces critères s'appliqueraient de façon uniforme tant aux peintures de paysage qu'aux peintures figuratives ?

- **Capitolo XXIV : I dipinti profani con soggetti diversi: guerre, paesaggi, edifici, animali, alberi, piante et simili (Paleotti 2002 : 163):**

---

<sup>128</sup> Version consultée : « Ed è cosa comprensibile, se si considera il fatto che si amano maggiormente le cose che richiedono più sforzo e che solo raramente riescono perfette, e questo è quanto avviene proprio per le immagini belle et perfettamente riuscite. Il luogo in cui sono collocate, la superficie dei corpi, , il comporsi delle parti in un'unica immagine, il tema della storia rappresentata, i colori sapientemente distribuiti, il diffondersi della luce e dell'ombra, la prospettiva, il calcolo delle proporzioni delle parti, il riuscire a trarre grazia e dolcezza dalla pietra, così che non sembri un insieme di più pezzi e altre caratteristiche simili, sono quelle che rendono molto ardue tali arti nel dar forma ad immagini che siano, come si dovrebbe, straordinarie ed eccellenti. Non ci si deve dunque meravigliare se pochissime sono quelle che riescono perfette e che sono da tutti ritenute di grandissimo pregio » (Paleotti 2002 : 40).

Dans ce passage, Paleotti oppose deux genres de peintures ; celles avec la présence de la figure humaine et celles, sans cette dernière.

[...] pour ce genre d'images, il y aura encore la règle que nous avons vu concernant la représentation de la figure humaine, celle disant de ne pas tenir compte des images qui n'apportent aucun avantage [...] Ces peintures vaines et inutiles, comme celles qui se caractérisent par un but incertain, sont effectuées seulement selon le goût et les caprices du peintre, pour décorer certains lieux et orner des oeuvres, même si parmi elles, certaines ne sont pas à condamner [...] <sup>129</sup>. (Paleotti 2002 : 164)

Parlant ici plus précisément de la peinture de paysage, Paleotti admet toutefois que cette dernière pourrait avoir quelques avantages. Il suggère que ce genre de tableaux pourrait quand même avoir une utilité pratique, même s'il n'inclut pas de vertu <sup>130</sup>.

[...] les peintures qui représentent des choses naturelles ou artificielles, auxquelles aucun concept de vertu n'est rattaché, peuvent cependant avoir une utilité pratique et même être au service de la vie humaine, par exemple des peintures représentant des paysages, des édifices, des animaux, des guerres, des victoires, etc <sup>131</sup>. (Paleotti 2002 : 164)

Paleotti invoque l'autorité de saint Augustin pour appuyer son affirmation sur les fonctions utiles des peintures ne présentant pas la figure humaine. Saint Augustin aurait lui-même décrété comme nécessaire ce genre de peintures qui ne devaient absolument pas être interdites par l'Église pour qui elles apporteraient plusieurs avantages ; notamment une fonction commémorative ou encore spéculative.

---

<sup>129</sup> Version consultée : « [...] per questo genere di immagini varrà ancora la regola che abbiamo esposto circa le immagini delle persone, quella che dice che non fanno al caso nostro quelle immagini che non apportano alcun giovamento. [...] quello dei dipinti assolutamente inutili e vani, come quelli che si caratterizzano per uno scopo non certo, eseguiti solo seguendo il gusto e il capriccio del pittore, per addobbare i luoghi e adornarli di opere, anche se fra questi ve ne sono alcuni da non condannare[...] » (Paleotti 2002 : 164)

<sup>130</sup> Pour ce passage de Paleotti concernant le paysage sacré, voir Francesca Fiorani (2005) p.150-154 ainsi que Denis Ribouillault (2013) p.197-203.

<sup>131</sup> Version consultée : « [...] quello dei dipinti che raffigurano cose naturali o artificiali che, se di per sé non implicano alcun concetto di virtù, possono tuttavia avere un'utilità pratica ed essere a servizio della vita umana, come possono essere i dipinti che raffigurano [représentent] paesaggi, edifici, animali, guerre, trionfi, ecc » (Paleotti 2002 : 164)

[...] vous ne pouvez pas dire que toutes les choses naturelles, lorsque bien représentées, ne peuvent servir d'une quelconque façon à la vie, tels que des outils de spéculation, comme action civile, pour opérer certaines machines, et aussi d'autres sphères étroitement liées à l'action humaine qui s'expriment avec la peinture, peuvent se conserver plus longtemps dans la mémoire et être d'une grande utilité: par exemple les cartes géographiques, les cartes de direction navale pour les Indes, les cartes représentant le ciel et les étoiles, les plans de villes et des pays, les conquêtes de forteresses représentées picturalement, les grandes victoires contre les infidèles, les animaux, les plantes, les minéraux, les éléments d'architecture, les édifices, les dessins de fortifications, l'entretien des vallées et des fleuves [...]. Saint Augustin dit que ce genre de chose, ne doit pas être interdit à un docteur de l'Église, et doit surtout être encouragée pour leur nécessité et leur utilité à plusieurs aspects de la vie <sup>132</sup>.(Paleotti 2002 : 166)

- **Capitolo XIX: Fine particolare e specifico delle immagini cristiane (Paleotti 2002 : 66):**

Dans l'extrait suivant, Paleotti affirme que le but principal de la peinture, en tant qu'art pur, est de rendre la réalité qui nous entoure de façon fidèle. Selon le cardinal, lorsque cet art est pratiqué par un artiste chrétien, un devoir supplémentaire incombe à l'artiste : celui de rendre la peinture noble. Paleotti affirme que l'artiste doit se référer à son éducation chrétienne, issue des saintes Écritures, afin de pouvoir élever son art et en justifier la nature.

Quand on parle d'un peintre chrétien [...] son rôle est encore plus distinct que celui de la peinture. Le peintre peut avoir deux buts, un principal et un

---

<sup>132</sup> Version consultée : « [...] non si può certo dire che quasi tutte le cose naturali, se opportunamente raffigurate, non possono servire in qualche modo alla vita, come strumenti per la speculazione, per l'agire civile, per operazioni meccaniche, ed altri aspetti strettamente connessi alle attività umane che, espressi con la pittura, al fine di essere conservati meglio nella memoria, possono riuscire grandemente utili : tali sono le carte geografiche, quelle navali per la navigazione verso le Indie, quelle che raffigurano il cielo et le stelle, le piantine della città e dei paesi, quelle che raffigurano l'espugnazione delle fortezze, le grandi vittorie contro gli infedeli, le figure di animali, piante, pietre, elementi di architettura, edifici, disegni di fortificazioni, di bonifica di valli e fiumi [...]. S. Agostino dice che questo genere di cose, non solo non devono essere proibite ad un dottore della Chiesa, ma sono addirittura necessarie, in quanto, oltre al loro fine strettamente pratico, possono sortire un utile ad altri aspetti della vita » (Paleotti 2002 : 166).

secondaire, direct ou indirect; ce dernier servant de tremplin pour la gloire et les honneurs, et les choses que nous avons déjà dites, mais quand ils sont atteintes dans des circonstances appropriées, la personne, le lieu, le temps, le mode et tout ce qui est nécessaire, de façon qu'on ne puisse d'aucune manière signifier qu'il exerce cet art de façon inappropriée et qu'il s'efforce de respecter son but premier d'acquérir la grâce de Dieu à travers l'art et la fatigue. Le chrétien en fait est né pour les choses sublimes, il ne peut se limiter à accomplir des choses inférieures à celles dont il est destiné; il doit plutôt lever les yeux et viser une fin plus grande et plus extraordinaire, qui se trouve dans les choses éternelles [...] Comme le but de la peinture, qui, quand est considéré comme de l'art pur, sa finalité est de rendre plausible la réalité, comme nous l'avons déjà dit, mais si la peinture est pratiquée par un artiste chrétien, elle devra avoir une autre forme plus noble, et présentant des vertus plus nobles, un privilège issu de la grandeur de la loi chrétienne, en vertu de laquelle toutes les actions seraient dites mécaniques ou vilaines, si elle est faite avec un choix libre et motivée par des raisons appropriées de fins éternelles, elle s'élèvera alors au grade de divin et deviendra vertueuse<sup>133</sup>. (Paleotti 2002 : 67).

### **Livre second :**

- **Capitolo II : Cosa si possa e cosa si non possa dipingere struttura del secondo**

#### **libro (Paleotti 2002 : 107) :**

[...] les choses qui peuvent être des sujets appropriés pour un auteur à l'élaboration d'un livre, peuvent également servir de sujet à un peintre ou un artiste pour la création d'une image. Au contraire, ceux qui par la loi ne peuvent être écrits, ne pourront non plus être représentés par un peintre, puisque comme nous l'avons déjà mentionné,

---

<sup>133</sup> Version consultée : « Quando invece si parla di un pittore cristiano[...] allora il fine del pittore è ancor più distinto dal fine della pittura. Il pittore può cristianamente avere due scopi, uno principale e uno secondario o consequenziale ; quest'ultimo è il trarre guadano o acquisire fama e onore, e le cose che già abbiamo detto, quando però esse siano raggiunte nelle dovute circostanze quanto alla persona, al luogo, al tempo, al modo, e a tutto quanto è richiesto, in modo che non si possa in alcun modo dire che egli eserciti quest'arte in modo biasimevole e che la eserciti contro quello che è invece lo scopo principale, che consiste nell'acquisire la grazia divina per mezzo dell'arte e della fatica. Il cristiano infatti, nato per le cose sublimi, non si può limitare ad avere bassi scopi nel suo agire, e stare a guardare solo la ricompensa umana e i vantaggi temporali ; egli deve invece levare gli occhi in alto e proporsi uno scopo maggiore e più eccellente, che sta nelle cose eterne [...]. Quanto allo scopo della pittura diciamo che, quando la si considera come pura arte, il suo fine è quello di rendere verosimile la realtà, come già detto ; ma se la pittura viene praticata da un uomo cristiano, allora dovrà avere un'altra e più nobile forma, e passa quindi nel novero delle più nobili virtù, privilegio che le proviene dalla grandezza della legge cristiana, in virtù della quale tutte le azioni che diversamente sarebbero ritenute meccaniche o vili, se fatte con libera scelta e indirizzate con i dovuti motivi allo scopo eterno, allora si levano immediatamente di grado e diventano virtù. (Paleotti 2002 : 67)

rapportant les dire des saints docteurs, la peinture n'est rien d'autre qu'une sorte de livre muet et silencieux <sup>134</sup>.(Paleotti 2002 : 107)

### **Bibliographie critique :**

BAROCCHI, Paola (1979), *Scritti d'arte del Cinquecento*, Turin : Giulio Einaudi Editore, vol. VIII.

BIANCHI, Ilaria (2008), *La politica delle immagini nell'età della Controriforma : Gabriele Paleotti teorico e committente*, Bologne : Compositori.

JONES, P. (1995), « Art theory as ideology: Gabriele Paleotti's hierarchical Notion of Painting's Universality and Reception », *Reframing the Renaissance. Visual Culture in Europe and Latin America. 1450-1650*, C. Farago (éd.), Londres, p. 127-139.

LAFRAMBOISE, Alain (1989) *Istoria et théorie de l'art en Italie, XVe, XVIe siècles*, Montréal : Les Presses de l'Université de Montréal.

PRODI, P. (1959), *Il Cardinale Gabriele Paleotti*, Rome, vol. I.

SCHILDGEN, Brenda Deen (2011), « Cardinal Paleotti and the 'Discurso intorno alle immagini sacre e profane' », *Sacred possession*, Los Angeles : Getty Research Institute, vol. II, no. 248, p. 8-16.

SCAVIZZI, Giuseppe (1974), *La teologia cattolica e le immagini durante il XVI secolo*, Rome : CAM Ed.

---

<sup>134</sup> Version consultée : « [...] le cose che possono essere un soggetto idoneo ad un autore per essere scritte e farne libri, possono anche essere materia, per un pittore o un altro artista, per formare immagini. Al contrario, quello che per legge non può essere scritto, allo stesso modo non potrà essere espresso da un pittore, dal momento che, come più volte abbiamo detto, citando anche i santi dottori, la pittura non è altro che una specie di libro muto e silenzioso » (Paleotti 2002 : 107).

STEINEMANN, Holger (2006), *Eine Bildtheorie zwischen Repräsentation und Wirkung, Kardinal Gabriele Paleottis 'Discorso intorno alle imagini sacre e profane' (1582)*, Hildesheim : Olms.

ZACCHI, Alessandro (1985), « La figura dell'artefice cristiano nel 'Discorso intorno alle immagini sacre e profane' di Gabriele Paleotti », *Il carrobio*, Bologne : Patron, p. 339-347.

**Bibliographie de l'auteur :**

PALEOTTI, Gabriele (1581), *Nel qvale si tratta in vniversale degli abusi delle imagini sacre, & di quegli delle profane, & dei communi ad amendue.*

PALEOTTI, Gabriele (2002), *Discorso intorno alle immagini sacre e profane*. Traduit en italien moderne par Gian Franco Freguglia, Cité du Vatican : Liberia Editrice Vaticana, Cad & Wellness [1582].

PALEOTTI, Gabrielle (1582), *Doue si scuoprono varij abusi loro, Et si dichiara il vero modo che christianamente si doueria osseruare nel porte nelle chiese, nelle case, & in ogni altro luogo.*

## Notice détaillée 6

**Auteur :** Jean Molanus (1533-1585)

**Titre :** *Traité des saintes images*

**Première édition :** 1570, Louvain (réédité par la suite avec quelques ajouts en 1617)

**Édition consultée :** (1996), *Traité des saintes images*, Traduit par François Boespflug, Olivier Christin et Benoît Tassel, Paris : Les Éditions du Cerf, Coll. « Patrimoine christianisme », [1617].

**Mots clés :** Concile de Trente, réforme, abus, images, autorité religieuse

### **Biographie :**

« Il reviendrait désormais aux pasteurs catholiques d'instruire les fidèles et de guider les artistes dès lors qu'il s'agissait d'art sacré; et nul ne pourrait plus placer une image inhabituelle dans une église sans en référer à l'évêque, voire au Siège romain » (Molanus 1996 : 11). On comprend donc mieux pourquoi, dans la deuxième moitié du XVI<sup>e</sup> siècle, une augmentation notable des traités, écrits et ouvrages en provenance des divers membres du clergé voient le jour. Les images sont en quelque sorte sous leur contrôle. C'est dans ce contexte que Jean Molanus (1533-1585), théologien flamand, se fit connaître à l'aide de ses écrits visant à instruire le peuple sur le pouvoir des images (Molanus 1996 : 49). Molanus fut engagé par Philippe II en 1571 « pour occuper les fonctions de censeur des livres » (Molanus 1996 : 19). Son sens critique pour ce qui a trait au domaine religieux et sacré est donc reconnu. Ce poste a sans doute donné de la légitimité à son traité ainsi qu'à ses écrits sur la situation délicate du rapport entre religion et art. Il est toutefois intéressant de noter que son traité sur les images a d'abord été publié en latin et par la suite traduit en italien. La diffusion au sein des artistes de l'époque est donc plus difficile, et le choix de Molanus du latin suppose qu'il préconisait les ecclésiastiques et les humanistes comme principaux destinataires de son traité.

**Extraits de l'ouvrage :**

**Chapitre 20 : Qu'il n'y a pas plus à chercher une signification à tous les éléments des peintures qu'à tous ceux des paraboles (Molanus 1996 : 179) :**

Molanus ne traite pas ici directement du paysage quoique son raisonnement se rapportant aux détails de certaines peintures puisse facilement s'y appliquer. Selon lui, après avoir compris le thème général ou l'idée essentielle d'un tableau, nous ne devons pas chercher plus loin dans l'analyse de certains détails qui ne mèneront qu'à de futiles réflexions :

Il n'y a pas lieu de rechercher une signification à chacun des éléments qui peuvent être rassemblés dans une peinture, car il s'ensuivrait de nombreuses absurdités. La raison en est que les éléments des paraboles sont de même nature que ceux des peintures [...]. (Molanus 1996 : 179).

La ressemblance entre parabole et peinture présentée par Molanus reste toutefois vague. Cette notion devrait être approfondie afin de donner plus de poids à son argument. Et voici une réflexion dans ce même chapitre qui pourrait également se transposer à la composition du paysage :

[...] dans les peintures, de nombreux éléments sont très légitimement placés, non en vue d'une signification quelconque, mais afin d'orne l'image elle-même en la complétant en ce qui lui manque. (Molanus 1996 : 180).

**Chapitre 21 : Que bien des peintures recourent à bon droit à la métaphore et à l'allégorie, même si elles sont le livre des illettrés (Molanus 1996 : 181) :**

Dans ce chapitre, il vise surtout à montrer l'utilité des métaphores et allégories dans les peintures, que certains nient croyant inaccessibles aux illettrés ; ils n'en saisiraient pas le sens puisque cela requiert une culture qu'ils ne possèdent pas.

[...] le peuple n'est pas si dépourvu de culture qu'il ne saisisse aucune métaphore ni aucune transposition dans les peintures ; bien au contraire, il en saisit beaucoup dont il n'apprendrait cependant la signification d'aucune personne compétente. (Molanus 1996 : 181)

L'image serait donc plus facile à comprendre qu'une explication donnée par un savant. Molanus semble ici se porter à la défense des « simples » qui seraient capables de comprendre de façon correcte les peintures et leurs métaphores et/ou allégories. Attention, il existerait une différence entre simples et illettrés, selon Molanus :

[...] la masse des gens simples n'entend goutte à leur lecture, et par ailleurs ne les comprend guère plus lorsqu'on les met en peinture. (Molanus 1996 : 182)

**Chapitre 48 : Qu'une extension très large doit être donnée à la notion d'image sacrée (Molanus 1996 : 263) :**

Molanus énonce d'abord ce que ne sont pas les images sacrées selon lui.

Les images ne sont pas en effet réputées sacrées seulement après avoir été sanctifiée par la bénédiction mystique du prêtre ou après avoir été ointes du saint chrême. (Molanus 1996 : 263)

Il conclut ensuite :

En outre, sans bénédiction ni onction, les images sont saintes et sacrées, puisqu'elles signifient et représentent ce qui est sacré. Comme Nicholas Sanders le déclare amplement contre les centuriateurs de Magdebourg au livre II du *De adoratione imaginum honoraria* [...]. (Molanus 1996 : 264)

Cette conclusion demeure néanmoins évasive et Molanus n'explique pas concrètement ce que serait une image sacrée puisqu'il n'identifie pas ce qui la rendrait sacré. Une note de l'éditeur est édifiante à ce sujet :

[...] il [Molanus] hésite entre une définition de type « sacramentelle » (est sacrée une image qui a été liturgiquement consacrée) et une définition de type iconographique (est sacrée une image qui a un sujet sacré) en faveur de laquelle il penche [...]. (Molanus 1996 : 264)

### **Bibliographie critique:**

FREEDBERG, David (1971), « Johannes Molanus on Provocative paintings », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol 34, p. 229-245.

GERARD-POWELL, Véronique (1985), « Les Annales de Baronius et l'iconographie religieuse du XVIIe siècle », *Baronio e l'arte*, Rome : Centro di Studi Sorani « Vincenzo Patriarca », p. 473-487.

MARCORA, Carlo (1985), « Trattati d'arte sacra all'epoca del Baronio », *Baronio e l'arte*, Rome: Centro di Studi Sorani « Vincenzo Patriarca », p. 189-244.

SCAVIZZI, Giuseppe (1974), « La teologia cattolica e le immagini durante il XVI secolo », *Storia dell'arte*, no. 21, p. 171.-212.

SENECHAL, Philippe (1996), « Compte-rendu de *Molanus : Traité des saintes images-Paris : Éditions du Cerf* », *Revue de l'Art*, no 116, p.105-118

### **Bibliographie de l'auteur :**

MOLANUS, Johannes (1619), *De historia ss.imaginum et picturarum, provero earum usu contra abusum, libri IV*, Lugduni : Sumptibus Laurentii Durand.

MOLANUS, Jean (1996), *Traité des saintes images*, Traduit par François Boespflug, Olivier Christin et Benoît Tassel, Collection Patrimoine christianisme, Paris : Les Éditions du Cerf [1617].

## ***Bibliographie***

### **1. Corpus choisi**

CALVIN, Jean (2009), *Institution de la religion chrétienne*, Mis en français moderne par Marie de Védrines et Paul Wells, Aix-en-Provence : Édition Kerygma-Excelsis [1541].

MOLANUS, Jean (1996), *Traité des saintes images*, Traduit par François Boespflug, Olivier Christin et Benoît Tassel, Paris : Les Éditions du Cerf, Coll. « Patrimoine christianisme » [1617].

NORGATE, Edward (1919), *Miniatura or the art of limning*, Édité et commenté par Martin Hardie, Oxford : Clarendon Press [1648].

PALEOTTI, Gabriele (2002), *Discorso intorno alle immagini sacre e profane*. Traduit en italien moderne par Gian Franco Freguglia, Cité du Vatican : Libreria Editrice Vaticana, Cad & Wellness [1582].

QUINT, Arlene (1986), *Cardinal Federico Borromeo as a Patron and a Critic of the Arts and his MVSAEVM of 1625*, New York & Londres : Garland Publishing.

RICHEOME, Louis (1611), *La peinture spirituelle ou l'art d'admirer, aimer et louer Dieu en toutes ses œuvres, et tirer de toutes profit salutere*, Lyon : Chez Pierre Rigaud.

ROTHWELL Jr., Kenneth S. et JONES, Pamela M. (2010), *Federico Borromeo, Sacred Painting, Museum*, The I Tatti Renaissance Library, Cambridge : Harvard University Press.

## 2. Bibliographie générale

BAILEY, Gauvin Alexander (2003), *Between Renaissance and Baroque; Jesuit Art in Rome, 1565-1610*, Toronto : University of Toronto Press.

BAILEY, Gauvin Alexander (2005), *Art of Colonial Latin America*, Londres : Phaidon.

BAKKER, Boudewijn (2011), *Landscape and Religion from Van Eyck to Rembrandt*. Traduit par Diane Webb, Farnham : Ashgate.

BAROCCHI, Paola (1979), *Scritti d'arte del Cinquecento. Tome I*, Turin : Giulio Einaudi Editore, vol. VII.

BAROCCHI, Paola (1979), *Scritti d'arte del Cinquecento*, Turin : Giulio Einaudi Editore, vol.VIII.

BÉRENCE, Fred (1966), *Les Papes de la Renaissance, du Concile de Constance au Concile de Trente*, Paris : Éditions du Sud.

BLUNT, Anthony (1956), *La théorie des arts en Italie; 1450-1600*. Paris : Gallimard. [1940].

BRIGANTI, Giuliano (1993). *Le maniérisme italien*. Paris : Éditions Gérard Monfort.

CAMPBELL, Lorne (1981). « Notes on Netherlandish Pictures in the Veneto in the Fifteenth and Sixteenth centuries », *The Burlington Magazine*, vol. 123, no. 941 (Août), p. 467-473.

CHAUNU, Pierre (1975), *Le temps des Réformes*. France : Éditions Fayard.

CIARDI, Roberto Paolo (1974), *Gian Paolo Lomazzo; Scritti sulle arti. Vol II*, Florence : Centro Di.

COLE, Michael W. (2006), *Sixteenth-Century Italian Art*, Malden : Blackwell.

COURTRIGHT, Nicola (2003), *The Papacy and the Art of Reform in Sixteenth-century Rome, Gregory XIII's Tower of the Winds in the Vatican*, Cambridge : University Press.

CORNINI, Guido et coll. (1996), *Les peintures du Vatican*, Paris : Mengès.

DEJOB, Charles (1884). *De l'influence du Concile de Trente sur la littérature et les beaux-arts chez les peuples catholiques*, Bologne : Arnaldo Forni Editore.

DE LIEDEKERKE, Anne-Claire (dir.) (1995), *Fiamminghi a Roma, 1508-1608 : artistes des Pays-Bas et de la principauté de Liège à Rome à la Renaissance*, Catalogue d'exposition, Bruxelles : Société des expositions du Palais des Beaux-arts.

DEMPSEY, Charles (1980), « Some Observation on the Education of Artists in Florence and Bologna during the Later Sixteenth Century », *The Art bulletin*, vol. 62, no. 4 (Décembre), p. 552-569.

DONATI BARCELLONA, Maria, Jean-Louis PRADEL et D. REDIG DE CAMPOS (1981), *Architecture, peinture, sculpture du Vatican*. Traduit par Marc Besson et Thierry Chabanne, Amsterdam : VNU Books International.

DUPRONT, A., (1932), « Autour de Saint Filippo Neri: de l'optimiste chrétien », dans *Mélanges d'archéologie et d'histoire*, no 49, p. 219-259.

DUPRONT, A. (1935), « D'un « humanisme chrétien » en Italie à la fin du XVIe siècle », dans *Revue Historique*, no 175, p. 296-307.

DYRNESS, William A. (2004), *Reformed Theology and Visual Culture; the Protestant Imagination from Calvin to Edwards*, Cambridge : University Press.

EMILIANI, Andrea (1982), *Le arti a bologna e in Emilia dal XVI Al XVII secolo*, Bologne : Éditions CLUEB.

FIGEAC, Michel (dir.) (2008), *Les affrontements religieux en Europe; du début du XVIe siècle au milieu du XVIIe siècle*, Paris : Éditions Sedes / CNED.

FREEDMAN, Luba (1989), *The Classical Pastoral in the Visual Arts*, New York : Peter Lang Publishing.

FIORANI, Francesca (2005), *The Marvel of the Maps: Art, Cartography and Politics in Renaissance Italy*, New Haven : Yale University Press.

GOMBRICH, E.H. (1966), « The Renaissance Theory of Art and the Rise of Landscape », *Norm and form: Studies in the Art of the Renaissance*, Londres : Phaidon, p.107-121.

GOMBRICH, E. H. (1983), *L'écologie des images*, Traduit de l'anglais par Alain Lévêque, Paris : Flammarion.

HARRIS, Dianne (1999), « The Postmodernization of Landscape: A Critical Historiography », *Journal of the society of Architectural historians*, vol. 58, no. 3, (Septembre) p. 434-443.

HEBDING, Rémy (2008), *Pour comprendre la pensée de Jean Calvin. Introduction à la théologie du réformateur*, Lyon : Editions Olivétan.

HOCHMANN, Michel (2004). *Venise et Rome 1500-1600. Deux écoles de peinture et leurs échanges*. Genève : Éditions Droz.

HSIA, Ronnie Po-chia (2009), *La Controriforma: il mondo del rinnovamento cattolico 1540-1770*, Urbino : Arti Grafiche Editoriali Srl.

JONES, Pamela M. (1988), « Federico Borromeo as a Patron of Landscapes and Still Lifes: Christian Optimism in Italy ca. 1600 », *The Art bulletin*, vol. 70, no. 2, Juin, p. 261-272.

JONES, Pamela M. (1993), *Federico Borromeo and the Ambrosiana, Art Patronage and Reform in Seventeenth-century Milan*, Cambridge : Cambridge University Press.

JONES, Pamela M. et Thomas, WORCESTER (2002), *From Rome to Eternity: Catholicism and the Arts in Italy, ca.1550-1650*, Leyde : Brill, Coll. « Cultures, beliefs, and traditions ».

JONES, Pamela M. (2004), « Italian Devotional Paintings and Flemish Landscapes in the *Quadriere* of cardinals Giustianiani, Borromeo and Del Monte », *Storia dell'Arte*, no 107, p. 81-104.

KLEIN, Robert (1974), *Giovan Paolo Lomazzo, Idea del tempio della pittura*, Florence : Nella sede dell'istituto Palazzo Strozzi.

KORRICK, Leslie (1999), « On the Meaning of Style: Nicolò Circignani in Counter-Reformation Rome », *Word & Image*, vol. 15, no. 2, p. 170-189.

LABROT, Gérard (1987), *L'image de Rome, une arme pour la contre-réforme 1534-1677*, Seyssel : Champ Vallon.

LAFRAMBOISE, Alain (1989) *Istoria et Théorie de l'Art, Italie, XVe, XVIe siècles*, Montréal : Les Presses de l'Université de Montréal.

LECLER, Joseph et coll. (2005), *Le concile de Trente 1551-1663, Deuxième partie*, Paris : Éditions Fayard.

MAGRELLI, Shaaron et Giovanna UZZANI (2010), *Renaissance italienne*, Paris : Éditions Place des Victoires.

MALE, Émile (1961). *L'art religieux du XIIIe au XVIIIe siècle*. Paris : Éditions Armand Colin.

MÂLE, Émile (1972), *L'art religieux de la fin du XVIe siècle, du XVIIe siècle et du XVIIIe siècle ; étude sur l'iconographie après le concile de Trente*, Paris : Éditions Armand Colin.

MÉROT, A. (2009), *Du paysage en peinture dans l'Occident moderne*, Paris : Gallimard.

MULLER, Frank (1997), *Art, religion, société dans l'espace germanique au XVIe siècle*, France : Presses Universitaires de Strasbourg.

NOREEN, Kristin (1998), « Ecclesiae militantis triumphus : Jesuit iconography and the Counter-Reformation », *The Sixteenth Century Journal*, vol. 29, no. 3, p. 689-715.

NORGATE, Edward (1997), *Miniatura: Or The Art of Limning*, Jeffrey M. Muller, Jim Murrell (éd.), New Haven : Yale University Press.

NUTTALL, Paula (2004), *From Flanders to Florence, The Impact of Netherlandish Painting, 1400-1500*, New Haven : Yale University Press.

DE LA BROSSE, Olivier et coll. (2007), *Les conciles de Latran V et de Trente 1512-1517 et 1545-1548*, Paris : Éditions de l'Orante.

PAOLO CIARDI, Roberto et Antonio NATALI(2000), *Storia delle arti in Toscana, il Cinquecento*, Florence : Éditions EDIFIR.

PETTEGREE, Andrew (2005), *Reformation and the Culture of Persuasion*, New-York : Cambridge University Press.

POSNER, Donald (1968), « The Guercino Exhibition at Bologna », *The Burlington Magazine*, vol. 110, no 788 (Novembre), p. 596-607.

PRAZ, Mario (1981), *Il palazzo Farnese di Caprarola*, Turin : Edizioni Seat.

PRIEVER, Andreas (2000), *Paolo Caliari, dit Véronèse 1528-1588*, Cologne : KÖNEMANN.

PROSPERETTI, Leopoldine (2009), *Landscape and Philosophy in the Art of Jan Brueghel the Elder (1568-1625)*, Farnham : VT Ashgate.

RIBOUILLAULT, Denis et Michel WEEMANS (dir.) (2011), *Le paysage sacré. Le paysage comme exégèse dans l'Europe de la première modernité*, Florence : Leo S. Olschki.

RIBOUILLAULT, Denis (2013), *Rome en ses jardins. Paysage et pouvoir au XVIe siècle*, Paris : CTHS-INHA.

ROBERTS, ANN (1987), « Liana Castelfranchi Vegas [Book review] 'Italia e Fiandra nella pittura del Quattrocento' » *The Art Bulletin*, vol.69, no. 3, (Septembre), p. 470-487.

SALLIOT, Natacha (2009), « Les pouvoirs de l'image dans le discours apologétique: les Tableaux Sacrez de Louis Richeome », Marie Couton et coll., *Pouvoirs de l'image aux XVe, XVIe et XVIIe siècles-pour un nouvel éclairage sur la pratique des Lettres à la Renaissance*, Clermont-Ferrand : Presses Universitaires Blaise Pascal, p. 257-75.

SCAVIZZI, Giuseppe (1992), *The Controversy on Images from Calvin to Baronius*. New-York : Peter Lang.

TALLON, Alain (2000), *Le concile de Trente*, Paris : Les éditions du cerf.

TAPIÉ, Alain et Michel WEEMANS (2012), *Fables du paysage flamand : Bosch, Bles, Brueghel, Bril : Exposition au Palais des beaux-arts de Lille*, Paris: Somogy.

VERSTEGEN, Ian (2003), « Federico Barocci, Federico Borromeo, and the Oratorian Orbit », *Renaissance Quarterly*, vol. 56, no. 1, p. 56-87.

VIALLO, Marie F. (2005), *Italie 1541 ou l'unité perdue de l'Église*. Paris : CNRS Éditions.

VILLANOVA, Evangelista (1994), *Storia della teologia Cristiana; preriforma – riforma - controriforma*, Rome : Edizioni Borla s.r.l.

WESTERMANN, Mariët (2002), « After Iconography and Iconoclasm: Current Research in Netherlandish Art, 1566-1700 », *The Art Bulletin*, vol. 84, no. 2, Juin, p.351-372.

WITTE, Arnold (2000), « A New Date for Lanfranco's Decoration of the camerino degli eremiti », *The Burlington Magazine*, vol. 142, no 1168 (Juillet), p. 423-428.

WITTE, Arnold A. (2008), *The Artful Hermitage: the Palazzetto Farnese as a Counter-reformation 'diaeta'*, Rome : « L'ERMA » di BRETSCHNEIDER.

ZAMPETTI, Pietro (1989), *Dal Rinascimento alla controriforma*, Florence : Editore Nardini.

ZERI, Federico (1997), *Pittura e Controriforma*, Vicence : Editore Nera Pozza [1957].

ZERI, Federico (1985), *Renaissance et Pseudo Renaissance*, Marseille : Éditions Rivages.

ZUCCARI, Alessandro (1984), *Arte e committenza nella Roma di Caravaggio*, Turin: Edizioni Rai Radiotelevisione Italiana.

### 3. Sources électroniques

BIBLIOTHEQUE NATIONALE DE FRANCE (2012), « La peinture flamande et hollandaise, de Van Eyck à Rembrandt, XVe- XVIIe siècle », *Direction des Collections Département Littérature et Art*, Janvier, [En ligne], [http://www.bnf.fr/documents/biblio\\_peinture\\_flamande.pdf](http://www.bnf.fr/documents/biblio_peinture_flamande.pdf), Consulté le 9 février 2013.

CRIVELLI, Pablo (2004) « Federico Borromeo », *Dictionnaire historique de la Suisse (DHS)*, [En ligne], <http://www.hls-dhs-dss.ch/textes/f/F26396.php>, Consulté le 10 juin 2013.

« Essor » (2014), *Larousse*, [En ligne], <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/essor/31112?q=essor#31035>, Consulté le 29 janvier 2014.

GOMEZ-GERAUD, Marie-Christine (2013), « La Curiosité, qualité du voyageur ? Succincte enquête sur la littérature viatique du XVIe siècle », *Camenaë*, [En ligne], mai, no 15, <http://www.paris-sorbonne.fr/IMG/pdf/9-Gomez-Geraud.pdf>. Consulté le 09 septembre 2013.

« Jean Calvin » (2014), *Encyclopédie Larousse*, [En ligne], [http://www.larousse.fr/encyclopedie/personnage/Jean\\_Calvin/110935](http://www.larousse.fr/encyclopedie/personnage/Jean_Calvin/110935), Consulté le 29 janvier 2014.

LABORIE, Jean-Claude (2013), « Curiosité et Contre-Réforme au XVIe siècle, la lettre édifiante et curieuse jésuite », *Camenaë*, [En ligne], mai, no. 15, <http://www.paris-sorbonne.fr/IMG/pdf/10-Laborie.pdf>. Consulté le 09 septembre 2013.

ZAPPERI, Roberto (2009), « La corporation des peintres et la censure des images à Bologne au temps des Carrache », *Les Cahiers du Centre de Recherches Historiques*, 20 mars, [En ligne], <http://ccrh.revues.org/index2872.html>. Consulté le 18 novembre 2010.

*Illustrations*

**Figure 1.** Tiziano Vecellio dit Le Titien, vers 1559, *Adoration des Mages*, Huile sur toile, 134,5 cm x 217 cm, Musée d'art de Cleveland, Ohio.

Source : ARTstor, [En ligne], <http://library.artstor.org/library/welcome.html#1>, Consulté le 19 février 2014.



**Figure 2.**Jan Brueghel, vers 1600, *Paysage montagneux avec un ermite*, huile sur toile, 26 cm x 35 cm, Pinacothèque Ambrosiana, Milan.

Source : ARTstor, [En ligne], <http://library.artstor.org/library/welcome.html#1>, Consulté le 19 février 2014.



**Figure 3.** Jan Brueghel, vers 1650-60, *Allégorie de l'eau et de la terre*, huile sur toile, 57 cm x 94 cm, Galerie des Offices, Florence.

Source : ARTstor, [En ligne], <http://library.artstor.org/library/welcome.html#1>, Consulté le 19 février 2014.



**Figure 4.** Ottaviano Mascarino, vers 1580, *Vue extérieure de la Tour des Vents du Vatican*, Vatican.

Source : ARTstor, [En ligne], <http://library.artstor.org/library/welcome.html#1>, Consulté le 19 février 2014.



**Figure 5.** Ottaviano Mascarino, vers 1580, *Mur extérieur de la Tour des Vents du Vatican*, Vatican

Source : ARTstor, [En ligne], <http://library.artstor.org/library/welcome.html#1>, Consulté le 19 février 2014.



**Figure 6.** Matthieu Bril, vers 1580, *Vue imaginaire d'une forteresse près de la rivière*, fresque, Salle des vues imaginaires, Tour des Vents, Palais du Vatican.

Source : ARTstor, [En ligne], <http://library.artstor.org/library/welcome.html#1>, Consulté le 19 février 2014.



**Figure 7.** Niccolò Circignani, vers 1581, *Le songe de Jacob et l'échelle*, fresque, Tour des Vents, Palais du Vatican.

Source : ARTstor, [En ligne], <http://library.artstor.org/library/welcome.html#1>, Consulté le 19 février 2014.



**Figure 8.** Matthieu Bril, vers 1580, *Sacrifice d'Isaac*, fresque, Salle des patriarches de l'Ancien Testament. Tour des Vents, Palais du Vatican.

Source : ARTstor, [En ligne], <http://library.artstor.org/library/welcome.html#1>, Consulté le 19 février 2014.



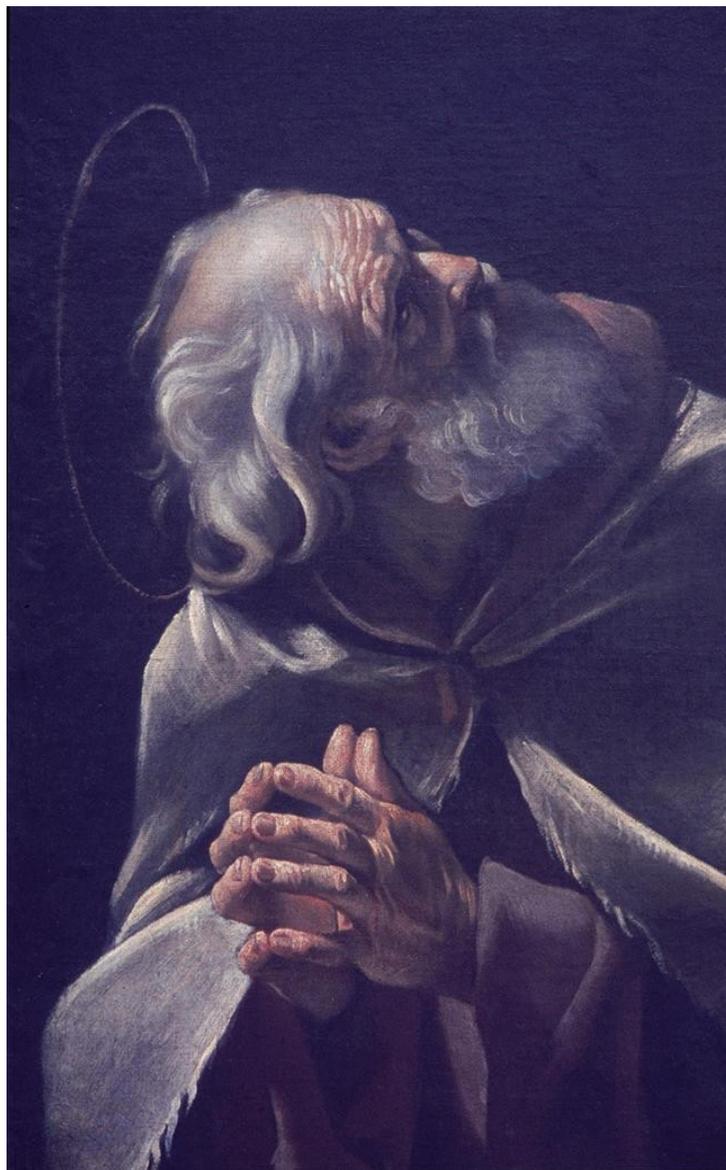
**Figure 9.** Matthieu Bril, vers 1580, *Vue de Rome à partir de la colline du Janicule*, fresque, Tour des Vents, Vatican.

Source : ARTstor, [En ligne], <http://library.artstor.org/library/welcome.html#1>, Consulté le 19 février 2014.



**Figure 10.** Giovanni Lanfranco, vers 1616, *Marie Madeleine enlevée par les anges*, huile sur toile, Musée Nationale du Capodimonte, Naples.

Source : ARTstor, [En ligne], <http://library.artstor.org/library/welcome.html#1>, Consulté le 19 février 2014.



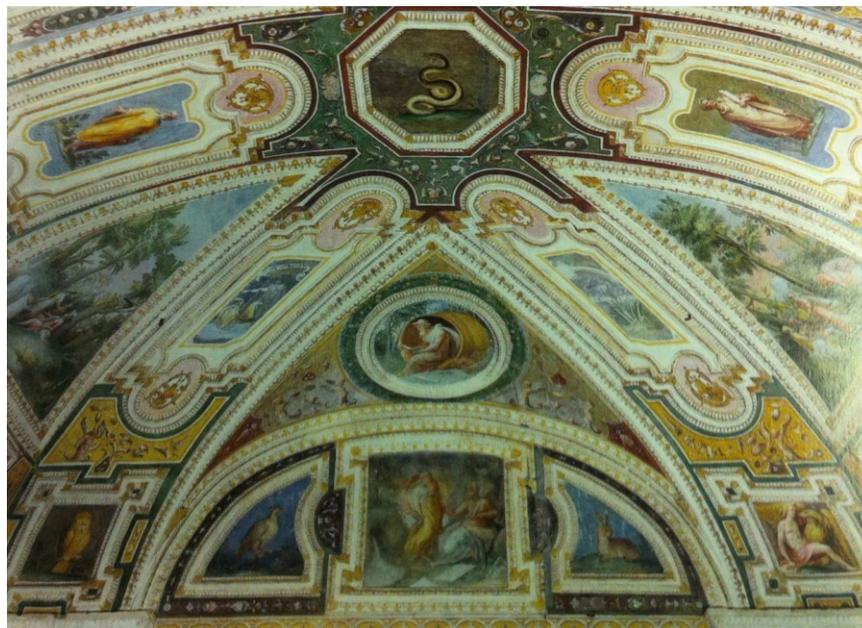
**Figure 11.** Giovanni Lanfranco, vers 1616, *Saint Paul le premier ermite et saint Antoine Abbé*, Église de Santa Maria dell’Orazione e morte, Rome.

Source : ARTstor, [En ligne], <http://library.artstor.org/library/welcome.html#1>, Consulté le 19 février 2014.



**Figure 12.** Façade du Palais Farnèse, Rome.

Source : Ambassade de France à Rome, [En ligne], [www.ambafrance-it.org/Facade-principale](http://www.ambafrance-it.org/Facade-principale), Consulté le 5 mai 2014.



**Figure 13.** Taddeo Zuccaro, vers 1561, *Chambre de la Solitude (vue du plafond)*, fresque, Palais Farnèse, Caprarola

Source : (Praz 1981 : 245).



**Figure 14.** Agostino Ciampelli, vers 1595, *Martyr de saint Vital*, Fresque, Basilique Saint-Vital, Rome.

Source : ARTstor, [En ligne], <http://library.artstor.org/library/welcome.html#1>, Consulté le 19 février 2014.