

Art et civilisation de la Renaissance en Italie

M. André CHASTEL, professeur

L'objet du cours a été le sac de Rome en 1527. Notre propos n'était pas de reconstituer dans leur détail « pittoresque » les événements de la semaine tragique du 6 au 12 mai, qui a saisi de stupeur les contemporains, ni d'apprécier les étranges développements diplomatiques et militaires qui l'ont rendue possible. Il s'agissait pour nous d'étudier cet épisode inouï de violence et de destruction du point de vue « culturel ». Il existe une masse énorme de documents anciens de tous genres dont le classement a été fait de façon utile mais incomplète par H. Schulz (1894) (1) ; à côté des relations officielles de source impériale ou pontificale, il est frappant de voir le rôle joué immédiatement par les journaux, les *Flugschriften*, et, d'autre, le long écho de l'événement dans les mémoires, les chroniques et la littérature (2), avec l'imprécation célèbre de l'Arioste, pourtant lié au parti césarien :

Vedete gli omicidi e le rapine

In ogni parte far Roma dolente

(*Orlando furioso*, XXXII, 55, addition de 1532),

des élégies et même des chansons (3). On a voulu ausculter ce « traumatisme » de la conscience occidentale.

L'évocation de la catastrophe est liée à une polémique sévère sur les responsabilités, sur les raisons qui ont pu amener la Providence à tolérer une telle humiliation du siège romain. La justification théologique et morale qu'avance — au nom de l'Empereur — A. Valdés dans le *Dialogo de las cosas ocuridas en Roma* (1528) est vivement contestée par Castiglione, légat pontifical en Espagne, dans une lettre capitale qui retourne l'accusation contre

(1) H. SCHULZ, *Der Sacco di Roma. Karlos V Truppen in Rom (1527-1528)*, Coll. « Abhandlungen zur neueren Geschichte », n° 32, Halle a. Saale, 1894.

(2) Les *ricordi* d'un vieux Romain, M. Alberini : D. ORANO, *Il Sacco di Roma del 1527, Studi e Documenti I : I ricordi di Marcello Alberini*, Rome, 1904 (la suite de cette publication n'a jamais vu le jour).

(3) En dernier lieu : DON MARSAN, « The sack of Rome set to music », dans *Renaissance Quarterly*, XXIII (1970), 4, p. 412 et s.

les initiateurs de la prise de Rome (1). L'événement a été ressenti partout — au delà de ses conséquences proprement politiques, qui deviendront claires à Bologne avec le couronnement de Charles-Quint le 24 février 1530 — comme un épisode capital des relations entre les deux principes temporel et spirituel qui gouvernent la chrétienté. Si l'on restitue à l'époque ses cadres mentaux et ses symboles, la première question qui se pose est de savoir comment l'assaut du 6 mai 1527, avec sa dimension d'attentat sacrilège, a été préparé par la propagande anti-romaine : on peut même établir qu'il a été proprement *prophétisé* et qu'il avait pris le caractère d'une obsession, d'un acte libérateur pour toute une partie du monde occidental ; cette obsession s'exerçant à travers les images, la première ligne de l'enquête se trouvait ainsi définie.

On a insisté à plusieurs reprises — et tout récemment encore F. Hartt — sur le sentiment de culpabilité qui a envahi aussitôt la conscience des milieux romains, et la réaction pénitentielle, grosse de conséquences, qui a suivi (2). Cet aspect du problème demande à être examiné de près. L'« investissement » affectif et passionnel du drame de 1527 n'a pas seulement entraîné une vague de contrition ; il s'est traduit aussi par le regret de l'âge d'or de la période antérieure, et on y voit surtout s'aviver le sentiment d'un conflit irrémédiable entre l'Italie trahie et trompée et les Barbares décidés à profiter de la lâcheté et de la corruption des pouvoirs pour la jeter dans une « *atroce e vituperosa servitù* » (F. Guichardin). Toutes les conséquences « culturelles » du sac de Rome doivent être éclairées par les traits précis du « traumatisme » dont elles dérivent. D'où l'intérêt d'examiner de près les modalités du vandalisme, des dépréciations, des extorsions et des trafics, sous la domination impitoyable des troupes allemandes et espagnoles pendant la semaine du 6 au 12, puis durant les longs mois d'occupation intermittente de la ville. Il nous revenait donc de faire de près l'analyse d'une mise à sac que l'on peut qualifier d'exemplaire.

Au siècle dernier, l'articulation historique de 1527 a paru commode pour situer le passage de l'art heureux de la Renaissance à celui de la Contre-Réforme et du Baroque. Raccourci commode, qui n'a guère été maintenu ; les études plus récentes ont surtout insisté sur un autre aspect, apparemment plus accidentel, à savoir la diffusion du nouveau style qui se formait à Rome

(1) Ce plaidoyer, d'un ton inhabituel chez l'auteur du *Libro del Cortigiano*, est la réponse de l'humanisme romain aux Erasmiens espagnols, dont les écrits ont été analysés avec force par M. BATAILLON, *Erasme et l'Espagne*, Paris, 1937, chap. VIII. On peut se demander si la publication à Venise du fameux et scandaleux récit de la *Lozana Andalusia*, avec sa conclusion sur la corruption romaine et son châtement, n'est pas due à plus qu'une simple coïncidence.

(2) F. HARTT, « Power and the individual in mannerist Art », dans *Studies in Western Art*, vol. II, Princeton, 1963, pp. 222-238.

sous Clément VII, provoquée par la dispersion des artistes (1). Il y a là un phénomène important à apprécier, et d'autant plus facile à saisir que les documents ne demandent qu'à être interrogés : mémoires de Cellini, souvenirs de Raffaello da Montelupo et de Lorenzetto, informations recueillies par Vasari. On possède des indications sur les vicissitudes et le comportement de seize artistes présents à Rome en 1527, dont les plus notoires ne sont rien moins que Cellini, le Rosso, le Parmesan.

Ainsi le sac de Rome apparaît-il comme un événement plein, une catastrophe, au triple sens d'un cauchemar qui se réalise, d'un désastre matériel qui se consomme, d'une situation dont l'absurdité devient embarrassante pour tous les acteurs et témoins. On s'est efforcé d'en rendre compte en mettant en œuvre certains moyens spécifiques : l'étude des *images* de propagande pour le premier point, l'inventaire des *œuvres* ou catégories d'œuvres détruites ou volées pour le second, et enfin l'examen de l'attitude des *artistes* pris dans des circonstances exceptionnelles. C'est dans cette voie que l'interprétation du drame de 1527 nous a paru intéressante et neuve.

*
**

Les tableaux ou gravures représentant le Sac sont très rares. On a retrouvé un certain nombre de *graffiti* (au Vatican, à la villa Lante), mais aucun dessin. Dans les cycles où est évoquée l'histoire récente : Chancellerie (1545), Caprarola (1558), les événements de 1527 n'apparaissent pas. Mais il a paru en 1556 une suite d'estampes célèbre des *Victoires de Charles-Quint*, gravée par Heemskerck, publiée par J. Cock à Anvers (Hollstein, VIII, 167-178), où deux planches présentent 1. La mort du connétable de Bourbon et 2. le siège du Château-Saint-Ange, avec épigraphes latines explicites. Pour la première qui montre, par un arrangement symbolique frappant, l'illustre capitaine tombant à la Porta Torrione, on constate que le panorama est inversé comme il arrive souvent dans la gravure. Lue à l'envers, elle offre une vue oblique, savamment calculée mais valable. Pour la seconde, la topographie est correcte, la puissance de la forteresse est vigoureusement soulignée, et la gravure est d'autant plus significative qu'elle comporte deux dialogues : celui du héraut d'armes avec le Pape qui apparaît à la *Loggia*, et celui du porte-étendard géant qui a les regards tournés vers la statue de Saint-Pierre à l'entrée du pont. Les deux statues de Saint-Pierre et Saint-Paul ont été élevées à cette place après qu'on eût abattu en 1530 les deux chapelles qui s'y trouvaient antérieurement (Vasari, Vie de Paolo Romano, II,

(1) Après BRIGANTI, *Il Manierismo*, Rome, 1942, trad. française 1962, S. FREDBERG, *Painting in Italy* (Pelican History of Art), Londres et New York, 1970.

488). Il s'agit donc, là encore, d'une fiction symbolique, mais due à un artiste familier de Rome : Heemskerck y a séjourné de 1532 à 1535 (peut-être 1536).

Les plans de la ville ne sont pas encore nombreux pour cette période. C'est autour de 1550 qu'avec Dupérac, Dosio..., la topographie de la ville de la Renaissance sera établie avec précision : jusque-là subsiste la représentation conventionnelle qui remonte aux années 1490 environ : plan disparu de F. Rosselli, plan de Foresti en 1493. En complétant ceux-ci par les premiers, on peut reconstituer assez facilement les axes de l'attaque et les principaux cantonnements des troupes germano-espagnoles, et suivre l'extension du pillage. Mais on a eu d'abord à examiner un panneau exceptionnel (qui a pu être photographié grâce à l'obligeance de son propriétaire), où se trouve figuré le sac de la ville (1) : cet ouvrage n'a pas été fait à Rome ; il utilise le parti cartographique de 1490 en y distribuant librement des petites figures de la soldatesque. Il ne s'agit pas d'une représentation historique, mais d'une animation du plan du xv^e siècle, réalisée vers 1540 ou 50, par un flamand familier des tableaux à *loci* multiples ; ce ne peut être Pierre Bruegel, dont les exigences topographiques, au cours de son séjour à Rome en 1552-53, apparaissent comme tout autres.

Les *graffiti* récemment retrouvés à la Chambre de la Signature et à la Chambre d'Héliodore signalent la présence des soldats luthériens au Vatican (2). Or, le décor des *Stanze*, commencé sous Jules II, continué sous Léon X, et achevé, avec la Salle de Constantin, après l'avènement de Clément VII qui sera le grand acteur et la victime du drame de 1527, est une célébration savante, à travers des épisodes spécialement choisis de l'histoire de l'Eglise, 1) de la grandeur historique du siège de Rome, objet d'une protection providentielle constante, 2) du primat du Pontife sur l'Empereur et 3) du rôle privilégié de la ville, dont la donation au Pape est soulignée (malgré la critique historique qui en avait établi le caractère fictif). Les chefs d'œuvre de l'art exaltent précisément le caractère *sacré* de Rome, au double sens du spirituel et du temporel, que va ruiner le sac de la Ville. Aussi ne doit-on pas s'étonner de voir cet attentat annoncé comme une nécessité dans les pamphlets protestants, qui constituent au cours des années 1520-1527 une réplique véhémement et terrible à la doctrine proclamée au Vatican. De la polémique anti-curiale on passe en effet dès le traité de

(1) M. DESTOMBES, « A panorama of the Sack of Rome by Pieter Bruegel the Elder » dans *Imago Mundi*, 1959, pp. 64-73 ; A. P. FRUTAZ, *Le Pianta di Roma*, Rome, 1962, t. 2, p. 171. Il existe une autre version, coll. Laeken, Musées de Belgique.

(2) Le Dr D. REDIG DE CAMPOS a signalé dans *Ecclesia*, VI (1947) et XIX (1960) ces documents mis à jour par les restaurations, et les mentionne dans son recueil : *Raffaello nelle Stanze*, Rome, 1965.

Luther (1520) à la polémique anti-romaine globale, de la satire traditionnelle à une vision de caractère eschatologique : Rome-Babylone, Pape-Antéchrist. Le *Passional Christi und Antichristi* publié en 1521 à Wittenberg par L. Crachacn inaugure, comme l'ont bien marqué M. Geisberg et F. Saxl un retournement des représentations populaires par l'image (1) : premier exemple d'une action de l'estampe sur les masses qui est exactement la contrepartie du cycle triomphal des *Stanze*. Mais leur succès même et leur aboutissement en 1527 sont liés à un climat de prophétisme et à une sensibilité exceptionnelle aux présages ; à certaines images, de valeur augurale, comme l'« ânesse papale » commentée par Luther en 1523, s'ajoute l'action des livrets de Pronostication, qui culminent dans la littérature prémonitoire de 1524-1525 (2). La hantise de la ville diabolique dont la destruction est nécessaire apparaît autour de 1525 comme la préparation directe du drame de 1527. Un dessin donné par Peruzzi pour le frontispice d'un livre de « sorts », *Trionfo di Fortuna* (1527), trahit une obsession correspondante des fatalités du destin dans les milieux romains (3) ; les prédicateurs de rue proclament, comme d'ordinaire, l'imminence de la catastrophe.

La propagande impériale annonce de même que l'avenir appartient à Charles-Quint, dont le programme comporte la venue en Italie aux fins de couronnement (4). L'armée césarienne est stimulée par cette idéologie en même temps qu'elle est attirée par les bénéfices d'un pillage dont la perspective est devenue pour le connétable de Bourbon le seul moyen de tenir ses troupes : les succès des tableaux de bataille illustrent bien, après Pavie, le prestige des lansquenets allemands et des réguliers espagnols : on note le *Siège de Rome par Porsenna* — avec soldats traités à la moderne — dans le cycle commandé en 1529 à Melchior Feselen (5). Arrivée le 5 mai devant Rome, cette armée ne quittera définitivement la ville qu'en février 1528, le Pape ayant fui entretemps pour Viterbe et Orvieto le 8 décembre. Seule l'artillerie du Château-Saint-Ange a limité dans une petite zone le déchaînement des soldats, où s'observe une certaine rivalité entre Espagnols et Allemands. Le système de la « taxation » en fonction des conditions et des rachats

(1) M. GEISBERG, *Die Reformation in den Kampfbildern der Einblattszchnitten*, Munich, 1929 ; F. SAXL, *Illustrated pamphlets and the Reformation* (1948), repris dans *Lectures*, Londres, 1957.

(2) J. FRIEDRICH, *Astrologie und Reformation*, Munich, 1864 ; A. WARBURG, *Heidnisch-antike Weissagung in Wort und Bild* (1920), repris dans *Gesammelte Schriften*, Leipzig, 1932.

(3) C. L. FROMMEL, « Baldassare Peruzzi als Maler und Zeichner », dans *Beiheft zum römischen Jahrbuch für Kunstgeschichte*, XI (1967-1968), n° 100.

(4) F. YATES, « Charles-Quint et l'idée d'Empire », dans *Fêtes et Cérémonies au temps de Charles-Quint*, Paris, 1913.

(5) G. M. RICHTER, « Melchior Feselen, ein Beitrag zur Geschichte der oberdeutschen Kunst im XVI Jh. », dans *Oberbayerisches Archiv*, LIV (1909), p. 189 et s.

individuels a joué à fond. Le pillage des demeures a amené quelques destructions d'immeubles et la dispersion de meubles, d'objets d'art et d'antiques : les incroyables négociations d'Alphonse d'Este avec le capitaine napolitain Maramaldo confirment l'importance des pièces antiques dans ces trafics (1). Les exactions, souvent assorties de supplices, ont amené une immense dispersion des objets précieux. Mais il y eut surtout une foule d'attentats sacrilèges portant sur le clergé romain bafoué et soumis à d'invraisemblables mascarades, les églises profanées et les reliques arrachées pour tirer parti des reliquaires. Ce point mérite particulièrement l'attention, car on trouve à propos des grandes reliques de Saint-Pierre : le *sudario*, objet d'une vénération populaire, la tête de Saint André, le fer de la Sainte Lance..., des déclarations contradictoires. Celles-ci s'expliquent par le fait qu'il y eut dès 1528 un énorme travail pour retrouver les reliques, même celles qui avaient été emportées à Naples ; une grande procession du 26 novembre 1528 atteste leur récupération ; tous les auteurs qui ont fait par la suite l'histoire du vieux Saint-Pierre, Alpharanus (vers 1570) puis Torrigio (1635), ont insisté sur cette récupération providentielle, tout en étant gênés par le fait que les autels où elles se trouvaient ont été définitivement détruits au fur et à mesure de la construction de la nef moderne et que les reliques ont connu un nouveau déménagement général autour de 1600 (2).

Au delà de l'humiliation du pouvoir temporel de l'Eglise et de la profanation du centre religieux, le sac de Rome signifia pour la plupart des intellectuels italiens le triomphe des Barbares ; avec le traité fameux de P. Valeriano, les mémoires de P. Giovio, les poèmes de Tebaldeo..., on a toute une littérature de protestation affligée ; l'Italie ne va plus pouvoir assumer son rôle civilisateur (3). Mais ce primat intellectuel est précisément contesté à l'humanisme italien par les Erasmiens : Alfonso Valdés dans le *Dialogo* — qui a peut-être attendu 1543 pour être édité (4) — et Erasme lui-même dont l'implacable *Dialogus Ciceronianus*, paru en mars 1528, est inspiré par le désir de régler son compte au « paganisme » des humanistes de Rome (5). L'offensive intellectuelle vient couronner l'action de l'armée impériale. La *Responsio* d'Alberto Pio et son gros traité contre les erreurs d'Erasme (1531) soulignent l'incompréhension des Septentrionaux à

(1) A. LUZIO, *F. Maramaldo, nuovi documenti*, Ancone, 1883.

(2) T. ALPHARANUS, *De Basilicae vaticanae antiquissima et nova structura*, éd. M. Cerrati (coll. « Studi e Testi », 26), Rome, 1914 ; F. M. TORRIGIO, *Le Sacre Grotte vaticane*, Rome, 1635.

(3) V. CIAN, « La coscienza politica nazionale del Rinascimento », dans *Scritti minori*, vol. 2, Turin, 1936.

(4) Traduction italienne par G. de Gennaro (« Pubblicazioni sezione romanza, Istituto universitario orientale, Testi », vol. 4), Naples, 1968.

(5) Texte et traduction italienne par A. Gambaro, Brescia, 1965.

l'égard de la culture romaine. L'aversion de celle-ci envers le réformisme septentrional qui refuse l'art, l'antique, l'éloquence, s'était déjà manifestée vivement au moment du Pontificat du Batave Adrien VI (1522-1523). Celui du Cardinal Jules de Médicis, devenu Clément VII, était précisément marqué par un remarquable épanouissement des études d'archéologie romaine : plan archéologique de Marco Fabio Calvo et recueil des *Antiquitates* d'A. Fulvio. Et ce mouvement avait son prolongement naturel dans une nette accentuation du « paganisme artistique », avec la *stufetta* du Château-Saint-Ange au décor de grotesques et surtout la villa du Monte Mario. On dirait que le développement du goût romain avait exagéré à plaisir les traits originaux — et provocants — de l'art moderne.

Un milieu raffiné, voluptueux et vivace s'était formé autour des prélats de la cour indulgents aux artistes : Cellini, Parmesan, Rosso, avec la naissance d'une école de gravure. L'étrange *Christ mort* du Rosso et la *Vision de Saint-Jérôme* du Parmesan, en sont l'expression subtile et déconcertante (1). C'est en plein essor de ce qu'on peut appeler le style « clémentin » que survient le Sac. Sauf le Parmesan, qui eut, semble-t-il, la chance incroyable d'être protégé et laissé à son travail, les peintres subissent des exactions et des sévices, dont plusieurs se remettront avec peine. Mais leur manière ne se trouvera pas transformée. L'événement a brisé l'école romaine et provoqué la « diaspora » de la nouvelle génération, à Venise (J. Sansovino), à Naples (Polidoro), à Gênes (Perino del Vaga), en France (Rosso) ; il n'a pas amené une inflexion nouvelle du style.

La reconstruction a été laborieuse. Il n'est pas sans intérêt d'observer les rares initiatives prises par Clément VII après son retour. Plutôt que sur le châtement mérité, l'accent est mis sur l'horreur de l'épreuve subie et les voies mystérieuses de la Providence. C'est ce qu'éclaire l'examen des monnaies pontificales, où l'on voit apparaître le *Ecce Homo*, et l'image de l'ange libérateur, allusion au Château-Saint-Ange, qui a sauvé le Pape (2). Clément VII décide de rétablir la grande statue de l'archange Michel en couronnement de la tour : projet de Bandinelli, réalisation de R. da Montelupo en marbre (1543-1545). Les deux chapelles de l'entrée Sud du pont sont abattues et remplacées par les statues de Saint Pierre (par L. Lotti) et de Saint Paul (celle de Paolo Romano, apportée du Vatican), ce qui est une ré-affirmation des privilèges du siège romain. La misère et la stagnation de la ville ne permirent pendant longtemps aucune activité, mais le Pape

(1) J. SHEARMAN, « The dead Christ by Rosso fiorentino », dans *Boston Museum Bulletin*, LXIV (1966) ; S. FREEDBERG, *Parmigianino*, Cambridge, Mass., 1950, pp. 58 et s.

(2) E. MARTINORI, « Annali della Zecca di Roma : Clemente VII (1523-1534) », dans *Atti e Memorie*, vol. III, 1, Rome, 1917.

s'efforça de rappeler certains artistes : Sebastiano del Piombo, Peruzzi et même Michel-Ange (malgré son rôle dans la révolution anti-médicéenne de Florence en 1530).

La conclusion « culturelle » de l'événement intervint sur deux plans : à l'extrême fin de son Pontificat, Clément VII eut le temps de commander à Michel-Ange l'immense fresque du *Jugement Dernier*. Il convient de l'interpréter comme un « psaume » de pénitence en accord avec l'angoisse de la fin des temps ; le style de *terribilità* est à l'opposé de la suavité du style clémentin ; mais l'artiste en conserve la « nudité héroïque » — qui va scandaliser — et insiste, contre la dénonciation luthérienne, sur les œuvres pies (le rosaire) et les emblèmes des Saints. C'est la réponse, fortement marquée d'humanisme, à la hantise de l'Apocalypse, la version romaine et supra-historique de la catastrophe finale. Après le couronnement de Bologne (février 1530) et la soumission de Florence (1531), il restait à l'Empereur d'obtenir l'entrée triomphale à Rome, ce qui fut accordé par Paul III, après la campagne de Tunisie (1535). L'analyse des circonstances de la cérémonie montre que l'on exalta la puissance victorieuse de l'Empereur, mais en célébrant également l'antiquité de Rome et, discrètement, la prééminence du spirituel (1). L'humiliation de la ville pontificale avait été pour les Luthériens le début de sa destruction finale ; elle devenait pour les Césariens l'occasion de s'emparer du mythe romain. Après le Sac, celui-ci s'impose plus que jamais à la culture : l'accomplissement de l'attentat ressenti comme sacrilège ne suffit pas à entraîner la désacralisation.

*

**

Le séminaire du *mardi* a porté sur l'art à Fontainebleau sous François 1^{er}. Il avait pour but de préparer le Colloque prévu en octobre, en liaison avec l'exposition sur « l'Art de Fontainebleau » au Grand-Palais. Quelques-uns des spécialistes de ces problèmes ont bien voulu participer aux discussions. Mac-Allister-Johnson a présenté ses observations sur la méthode en iconologie (ou, propose-t-il, icono-nomie) ; à la Galerie François-1^{er}, la disposition des panneaux, que l'on rapproche à juste titre de l'organisation du retable, est aussi en un sens celle de l'emblème avec : symbole, figure, texte. H. Zerner, étudiant la transposition gravée des panneaux, observe qu'ils perdent leur articulation originale dans l'estampe, où stucs et peintures sont traités à l'identique, mais que la valeur des encadrements y est accusée.

(1) F. CANCELLIERI, *Storia de' solenni possessi de summi Pontefici da Leone III a Pio VII*, Rome, 1802, chap. VIII ; B. PODESTA, « Carlo Quinto a Roma nell' anno 1536 », dans *Archivio Società romana di Storia patria*, I (1878), pp. 303-344.

H. Metzger examine la valeur archéologique des nombreux vases figurés dans la galerie, et particulièrement aux deux travées extrêmes : il y constate l'apparition de plusieurs types que les céramologues ne croyaient connus des érudits qu'après la Renaissance. M^{lle} A.-M. Lecoq a confronté le décor des cheminées peintes qui subsistent à Ecoeuen avec le schéma bellifontain dont il dérive, mais qu'il affaiblit.

Parmi les sources anciennes, le *Trésor des Merveilles...* du Père Dan, Trinitaire, daté de 1642, occupe une place à part ; M^{me} Chevalier a examiné la personnalité de l'auteur, l'attachement des Trinitaires à la cause de la monarchie et les circonstances de la publication du traité. M^{me} Grodecki a produit des documents inédits des Archives Nationales, concernant le Rosso et ses travaux à Notre-Dame. Les remarques de M^{me} Sylvie Béguin sur l'atelier du Rosso sont l'occasion de formuler les problèmes en attente : activité générale de l'artiste en dehors de la Galerie ; architecture, décors sculptés..., modèles apportés d'Italie, rapports avec la colonie italienne, avec le milieu français, organisation du travail d'équipe, rapports avec Primaticcio, dont Malvasia (1678) donne une tout autre version, pleine de malice, que le Toscan Vasari (1568).

M^{me} F. Perrot, attirant l'attention sur des vitraux, aujourd'hui dispersés, provenant d'Ecoeuen, a pu montrer le traitement original de l'emblème royal, la salamandre, dans des médaillons isolés. Plusieurs réunions ont été consacrées à l'exégèse de cet emblème : il y a beaucoup à ajouter aux observations de G. Dupont-Ferrier (1935) et de Marie Holban (1939). S'agissant d'un emblème de Jean d'Angoulême, fils cadet de Valentine Visconti, le rapport avec la guivre des princes lombards est intéressant à rappeler, en relation avec les ambitions milanaises de François. L'acception politique de l'animal justicier est précisée avec Charles d'Angoulême. Mais l'emblème, mis en rapport dès 1504 avec le jeune François, va évoluer par enrichissements successifs, sans égards aux traits contradictoires du symbole. Il prend peu à peu une valeur de chiffre ornemental d'une vigueur exceptionnelle. Son emploi à la Galerie François-1^{er} a particulièrement été étudié. La fable de la salamandre qui se nourrit de ce qui détruirait tout autre vivant a été présentée comme la clef du panneau, d'interprétation difficile, dit de la *Fontaine de Jouvence*. Elle met en évidence la vitalité du Roi et celle de la monarchie française, explication qui a paru propre à confirmer l'importance du thème monarchique dans la Galerie. M^{lle} A.-M. Lecoq a été amenée à l'occasion de ce séminaire à préciser les significations diverses de l'emblème à travers les Entrées solennelles de François 1^{er} ; ces remarques feront l'objet d'une communication au xv^e Colloque international d'Etudes Humanistes (Tours, juillet 1972).

MISSIONS ET CONFÉRENCES

— Participation aux journées d'études consacrées à Albert Dürer, à Strasbourg, 19 et 20 novembre 1971.

— Conférence à l'Institut d'Etudes méditerranéennes de Nice, le 8 février, et participation au Congrès Albert Dürer, 8, 9, 10 février 1972.

— Conférence à l'Institut des Hautes Etudes et à l'Université de Gand, 23 et 24 mars 1972.

— Conférence au Musée de Dresde, à l'occasion du 250^e anniversaire de sa fondation : *Le Nord et le Midi à la Renaissance*, le 29 mai 1972.

— Conférences aux Universités de Tokyo et de Kyoto, sur invitation du Ministère des Affaires Etrangères, 29 juin, 3, 5, 6 juillet 1972.

— Président du Comité français d'Histoire de l'Art, en remplacement de M. Louis Hauteœur, démissionnaire.

— Membre du Comité Consultatif des Universités (13^e section).

— Membre du Jury d'admission à l'Académie de France à Rome pour la section III (Historiens de l'art), juin 1972.

PUBLICATIONS

— *Les notes de Léonard sur la peinture d'après le nouveau manuscrit de Madrid (Revue de l'Art, n° 15, p. 8-28).*