DOI 10.17401/STUDIERICERCHE-4/2018-barral

Le désamour des historiens de l'art français pour l'originalité de l'architecture gothique d'Italie: lectures d'Enlart, Mâle, Focillon, Jullian et Grodecki

XAVIER BARRAL I ALTET
Université de Rennes 2
Università di Venezia, Ca'Foscari, Bibliotheca Hertziana, Rome

Au cours du XIXe siècle nait en France l'étude moderne de l'architecture médiévale[1] grâce à des personnalités régionales comme Arcisse de Caumont,[2] nationales comme Jules Quicherat,[3] et universelles comme l'architecte Eugène Viollet-le-Duc.[4] Mais toutes ces premières approches, visant à créer un système d'étude de l'architecture médiévale, sont tournées essentiellement et presque exclusivement vers la France.[5] L'Italie est surtout utilisée dans le cadre des débats sur les origines de l'architecture romane et les rapports avec la Lombardie.[6]

Il faudra attendre le dernier quart du XIXe siècle pour que l'architecture gothique italienne soit prise en considération par les historiens de l'art français. Cette tache fut confiée à Camille Enlart (1862-1927)[7] par son maître à l'École 2.1
des chartes, Robert de Lasteyrie (1849-1921).[8] Pour cela, Enlart, chartiste, partit pour un séjour de deux ans à l'École française de Rome en 1889, avec la finalité d'explorer directement les monuments, les documents et les publications locales qui existaient nombreuses en Italie. Il présenta un mémoire intitulé *Origines bourguignonnes de l'architecture gothique en Italie*, étude qui reçut un très bel accueil; mais son grand ouvrage sur la question ne fut publié qu'en 1894 à Paris. Son titre, *Origines françaises de l'architecture gothique en Italie* dit clairement quelle était la mission confiée à l'explorateur français de l'architecture gothique italienne: démontrer que la France était à l'origine du gothique italien au détriment des théories qui pouvaient circuler sur des contacts ponctuels avec l'Allemagne ou même sur l'origine locale des certaines formes monumentales. Enlart s'attacha très étroitement à démontrer que l'architecture cistercienne, bourguignonne, ou d'Île-de-France, avait joué un rôle déterminant dans l'éclosion et la diffusion du Gothique monumental italien. Le point de vue d'Enlart connut une longue postérité:[9]

"L'architecture gothique[10] n'est que le perfectionnement de celle qu'on

(1) Alfred Darcel, *Les études archéologiques sur le Moyen Âge de 1830 à 1867* (Paris, 1873), extrait de la Gazette des Beaux-Arts.

(2) Vincent Juhel (sous la direction de), *Arcisse de Caumont (1801-1873), érudit normand et fondateur de l'archéologie française*, actes du colloque international, Caen, 14-16 juin 2001, (Rouen, Société des Antiquaires de Normandie, 2005).

(3) Sur Jules Quicherat voir la notice publiée par Robert de Laysterie dans le *Bulletin du Comité des travaux historiques et scientifiques - Section d'histoire, d'archéologie et de philologie*, 1883, 4-41.

(4) Eugène Viollet-le-Duc, *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIème au XVIème siècle*, t.1 (Paris, Morel, 1867).

(5) Xavier Barral i Altet, *Contre l'art roman? Essai sur un passé réinventé* (Paris, Fayard, 2006), 15-58; Xavier Barral i Altet, *Jean-Auguste Brutails et la pédagogie des monuments de la France (1892-1917)*, in *Jean-Auguste Brutails*, textes réunis par Philippe Araguas à la suite des journées d'étude des 17 et 18 juin 2011, organisées par l'Institut Ausonius de l'université Bordeaux-Montaigne et par la Société Archéologique de Bordeaux aux Archives départementales de la Gironde (Bordeaux, 2014), *Revue archéologique de Bordeaux*, 105, 2014, 65-78; Xavier Barral i Altet, *Il dibattito in Francia sull'architettura medievale al tempo di Pietro Selvatico (1803-1880)*, in *Pietro Selvatico e il rinnovamento delle arti nell'Italia dell'Ottocento*, a cura di Alexander Auf der Heyde, Martina Visentin e Francesca Castellani, atti del convegno di studi dedicato a Pietro Selvatico, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, 22-23 ottobre 2013, (Pisa, Edizioni della Normale, 2016), 297-330.

(6) Ludovic Vitet, "L'architecture lombarde", *Revue française*, XVI (1830), 151-173; Xavier Barral i Altet, "Territorio medievale, storia dell'arte romanica e politica del Novecento: l'utilizzazione della Lombardia in Italia, Catalogna, Francia e Germania", intervention à la conférence *Autocoscienza del territorio, storie e miti: dal mondo antico all'età moderna*, Mantova, 19-21 settembre 2018, sous presse.

Entre la fin du XIXe siècle et le troisième quart du XXe, quelques historiens de l'art français, parmi les plus grands, se sont penchés sur l'architecture gothique d'Italie en construisant une théorie, plus ou moins suivie, sur l'absence d'originalité de l'architecture gothique d'Italie et sur une dépendance directe de l'architecture italienne par rapport à celle de la France. Dans ce texte, on parcourt la pensée de cinq historiens de l'art en relisant des extraits de certains de leurs textes. Enlart partit à la conquête de l'Italie. Mâle y séjourna longtemps. Focillon n'en apprecia pas particulièrement l'architecture gothique. Jullian et Grodecki, deux focilloniens, en nuancèrent le regard sans pour autant en proclamer l'originalité.

2.1
Musée de Sculpture comparée – Aile Paris, début du XXe siècle. De gauche à droite Camille Enlart, Jules Roussel et Charles Édouard Pouzadoux.
(Archives du Musée des Monuments français/CAPA)

appelle romane,[11] et qui elle-même est une adaptation des traditions architecturales des Romains aux mœurs et aux goûts d'une période qui commence au dixième siècle et se termine dans le dernier quart du douzième. Durant cette époque, l'architecture, tout en conservant ses éléments romains, devient élastique de construction et souple d'ordonnance, se débarrasse de toute réminiscence d'art classique grec, s'enrichit de motifs d'origine barbare ou byzantine. Les architectes s'affranchissent de toute forme imposée; ils cherchent uniquement la disposition la plus commode par les moyens les plus rationnels. Dans l'architecture religieuse, ils se préoccupent surtout de voûter leurs édifices. Utilisant toutes les inventions de leurs prédécesseurs, mais répudiant toute formule arbitraire, ils arrivent à obtenir, par la combinaison d'éléments connus, des dispositions et des effets nouveaux, heureux et originaux. Des formes tout à fait neuves naissent bientôt de ce travail: ce sont l'arc brisé, usité en Bourgogne dès la fin du onzième

[7] Paul Deschamps (édités par), *Camille Enlart 1862-1927, notices et discours* (Paris, 1929); Frédéric Debussche, "Camille Enlart et la photographie", *Bononia*, 1993, 8-14; Anne-Cécile Celimon-Paul, "Enlart, Camille (22 novembre 1862, Boulogne-sur-Mer–14 février 1927, Paris)", *Dictionnaire critique des historiens de l'art*, https://www.inha.fr/fr/ressources/publications/publications-numeriques/dictionnaire-critique-des-historiens-de-l-art/enlart-camille.html, mise à jour le 9 février 2009; Pierre-Yves Le Pogam, *Camille Enlart (1862-1927). Un français en Chypre*, catalogue de l'exposition, Paris, 26 Octobre 2012 – 28 Janvier 2013, (Paris, Musée du Louvre, 2012). Voir aussi Michela Passini, "Le Gothique dans les historiographies de l'art française et allemande – *Stratégies de nationalisation et constructions croisées d'identités esthétiques", Regards croisés. Revue franco-allemande de recensions d'histoire de l'art et esthétique*, 2 (2014), 11-17.

[8] Auteur, parmi bien d'autres écrits, de *L'architecture religieuse en France à l'époque gothique*, ouvrage posthume publié par les soins de Marcel Aubert (Paris, Picard, 1926-1927), en deux tomes: Pierre-Yves Le Pogam, "Lasteyrie du Saillant, Robert (15 novembre 1849, Paris–29 janvier 1921, château du Saillant [Alassac, Corrèze])", *Dictionnaire critique des historiens de l'art*, https://www.inha.fr/fr/ressources/publications/publications-numeriques/dictionnaire-critique-des-historiens-de-l-art/lasteyrie-du-saillant-robert.html, mise à jour le 10 novembre 2010.

[9] Très célèbre est aussi l'ouvrage de Camille Enlart, *Manuel d'archéologie française depuis les temps mérovingiens jusqu'à la Renaissance*, 1902-1904.

[10] Pour la citation qui suit: Camille Enlart, *Origines françaises de l'architecture gothique en Italie* (Paris, Thorin & Fils Éditeurs, 1894), 1-2.

[11] Ici Enlart, dans une note, se réfère à Louis Gonse, *L'art gothique* (Paris, Quantin, 1890).

siècle, et la croisée d'ogive trouvée à la même époque dans l'Île-de-France. C'est par l'emploi du berceau brisé que la première de ces provinces arrive à voûter de bonne heure les larges espaces; la seconde y parvient par l'emploi de la voûte d'ogives; le premier de ces moyens rapproche, en effet, la poussée de la verticale, tandis que le second la localise sur des points espacés".[12]

L'architecture gothique d'Italie est, pour Enlart, inférieure à la française:

"L'architecture gothique d'Italie n'a donc pas connu tous les perfectionnements que réalisèrent les architectes français en matière d'équilibre et de légèreté, de tracé et d'ornementation. Peut-être ne trouverait-on pas dans toute la péninsule sept églises pourvues d'arcs-boutants. Malgré cela, nulle dénomination autre que celle de gothique ne convient à l'architecture qui fait l'objet de cette étude et qui a, du reste, des rapports intimes avec celle de la France. Essentiellement souple, savante et raisonnée, cette architecture se modifie nécessairement selon les conditions matérielles et les tendances du goût des divers pays. En Italie comme ailleurs, des écoles gothiques diverses se sont formées sous l'influence de quelques monuments type".[13]

L'origine de cette nouvelle architecture a été importée en Italie par les Cisterciens, mais l'Italie n'a pas su l'améliorer: "C'est aux Cisterciens français que revient l'honneur d'avoir doté l'Italie de l'art gothique".[14]

"De toutes les contrées qui employèrent le style gothique, l'Italie est celle qui l'a moins compris: la franchise et la rigueur de logique qui sont l'essence même de ce style s'accommodaient mal, en effet, avec les traditions artistiques du peuple romain et avec le tempérament d'une race plus sentimentale que logicienne, plus habile dans l'art d'arranger que créatrice, et qui n'aime guère la vérité qu'embellie. Ce que l'Italie a fait pour l'art gothique, ce fut de lui donner le nom, absurde, sous lequel nous le désignons et qui, pour les Maîtres de la Renaissance, voulait dire barbare et tudesque; or, pour le Romain, barbare est tout étranger hormis le Grec, qu'il a cru comprendre, et à ce mot s'attache une idée de mépris. Ainsi pensait-on du gothique en Italie au XVe siècle, et l'on constatait qu'au temps où les peuples latins adoptaient la Renaissance, les peuples germaniques restaient

[12] *Ibidem*.
[13] Camille Enlart, *Origines françaises de l'architecture gothique en Italie* (Paris, Thorin & Fils Éditeurs 1894), 5.
[14] Enlart, *Origines françaises de l'architecture gothique en Italie*, 10

fidèles à un art qu'eux-mêmes et leurs voisins pouvaient croire alors né chez eux. En réalité, ils se l'étaient seulement assimilé profondément. Il est faux que les Allemands aient porté le style gothique en Italie, comme on l'a cru, peut-être à cause de l'origine commune du gothique italien et d'une partie de l'art gothique allemand; mais si la première importation gothique n'est pas leur fait, on peut leur attribuer la dernière: le style de la cathédrale de Milan est germanique. Le style germanique avait aussi régné en Italie à l'époque romane. Les autres sources de l'architecture gothique d'Italie sont toutes françaises".[15]

Le XIVe siècle est moins français que le XIIIe:

"En Italie, le style gothique subit au XIVe siècle une période d'arrêt. Les modèles de France arrivent moins bons et plus rares; on les suit encore quelquefois, comme à Todi et à Naples; mais à Piperno, à Galatina, en maint autre lieu, on recopie les modèles de ce style primitif importé jadis de Bourgogne par les Cisterciens: c'est au point qu'on revient aux voûtes d'arêtes, aux lourds piliers, aux gros chapiteaux mal dégrossis; en un mot, à l'art de transition. Le recul est manifeste. Après que la cathédrale de Sienne eut été bâtie dans un assez bon style gothique, sous la direction de moines de Cîteaux, on voulut, de 1339 au 1356, l'agrandir en en faisant le transept d'une nouvelle église: le travail resta inachevé, mais le morceau bâti montre, sans nul progrès dans les formes, une décadence incontestable de l'art de bâtir. […] L'art de la Provence poussa quelques pointes dans les États de l'Église, grâce aux papes d'Avignon, qui plus d'une fois envoyèrent leurs maîtres d'œuvres par-delà les Alpes. Toutes ces importations d'art français ont suggéré des imitations locales. Le style français du XIVe siècle est peu modifié dans le cloître de Fossanova, et sans modification dans un portail de Scurcola Marsicana, transporté des ruines voisines de l'abbaye cistercienne de la Victoire. La cathédrale romane de Barletta a reçu, sous les princes angevins, un chœur semblable à ceux des églises de Rabastens, Albi, Lamourguié de Narbonne et Sainte-Agathe de Barcelone; ses chapelles carrées s'ouvrent directement sur le sanctuaire. Comme dans les exemples cités, l'architecture est maigre et nue, les supports sont surélevés, les chapiteaux insignifiants".[16]

[15] Camille Enlart, "L'architecture gothique du XIIIe siècle. VI. Italie", in *Histoire de l'art depuis les premiers temps chrétiens jusqu`à nos jours*, t. II. *Formation, expansion et évolution de l'Art Gothique. Seconde partie*, sous la direction de André Michel (Paris, Librairie Armand Colin 1906), 80.

[16] Camille Enlart, "L'architecture gothique du XIIIe siècle. VI. Italie", in *Histoire de l'art depuis les premiers temps chrétiens jusqu`à nos jours*, t. II. *Formation, expansion et évolution de l'Art Gothique. Seconde partie, sous la direction de André Michel* (Paris, Librairie Armand Colin 1906), 552-553.

fidèles à un art qu'eux-mêmes et leurs voisins pouvaient croire alors né chez eux. En réalité, ils se l'étaient seulement assimilé profondément. Il est faux que les Allemands aient porté le style gothique en Italie, comme on l'a cru, peut-être à cause de l'origine commune du gothique italien et d'une partie de l'art gothique allemand; mais si la première importation gothique n'est pas leur fait, on peut leur attribuer la dernière: le style de la cathédrale de Milan est germanique. Le style germanique avait aussi régné en Italie à l'époque romane. Les autres sources de l'architecture gothique d'Italie sont toutes françaises".[15]

Le XIVe siècle est moins français que le XIIIe:

"En Italie, le style gothique subit au XIVe siècle une période d'arrêt. Les modèles de France arrivent moins bons et plus rares; on les suit encore quelquefois, comme à Todi et à Naples; mais à Piperno, à Galatina, en maint autre lieu, on recopie les modèles de ce style primitif importé jadis de Bourgogne par les Cisterciens: c'est au point qu'on revient aux voûtes d'arêtes, aux lourds piliers, aux gros chapiteaux mal dégrossis; en un mot, à l'art de transition. Le recul est manifeste. Après que la cathédrale de Sienne eut été bâtie dans un assez bon style gothique, sous la direction de moines de Cîteaux, on voulut, de 1339 au 1356, l'agrandir en en faisant le transept d'une nouvelle église: le travail resta inachevé, mais le morceau bâti montre, sans nul progrès dans les formes, une décadence incontestable de l'art de bâtir. […] L'art de la Provence poussa quelques pointes dans les États de l'Église, grâce aux papes d'Avignon, qui plus d'une fois envoyèrent leurs maîtres d'œuvres par-delà les Alpes. Toutes ces importations d'art français ont suggéré des imitations locales. Le style français du XIVe siècle est peu modifié dans le cloître de Fossanova, et sans modification dans un portail de Scurcola Marsicana, transporté des ruines voisines de l'abbaye cistercienne de la Victoire. La cathédrale romane de Barletta a reçu, sous les princes angevins, un chœur semblable à ceux des églises de Rabastens, Albi, Lamourguié de Narbonne et Sainte-Agathe de Barcelone; ses chapelles carrées s'ouvrent directement sur le sanctuaire. Comme dans les exemples cités, l'architecture est maigre et nue, les supports sont surélevés, les chapiteaux insignifiants".[16]

[15] Camille Enlart, "L'architecture gothique du XIIIe siècle. VI. Italie", in *Histoire de l'art depuis les premiers temps chrétiens jusqu`à nos jours*, t. II. *Formation, expansion et évolution de l'Art Gothique. Seconde partie*, sous la direction de André Michel (Paris, Librairie Armand Colin 1906), 80.

[16] Camille Enlart, "L'architecture gothique du XIIIe siècle. VI. Italie", in *Histoire de l'art depuis les premiers temps chrétiens jusqu`à nos jours*, t. II. *Formation, expansion et évolution de l'Art Gothique. Seconde partie, sous la direction de André Michel* (Paris, Librairie Armand Colin 1906), 552-553.

"Dans la Vénétie, l'architecture de brique, créée au XIIIe siècle avec Saint-Jean-et-Paul de Venise, et qui dans Saint-Antoine de Padoue s'allie si bizarrement à l'imitation des coupoles byzantines de Saint-Marc, a continué de prospérer au XIVe siècle. Saint-François de Venise (*Frari*) est beaucoup mieux proportionnées et moins mal bâtie; les colonnes à chapiteaux de feuillage et les fenêtres à meneaux rappellent de très près l'architecture française. […] Tandis que Naples continue d'imiter, en l'appauvrissant encore, le style maigre de la Provence, à Sainte-Claire, à l'Incoronata, et que ce style pénètre dans les États de l'Église, on continue parfois d'imiter, en les alourdissant, dans le Centre et dans le Sud, les modèles de la fin du XIIe siècle importés de Bourgogne. L'église Saint-Nicolas de Girgenti (Sicile), bâtie par les Cisterciens dans les ruines d'un temple grec, et achevée seulement au XIVe siècle, est romane, du type de Fontenay, avec à la façade un très original portail gothique large et trapu, qui décèle cette époque".[17]

"Le style flamboyant français apparait de façon inattendue au portail d'un cloître de Sainte-Scholastique à Subiaco. L'internationalisme des ordres religieux explique cette architecture erratique. Cette porte en accolade a des voussures à figurines, et se couronne d'arcatures entrecroisées rappelant le portail de Sainte-Vaubourg (Ardennes), et peut-être inspirées des modèles antérieurs des palais d'Anagni, Viterbe, Ancône. On verra l'art français se mêler à Milan à l'art germanique et aux traditions locales; à Venise, se développer un art original répandu sur les côtes de l'Adriatique; dans le Sud, des importations d'art aragonais, et partout ailleurs la persistance des styles des XIVe, XIIIe et parfois XIIe siècles jusqu'au triomphe de la Renaissance".[18]

2.2 Le désamour pour l'architecture italienne atteint son sommet avec Henri Focillon (1881-1943), le grand historien de l'art formaliste français, héritier de l'École de Vienne et maître de l'histoire de l'art en France depuis les années Trente et pendant la plupart du XXe siècle, bien au-delà de sa disparition.[19] Le jeune Focillon n'est pas tendre pour l'architecture italienne. Arrivant à Milan, le 4 décembre 1906, il faisait une exception avec la cathédrale et écrivait:

"Que dire du dôme? Relisez Taine qui en a extrait toute la philosophie possible. Ce gothique est singulier et beau. On dirait une fleur

[17] Enlart, "L'architecture gothique du XIIIe siècle. VI. Italie", t. II, 554-555.

[18] *Histoire de l'art depuis les premiers temps chrétiens jusqu`à nos jours*, t. III. *Le Réalisme. Les Débuts de la Renaissance. Première partie, sous la direction de André Michel* (Paris, Librairie Armand Colin 1907), 54.

[19] Marcel Durliat, "H. F. historien de l'art du Moyen Age", in *Henri Focillon* (Paris, Centre Georges Pompidou, 1986), 91-103; Annamaria Ducci, Alice Thomine e Ranieri Varese (a cura di), *Focillon e l'Italia / Focillon et l'Italie*, atti del convegno, Ferrara, 16-17 aprile 2004 (Firenze, Le Lettere, 2007); Kerstin Thomas, "Subtilité de différence: Henri Focillons Konzept des Kunstwerks", *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, LXI (2016), 315-328; Kerstin Thomas, "Expressive Things: Art Theories of Henri Focillon and Meyer Schapiro Reconsidered", in *Speculative Art Histories*, edited by Sjoerd van Tuinen, (Edinburgh, University Press, 2017), 113-129; Annamaria Ducci, "*Peintures romanes des églises de France*. Nuove riflessioni su Focillon medievista", *Arte medievale*, VII (2017), 246-260.

2.2
Henri Focillon.

> transplantée tout à coup dans un sol riche et donnant mille rejetons d'un luxe et d'une fantaisie incroyables. Toute la ville est blanche sous un ciel sans nuages. Milan donne l'impression d'un vaste palais".[20]

Mais, dans ses notes de voyage de 1906, il confesse, à Florence: "Je ne sens pas le gothique italien". Et continue à propos de Santa Maria Novella: "En Italie, le gothique a tout de suite les ailes coupées par la trouvaille archéologique et l'inquiétude de la Renaissance".[21] Plus tard, en 1923, il n'est pas fier de la cathédrale de Milan, épargnée dans son précédent voyage: "Milan ne nous a retenus plus de quelques heures, avec ses coins de faubourg Montmartre et son infecte cathédrale en sucre sale, décorée d'une

[20] Henri Focillon, Lettres d'Italie. Correspondance familiale 1906-1908, éditées par Lucie Marignac (Paris, Gallimard 1999), 28.
[21] Focillon, *Lettres d'Italie. Correspondance familiale 1906-1908*, 28, note 2.

sculpture de vidangeurs snobs" (28 juin 1923 à sa mère).[22] Dans la même lettre Focillon oppose les reliefs de la porte de bronze de Saint-Zénon à ceux du maître-autel de Saint-Antoine de Donatello (1443-1450); il écrit, à propos de son séjour à Vérone:

> "La plus forte sensation que je rapporte de notre course à travers ces grandeurs, c'est mon souvenir d'une porte en bronze, décorée de reliefs, extraordinaires de force et de naïveté, à la cathédrale Saint-Zénon. J'ai bien compris là tout le mal que la Renaissance a fait: les vieux fondeurs et les vieux tailleurs d'images avaient plus de cran, voyaient moins théâtral et moins rond. Mais tout de même, les reliefs de Saint-Antoine, à Padoue, sont bien beaux: toutefois, c'est un beau plus canaille et moins graves".[23]

De Rome, le 5 octobre 1929, dans une lettre à sa mère, il retient:

> "Je retrouve ma Rome d'autrefois. […] J'y retrouve le soleil doré de ma jeuneuse sur des murailles et sur des colonnes. […] [Nos] préférences vont aux très vieilles églises des premiers temps du christianisme, décorées de peintures ou de mosaïques formidables".[24]

A l'origine de l'art gothique, Focillon, comme Viollet-le-Duc, place l'ogive. Pour Focillon l'architecture gothique est une dialectique où la structure et les effets sont étroitement solidaires. Le XIIe siècle est pour le gothique ce que le XIe siècle fut pour l'art roman, le moment des grandes expériences; l'art y est encore roman par les masses et dans une certaine mesure par l'équilibre, mais il est déjà gothique par la structure.
Encore, Focillon dépend d'Enlart, mais il le module:

> "Nous avons déjà évoqué l'architecture italienne en esquissant le rayonnement de l'art cistercien et montré comment ce dernier fut, dans la péninsule comme dans bien d'autres régions de l'Europe, le premier propagateur de l'ogive. Malgré l'intérêt que présentent les fondations de l'ordre, notamment à Naples, sous les Angevins, malgré l'ampleur et la beauté des cathédrales de Sienne et d'Orvieto, qui transposent dans un dialecte aux flexions méridionales la morphologie et la syntaxe de la grande langue gothique, l'architecture française ne créa pas de chefs d'œuvre en Italie. Dans le Nord, elle s'y heurtait à l'autorité de

[22] Focillon, *Lettres d'Italie. Correspondance familiale 1906-1908*, 157.
[23] Focillon, *Lettres d'Italie. Correspondance familiale 1906-1908*, 156.
[24] Focillon, *Lettres d'Italie. Correspondance familiale 1906-1908*, 160.

la tradition byzantine; en Toscane, au génie des formes régulières et des mesures harmoniques dont le fameux campanile de Sainte-Marie-de-la-Fleur, élevé sur les plans de Giotto, porte l'empreinte. Il n'est pas impossible de discerner dans l'art d'Arnolfo di Cambio les prémisses de cette sécheresse rigoureuse, de cette pureté maigre qui caractérisent plus tard l'élégance toscane. On ne saurait séparer l'histoire de l'architecture gothique en Italie de celle des ordres religieux: outre le gothique cistercien, il y a un gothique franciscain dont l'église florentine de Santa Croce et, à Venise, les Frari, mais surtout la basilique d'Assisi nous permettent d'apprécier les caractères".[25]

"L'Europe travaille avec diversité, selon les besoins des milieux, l'autorité des traditions, les circonstances plus ou moins favorables que présente l'histoire. Tantôt l'art gothique se soumet à l'adaptation. Tantôt il exporte ses modèles. Tantôt les maîtres les combinent pour faire œuvre nouvelle. Cîteaux en propage les premières leçons, très dépouillées et très fortes, et certains pays, comme l'Angleterre et l'Allemagne les mêlent pour toujours, sous cette forme, à leur architecture. Nulle part elles ne s'exercent sur une terre vierge. En Espagne, elles se heurtent à l'Islam, en Italie, à l'art byzantin, en Allemagne, à la tradition romane du Rhin, en Angleterre, enfin, à un style déjà constitué qui, depuis les premières années du XIIe siècle sait tirer un parti monumental de l'ogive".[26]

2.3 Avant Focillon, Émile Mâle (1862-1954) avait approché l'Italie pour ses études d'Iconographie, en signant la fin des compilateurs du XIXe siècle.[27] Quelques décennies plus tard il évoquera ses expériences de l'École française de Rome, où il avait succédé à monseigneur Duchesne à la direction (1923-1937), et ses séjours italiens, en prolongeant ses promenades romaines vers l'architecture gothique:[28]

"La route de Rome à Fossanova court sur le flanc des Monts des Volsques; elle domine la plaine mais elle est dominée par ces vielles acropoles: Norba, aux murs cyclopéens, Sezze, l'antique Setia, fondée par Hercule, fière de montrer dans son blason le lion de Némée, Piperno, qui Privernum, patrie de l'amazone Camille. Le printemps est tardif cette année, pourtant les asphodèles commencent à fleurir; c'était, pour les anciens, la fleur qui croît au milieu des pierres, près des

[25] Henri Focillon, *Art d'occident. Le Moyen Âge roman et gothique* (Paris, Librairie Armand Colin 1938), 194.
[26] Focillon, *Art d'occident. Le Moyen Âge roman et gothique*, 207-208.
[27] X. Barral i Altet, "Introduction", in *Dictionnaire critique d'iconographie occidentale*, (Rennes, PUR, 2003), 24-37.
[28] Sur Émile Mâle, auteur de *L'art religieux du XIIIe en France. Étude sur l'iconographie du Moyen Âge et sur ses sources d'inspiration* (1898), voir *Émile Mâle (1862-1954). La construction de l'œuvre: Rome et l'Italie* (Roma, École française de Rome, 2005); Kirk Ambrose, "Émile Mâle", in *The Routledge Companion to Medieval Iconography*, edited by Colum Hourihane (London - New York, Routledge, 2017), 65-74.

2.3
Émile Mâle.

tombeaux; c'est pourquoi ils en avaient fait la fleur des morts et des prairies d'outre-tombe […]. La route bordée de cactus devient africaine. Au loin, le cap Circé semble s'évaporer entre la lumière du ciel et la lumière de la mer. Bientôt on abandonne la corniche qui plane au-dessus des marais Pontins desséchés et on entre dans la montagne. La vallée s'ouvre et une église française, élevée par les Cisterciens, apparaît. Nous sommes à Fossanova et nous pourrions nous croire en Bourgogne. Tout est français ici, sauf le linteau du portail revêtu d'une fine mosaïque romaine dans le goût des Cosmas. La corniche des bas-côtés a les beaux modillons réunis par une courbe des églises bourguignonnes. L'intérieur est admirable. Peu d'églises en Italie donnent une

impression de spiritualité aussi haute que cette nef toute blanche aux proportions harmonieuses. Voûtée d'arêtes, elle ne montre la nervure gothique qu'à la croisée du transept. Aucune peinture, aucune autre beauté que la mystérieuse harmonie des nombres. Il est peu d'églises où le moyen âge apparaisse aussi pur".[29]

Puis, en suivant Enlart:

"L'église de Fossanova nous offre le plan cistercien dans toute sa pureté: c'est une nef accompagnée de bas-côtés et d'un transept sur lequel s'ouvre un chœur au mur droit, flanqué de chaque côté de deux chapelles carrées. Ce plan, déjà répandu par les Cisterciens en Bourgogne et dans une partie de la France, mais inconnu en Italie, devait y avoir une extraordinaire fortune […]. Fossanova nous donne le gothique à l'état naissant; son église, commencée en 1187, appartient encore au XIIe siècle. Dans les premières années du XIIIe siècle, les Cisterciens élevèrent un autre monastère à Casamari, dans la région montagneuse de Frosinone. L'église est semblable à celle de Fossanova, avec cette différence toutefois que la voûte à croisée d'ogives (qui ne se voit que sur une travée à Fossanova) y remplace la voûte d'arêtes. Les progrès accomplis en Bourgogne se retrouvent ici et Casamari est une pure église bourguignonne du commencement du XIIIe siècle. Cette architecture si simple et si logique semblait faite pour séduire les architectes italiens. Ceux de Rome s'y montrèrent indifférents; ils voyaient pourtant ces belles églises au nord aussi bien qu'au sud du Latium. Vers le nord, en effet, dans le courant du XIIIe siècle, les Cisterciens en élevèrent une à San Martino aux environs de Viterbe. L'architecture bourguignonne s'y montre sous un aspect plus avancé encore: avec ses piliers alternativement forts et faibles, avec ses voûtes sexpartites exécutées ou prévues, San Martino ressemble à Saint-Seine l'abbaye, à Pont-sur-Yonne et, à quelques égards, à Notre-Dame de Dijon. Il est autant plus surprenant que Rome n'ait pas accueilli alors l'architecture gothique que les régions voisines l'adoptèrent. Les monastères cisterciens furent des centres d'où l'art français rayonna. Autour de Fossanova les églises gothiques se multiplièrent. Celles de Piperno, de Sezze, de Sonnino, de Terracine, de Fondi, portent plus ou moins profondément l'empreinte bourguignonne. Quelques-unes ont pu être bâties par les Cisterciens eux-mêmes mais la plupart furent l'œuvre

[29] Émile Mâle, *Rome et ses vieilles églises* (Paris, Flammarion, 1950), 232-233.

des élèves italiens qu'ils avaient formés. Dans ces régions, les palais, les portiques, les maisons mêmes revêtirent la forme gothique".[30]

A Rome, Émile Mâle prend en considération Santa Maria sopra Minerva, sur laquelle il reviendra après s'être intéressé à Florence et Sienne:

"Les papes du XIIIe siècle faisaient de si fréquents séjours à Viterbe, qu'ils ne pouvaient ignorer le monastère de San Martino. Néanmoins, ils se montrèrent peu sensible à l'architecture nouvelle et ne l'accueillirent pas à Rome. C'est que les papes regardaient vers le passé et que les grandes basiliques constantiniennes demeuraient pour eux le parfait modèle de l'art chrétien. Ils continuaient à les imiter, et vers 1220 Honorius III éleva l'église antérieure de Saint-Laurent-hors-les-murs dans le style du IVe siècle. L'esprit de l'antiquité resta toujours vivant à Rome et s'y perpétua de siècle en siècle. Aussi est-on surpris d'y voir apparaître soudain, vers la fin du XIIIe siècle, une véritable église gothique: Sainte-Marie-de-la-Minerve; curieux phénomène qui mérite d'autant plus de retenir notre attention qu'est unique […]. La cathédrale de Sienne qui est pisane par ses arcades en plein cintre, par son dôme et ses bandes horizontales blanches et noires, est bourguignonne par ses croisées d'ogives, ses piliers composés, son chœur au mur droit percé de trois fenêtres surmontées d'une rose, par sa corniche, enfin, par son portail en plein cintre flanqué de deux portails en tiers point. Les comptes de l'église nous apprennent, en effet, que des moines cisterciens de San Galgano y travaillèrent et confirment ce que l'architecture nous apprend. Aussi ne sommes-nous pas surpris de rencontrer dans l'architecture civile de Sienne, comme dans celle de San Gimignano, plus d'un détail français".[31]

"Ce qui frappe à Santa Maria Novella, c'est le désir d'élargir l'espace. L'architecte a, il est vrai, adopté le plan cistercien de la nef flanquée de bas-côtés, mais on sent qu'il voudrait réunir ces bas-côtés avec cette nef, faire jouir l'œil de la largeur totale de l'église, donner l'impression d'une nef unique. C'est pour obtenir cet effet qu'il a rendu les piliers si légers, les arcades si larges et si hautes. Pour le spectateur Santa Maria Novella n'est pas une nef large de 13 mètres accompagnée de bas-côtés de 6 mètres 50 chacun, c'est une vaste salle de 26 mètres. On retrouve donc entre la largeur et la hauteur cette égalité qui frappe,

[30] Mâle, *Rome et ses vieilles églises*, 234-235.
[31] Mâle, *Rome et ses vieilles églises*, 236.

à Rome, dans la rotonde du Panthéon et dans la nef de Sainte-Marie-Majeure. On reconnaît à Santa Maria Novella le génie italien, c'est-à-dire le génie classique, ami des vastes espaces, plus sensible au repos qu'á l'élan, maintenant l'équilibre entre la largeur et la hauteur. Ainsi, en plein âge gothique, l'esprit de l'antiquité persiste à Florence, comme il persistait à Rome. Michel-Ange appelait Santa Maria Novella 'sa fiancée'; il y trouvait cette pureté, ce clame, cette grâce un peu fière qu'il eût désirés chez la jeune fille qu'il eût aimée.

Nos archéologues ont été généralement sévères pour l'art gothique des Italiens. Ils leur reprochent de n'avoir pas compris le vrai caractère de l'architecture française, d'être demeurés étrangers à cet art si savant et d'une si puissante logique, le plus parfait que les hommes aient crée depuis les Grecs. Le reproche serait mérité si les Italiens s'étaient proposé de reproduire l'art français, mais ils ne l'ont pas accepté comme un système complet, dont la forte liaison semble, en effet, leur avoir échappé, ils se sont contentés de lui emprunter quelques éléments dont ils ont usé à leur guise. Ils ont adopté la croisée d'ogives (qu'ils employaient d'ailleurs depuis longtemps sans y avoir vu le principe d'une architecture nouvelle), mais ils ont presque toujours repoussé l'arc-boutant. Ils ont remplacé par un petit mur de soutien construit sur l'arc doubleau des bas-côtés et caché sous la toiture, appui insuffisant qui les obligera à recourir au fâcheux expédient des tirants de fer. L'emploi de la croisée d'ogives, uni aux murs de soutien et aux tirants de fer eût pu leur permettre de percer dans la nef de vastes fenêtres; ils n'y ouvrirent pourtant que de simples oculi ou des baies étroites et longues souvent dépourvues de meneaux. Tandis qu'en France le mur disparaissait pour faire place à d'immenses verrières, l'Italie, fidèle au goût antique, considérait le mur plein comme une beauté, et jugeait que son ciel lumineux rendait de vastes fenêtres inutiles. Le pilier rectangulaire flanqué de quatre colonnes de l'église gothique fut accepté à Sienne, mais il ne tarda pas à se transformer. On le vit se resserrer à Santa Maria Novella, prendre la forme polygonale à Santa Croce de Florence, devenir enfin une simple colonne aux Saint-Jean-et-Paul de Venise. Dès le XIVe siècle, le génie de la Renaissance avait déjà fait son apparition.

Mais c'est par la conquête de l'espace que se manifesta surtout l'esprit de l'Italie. Le désir de l'espace est le secret du gothique italien. Il suffit de comparer la cathédrale de Reims au dôme de Florence pour sentir

tout ce qui sépare l'art du nord de l'art du midi. A Florence, sur une longueur de 76 mètres, qui est celle de la nef jusqu'à la coupole, on ne voit de chaque côté que trois piliers et quatre immenses arcades de 19 mètres de largeur et de 25 mètres de hauteur. Le nombre des supports a donc été réduit au profit de l'espace libre jusqu'à l'extrême limite du possible. Ces vastes ouvertures unissent étroitement la nef et les bas-côtés qu'on embrasse d'un seul regard. L'impression est celle d'une nef unique de 40 mètres de largeur. Or, la voûte qui s'élève au-dessus de cette nef a 40 mètres d'hauteur. Nous retrouvons au dôme de Florence cette même loi antique d'égalité entre la largeur et la hauteur qui nous avait déjà frappés à Santa Maria Novella. Ainsi, le rythme classique, incorporé au génie italien, se conservait mystérieusement à travers les siècles.

A Reims, la nef, plus courte que celle de Florence, n'a que 67 mètres de longueur. Or, au lieu des trois piliers et des quatre arcades de Florence, on compte de chaque côté de cette nef de Reims, sur un espace moindre, neuf piliers flanqués de colonnes et neuf arcades. Ces arcades n'ont que 7 mètres de largeur et seulement 16 mètres 40 de hauteur. C'est pourquoi, à Reims, on ne peut embrasser d'un coup d'œil la nef et les bas-côtés; la nef forme un tout. C'est au-dessus de cette nef, large de 14 mètres 60, qu'est suspendue la voûte. Elle est un peu moins élevée que celle de Florence (38 mètres au lieu de 40), et pourtant elle paraît infiniment plus haute parce que sa base est plus étroite. Tout concourt à produire un effet d'hauteur à Reims, un effet de largeur à Florence. L'architecte de Florence songeait si peu à faire jaillir sa nef qu'il l'a coupé, au-dessus des arcades par un puissant balcon horizontal. L'élan, l'aspiration mystique font défaut. Les Florentins considéraient leur cathédrale comme une belle salle pleine de fraîcheur, où, après les offices, il était agréable de converser dans le demi-jour".[32]

"L'histoire du gothique italien nous prouve que le même esprit, qui est l'esprit de l'antiquité, n'a jamais cessé de régner en Italie des basiliques chrétiennes à Saint-Pierre de Rome".[33]

"Nous pouvons maintenant après ce long détour revenir à Rome et à Sainte-Marie-de-la-Minerve. Nous y reconnaîtrons une imitation de Santa Maria Novella de Florence; mais nous comprenons sans peine

[32] Mâle, *Rome et ses vieilles églises*, 239-241.
[33] Mâle, *Rome et ses vieilles églises*, 242.

que des visiteurs instruits, que même des archéologues ne remarquent pas cette ressemblance [dans la note en bas de page Mâle écrit: 'Cette ressemblance a échappé à l'œil de Camille Enlart, qui a cru voir à la Minerve des réminiscences de Casamari et de Saint-François d'Assise']. C'est que l'impression est toute différente: la Minerve est sombre et, à certaines heures, pleine de ténèbres, sa voûte semble basse et des chapelles, ouvertes dans ses bas-côtés à une époque tardive, en ont modifié les proportions. On n'y éprouve pas ce sentiment de repos et la douce lumière. La Minerve d'ailleurs n'est pas tout à fait aujourd'hui ce qu'elle fut à l'origine".[34]

La transition entre Henri Focillon et Louis Grodecki pourrait être représentée en quelque sorte par la personnalité, un peu oubliée, de René Jullian (1903-1992), spécialiste de l'art roman d'Italie du Nord et de la sculpture gothique italienne, avant de devenir professeur d'histoire de l'art moderne à la Sorbonne.[35] Dans notre parcours à travers l'architecture gothique italienne il m'a semblé opportun d'introduire quelques réflexions de cet historien de l'art, sensible à l'Italie médiévale:

"La sculpture gothique […] incarne en effet, plus largement même que la sculpture romane ou que les expériences tentées en dehors de l'Occident chrétien, le génie plastique du Moyen-Âge".[36]

"C'est la France qui est alors le grand foyer intellectuel de l'Occident: elle est le centre de la pensée chrétienne et, dans le domaine littéraire comme dans celui de la musique, l'apport des autres pays est bien moindre que le sien: ce n'est qu'à la fin du XIIIe siècle que la littérature italienne, par exemple, prendra vraiment son essor avec les premiers essais de Dante".[37]

Au début de la sculpture gothique, "en Italie, l'influence exercée par l'art de l'Île-de-France et des régions voisines a été plus directe, plus forte et plus variée qu'en Espagne".[38] "Á Castel del Monte, tel masque feuillu, traité dans l'esprit de la tradition italienne et marqué par l'influence antique, s'accorde fort bien avec les sculptures inspirées par l'art français gothique".[39]

"L'Italie est, au XIVe siècle, avec la France, la terre la plus riche en sculpteurs. L'histoire de la sculpture n'est pas sans liens entre les

[34] Mâle, Rome et ses vieilles églises, 242.
[35] "René Jullian (1903-1992). Hommage", *Histoire de l'art*, XIX (1992), 105-106; "Bibliographie de René Jullian: bibliographie parue dans les *Archives de l'Art français*, XXV (1978), et complétée après cette date", *Bulletin des musées et monuments lyonnais*, 3/4 (1992), 9-18. Voir aussi René Jullian, *L'éveil de la sculpture italienne* (Paris, Van Oest, 1945), et le compte-rendu du projet de Jullian écrit par Georges Gaillard dans les *Annales. Economies, sociétés, civilisations*, IX (1954), 122-124.
[36] René Jullian, *La sculpture gothique* (Paris, Laurens s.d. [1966]), 5 (il s'agit de la collection *Ars Europæ* dirigée par Pierre Lavedan); compte-rendu de Francis Salet dans Bulletin Monumental, 125 (1967), 327-330.
[37] Jullian, *La sculpture gothique*, 12.
[38] Jullian, *La sculpture gothique*, 52.
[39] Jullian, *La sculpture gothique*, 55.

deux pays et la sculpture française, en particulier, a pénétré en Italie et influencé assez fortement certains maîtres italiens; mais l'originalité de la sculpture italienne est néanmoins très grande et remarquable la qualité de ses œuvres. Le mouvement général de la sculpture, tout au long du siècle, a peut-être en Italie plus de continuité qu'en France, mais n'est pas sans analogie: à l'Île-de-France, foyer essentiel de la sculpture française, d'où les artistes vont vers d'autres provinces, répond la Toscane, qui est sans doute alors, pour l'ensemble des arts, le premier foyer de l'Europe et qui est en Italie la région natale des grands sculpteurs, d'où ceux-ci partent travailler vers d'autres régions de la péninsule".[40]

Jullian traite largement du XVe siècle italien et considère que "C'est en Italie que le passage du gothique à la Renaissance s'est effectué le plus tôt et le plus naturellement; certaines orientations de la sculpture gothique y préparaient d'ailleurs de longue date une telle évolution".[41]

***** ***** *****

Finalement, je voudrais clore cette longue promenade à travers des historiens de l'art français qui ont marqué en grande partie le XXe siècle en invitant le lecteur à une lecture tranquille de la pensée de Louis Grodecki (1910-1982), l'un des plus grands de la deuxième moitié du siècle, sur l'architecture gothique italienne.[42] Chacun mesurera le saut de qualité que représentent ces quelques lignes de Grodecki et sa dette envers Henri Focillon dans l'approche formelle du monument.

"La péninsule italienne n'a pas été concernée, comme l'a été l'Angleterre, par les recherches constructives ou spatiales qui ont conduit, au XIIe siècle, à la naissance de l'art gothique. Les lourdes voûtes sur croisées d'ogives de la Lombardie, d'ailleurs exceptionnelles, n'ont pas été intégrées dans un système formel ou technique conduisant à la définition de l'espace propre à l'architecture gothique. Même si certains éléments isolés, comme les arcs entrecroisés ornant les parois extérieures (Monreale) ou les grandes ouvertures circulaires (Troia et Tuscania), ont pu inspirer certaines dispositions anglaises, normandes ou françaises – telle la rose des églises françaises de 1130-1140 –, les habitudes traditionnelles de bâtir, fortement marquées par les types pa-

[40] Jullian, *La sculpture gothique*, 143.
[41] Jullian, *La sculpture gothique*, 317.
[42] Madeline H. Caviness, "Necrology: Louis Grodecki (1910-1982)", Gesta, XXI (1982), 157-158; Madeline H. Caviness, "Louis Grodecki (1910-1982)", in Medieval Scholarship. Biographical Studies on the Formation of a Discipline (New York, Garland, 2000), 307-321. La correspondance de Louis Grodecki est en cours de publication à Paris par les soins d'Arnaud Timbert, avec une introduction sur Grodecki historien de l'art.

léochrétiens ou antiques, éliminèrent les possibilités vers le gothique. On ne reviendra pas ici sur la première pénétration du nouveau style, à la fin du XIIe siècle, dans des fondations cisterciennes à Fossanova, près de Rome (commencée en 1187) ou à Casamari (1203-1207), où le système de voûtement d'ogives est adopté, d'après des modèles cisterciens français beaucoup plus anciens. Le premier édifice où l'adaptation du style français pose des problèmes intéressants est Sant'Andrea de Vercelli (après 1219). Le principe du plan demeure traditionnel, la croisée du transept est couverte d'une coupole sur trompes, les ouvertures demeurent petites, percées dans un mur plein. Pourtant le voûtement d'ogives aux profils affinés, la disposition des longues colonnettes, rappellent les modèles de l'Ile-de-France. L'élévation est simple, sans triforium ni tribune, comparable aux élévations cisterciennes. Beaucoup plus décisives pour l'évolution du gothique sont les fondations franciscaines et dominicaines et, avant tout, la basilique San Francesco à Assisi. […] San Francesco d'Assisi n'est pas seulement une grande création architecturale franciscaine, adaptée par son programme monumental à l'activité de l'ordre, c'est aussi un 'modèle' d'architecture gothique particulière à l'Italie, par sa 'muralité' si propice au déploiement de la fresque, par son refus de l'évidement maximal du gothique septentrional et de sa logique constructive".[43]

"La définition du gothique italien peut déjà être tentée avec l'exemple de Santa Maria Novella de Florence, intégrant d'une manière si originale les éléments du gothique septentrional, et proposant une conception nouvelle d'un espace proportionné en largeur, unifiant les vaisseaux par la grandeur des ouvertures qui les font communiquer, pendant que le chœur et, notamment, l'abside centrale obéissent à un autre rythme, à plusieurs fenêtres très hautes juxtaposées; il y a là, d'ailleurs, une certaine analogie non avec les solutions 'classiques' ou rayonnantes françaises, mais avec les types du *Hochkhor* germanique, comme celui des dominicains de Ratisbone (W. Gross). Mais c'est vers 1300, à Santa Croce de Florence, la grande église franciscaine, que cette 'définition particulière' du gothique (Sondergotik) prend toute sa signification".[44]

"On a souvent appelé l'œuvre de la cathédrale de Sienne la plus monumentale faillite dans l'adaptation italienne de l'architecture gothique.

[43] Louis Grodecki, *Architecture gothique*, avec la collaboration d'Anne Prache pour l'Angleterre et Roland Recht pour l'Allemagne (Paris, Berger-Levrault, 1979), 319, 323, édition italienne: *Architettura gotica* (Milano, Electa, 1976).
[44] Grodecki, *Architecture gothique*, 327.

[…] Ainsi se révèle, en Toscane du XIVe siècle, un type gothique profondément original, éloigné des virtuosités constructives de l'art rayonnant, attaché aux grands volumes et aux vastes surfaces planes, mais qui emprunte à l'art septentrional, tout en les interprétant avec un incontestable esprit d'invention, des formes de la fenêtre, du gâble, ou de la modénature. Dans un certain nombre de monuments, tant civils que religieux, le sens du décor sculpté et polychrome se développe en Italie d'une manière particulièrement riche, et les grands maîtres de la sculpture et de la peinture y participent tout naturellement […]. Le chef-d'œuvre de ce 'gothique ornemental', adapté à l'italienne, est la façade de la cathédrale d'Orvieto, édifice dont la reconstruction débuta en 1290, selon une structure parfaitement romane, mais avec des ambitions de hauteur et de largeur tout à fait exceptionnelles. Vers 1310 (ou auparavant), le Siennois Lorenzo Maitani fut appelé, comme universalis caput magister, pour continuer l'œuvre selon des procédés plus modernes. Mais ce qui importe, et constitue un des chefs-d'œuvre les plus authentiques du Moyen Âge, c'est le décor sculpté et polychrome de la façade et du chœur. Avec une sorte de sécheresse académique, Maitani distribue les éléments typiques du décor gothique – contreforts moulurés et surmontés de hauts pinacles, gâbles aigus au-dessus des portails et aux couronnements des vaisseaux, galeries d'arcatures brisées, rose inscrite dans un carré, etc. Rien, dans cet assemblage appliqué au mur occidental de l'église, n'évoque une nécessité structurelle; tout se présente comme une 'composition', semblable à un retable d'ivoire ou de panneaux peints ou sculptés. Il en est de même dans l'étourdissant effet que produisent les stalles du chœur – et même les vitraux d'Orvieto –, décor créé pendant la première moitié du siècle avec une exubérance ornementale 'gothique', dont l'art du nord de l'Europe ne connaît pas l'équivalent en qualité et en richesse".[45]

"Le gothique italien du XVe siècle. L'essentiel de l'architecture italienne du XVe siècle échappe à l'art gothique. La rapide maturation de la Renaissance, pressentie dès le début du XIIIe siècle, est sous-jacente dans les œuvres toscanes du début du XIVe. Par retour délibéré aux formes romanes, paléochrétiennes ou antiques, ou bien grâce à une spéculation originale sur les ordonnances, les proportions ou le décor, l'architecture florentine ou lombarde se dégage des formules gothiques. Il se dessine pourtant, à cette époque aussi, dans certaines

[45] Grodecki, *Architecture gothique*, 330-332.

régions ou certains chantiers, une 'résistance' aux courants nouveaux. Tel est le cas, par exemple, de Venise – et du palais des Doges en particulier – et de deux grands chantiers qui ont débuté à l'extrême fin du XIVe siècle, la cathédrale de Milan et San Petronio de Bologne […]. C'est le Palazzo Ducale, ou le palais des Doges, qui exprime le mieux le faste et la complexité de ce dernier art gothique vénitien, quelles que soient les innombrables transformations, surtout intérieures, de la Renaissance et des époques plus récentes. […] Rien, dans ces éléments, n'est tout à fait original – le plan rejoint celui des grands châteaux princiers à cour centrale, l'élévation adapte et développe celle du palais privé vénitien. Mais cet édifice exprime, dans ses formes raffinées, à la fois simplifiées en vue d'un effet d'ensemble et profondément 'vénitiennes', une participation à l'art médiéval, d'essence gothique, notion qui prend, à la lumière de cet exemple, un sens différent de celui qu'impliquent, en Italie, l'invention toscane, ou émilienne, ou le chef-d'œuvre flamboyant et éclectique de la cathédrale de Milan (Arslan). Peut-être n'est-il pas exagéré, à un certain niveau de la synthèse, de comparer le gothique vénitien aux interprétations non moins originales du gothique tardif espagnol ou portugais".[46]

[46] Grodecki, *Architecture gothique*, 350-352.