

**FLANDRES, ITALIE 1420-1570**  
**Dévotion moderne et**  
**renaissance des arts**

**Christian LOUBET**

Il ne s'agit pas de proposer ici une réflexion de type philosophique ou théologique, ni même de suivre dans le détail les conséquences de la « *devotio moderna* » issu de la mystique flamande .

Il s'agit de chercher dans des images représentatives des mentalités du XV<sup>e</sup> et du XVI<sup>e</sup> siècle, en Flandres et en Italie, les manifestations d'attitudes modernes dans la dévotion et l'interprétation des thèmes religieux.

### • Disjonction

La peinture flamande au XV<sup>e</sup> siècle témoigne d'une disjonction qui va en s'aggravant. Les personnages divins (surdimensionnés, statiques) sont représentés sur un mode idéaliste dans un espace conventionnel, empreint de merveilleux. Les figures humaines tentent d'accéder à cet espace ainsi qu'à ce mode d'existence : des « modèles » les précèdent, souvent représentés sur un troisième mode (grisaille, béatitude figée). Sans doute les humains surgissent avec un réalisme croissant dans une nature minutieusement décrite jusque dans le détail de chaque matière. Il n'en reste pas moins que tout manifeste l'écartèlement de ces notables entre ce monde sensible, brillant, coloré et le désir de l'accès, pour l'éternité dans la sphère du divin. A l'approche du millénarisme, vers 1500, dans ce « monde » on verra surtout le royaume de Satan<sup>1</sup>.

La mystique développée en Flandres puis en Rhénanie au début du XIV<sup>e</sup> siècle (cf. Ruysbroeck) propose un détachement des sens et une ascèse personnelle dans « L'Imitation de Jésus-Christ », que le texte célèbre de Kempis va divulguer à un large public au milieu du XV<sup>e</sup> siècle. La « *Devotio Moderna* » élaborée autour de G. Groot influence à travers les couvents des Chanoines de Windesheim et les maisons des Frères de la Vie Commune, collèges et confréries. Elle permet de concilier la piété avec les nécessités de la vie prosaïque des bourgeois<sup>2</sup>. Mais c'est au prix d'une certaine dualité et d'un refoulement relatif. Dans le domaine culturel, l'influence de l'Occamisme permet la recherche mais sépare le plan de la science de celui de la foi, ce qui à terme risque d'aboutir à une « schizophrénie » de la pensée.

Jan Van Eyck traduit la sérénité d'une dévotion moderne dérivée de la mystique. Il satisfait aussi un désir de « maîtrise » du monde par la technique nouvelle de l'huile et le rendu minutieux des matières. Peintre de cour, il travaille toutefois pour les riches notables dont le genre de vie est à l'opposé d'un ascétisme dévot. Sans doute inquiets, ils espèrent pénétrer dans l'espace céleste par la magie du peintre salarié, dans le cadre confortable d'une dévotion de luxe.

Dans le retable de l'Agneau Mystique de Gand (1434), on remarque la différenciation des espaces et des statures dans la structure du panneau ouvert. La nature terrestre (« réaliste ») est transcendée par le sacrifice rédempteur (la « vision » de l'agneau).

Sur les volets latéraux toutes les catégories de la société convergent vers la célébration rituelle (la « magie » qui opère leur mutation). Au revers, on remarque la présence des commanditaires qui ont leur place dans la hiérarchie.

Le Chancelier Rolin, à genoux, s'inscrit dans le même espace que la Vierge et l'Enfant, séparé par l'épaisseur d'un pupitre (Louvre). Situé ainsi à distance du monde (visible à l'arrière plan), l'orant reçoit la vision merveilleuse des modèles célestes (traités dans un autre style et légèrement décalés). Rappelons que ce grand seigneur peu dévot a

---

<sup>1</sup> Voir J. Delumeau, *La Peur en Occident*, I, Paris, 1978 et *La Civilisation de la Renaissance*, Paris, 1967.

<sup>2</sup> Cf. Huizinga, *Le déclin du Moyen-Age*, Paris, 1948 -2<sup>e</sup>éd.- Voir aussi Toussaert, *Le sentiment religieux en Flandres à la fin du Moyen Age*, Paris, 1963.

laissé une piètre réputation (avarice, orgueil et immoralité). L'image traduit au mieux un désir de compensation<sup>3</sup>.

Les Epoux Arnolfini posent pour un portrait de mariage d'un genre moderne et d'apparence laïque (Londres). Double revendication : celle des grands marchands et celle, aussi d'un grand peintre (près du miroir, la signature). Mais c'est dans un rituel de l'union consacrée et sous le signe du Christ rédempteur (les séquences de la passion autour du miroir font comme un retable sur l'autel de cette messe).

Rogier Van der Weyden, dans Le Jugement dernier des Hospices de Beaune (1443) exprime une vive tension à travers la répartition des figures positives et négatives que permet le thème ainsi que dans l'opposition des terrestres et des célestes. Ce peintre tourmenté, dispose autour d'un saint Michel impavide, un répertoire de grimaces. Les modèles accessibles aux donateurs (cf. verso, encore le Chancelier Rolin) sont Antoine et Sébastien, l'un menacé par la séduction diabolique dans le « monde » perverti et l'autre martyr de la société païenne. La souffrance et l'ascèse comme voies du salut.

Hans Memling procède d'une manière analogue dans le retable des Deux saint Jean (Bruges, 1480). Certes il a assimilé les influences italiennes et produit un effet de réalité très convaincant pour servir l'anecdote. Il n'en reste pas moins que les modèles proposés pour l'édification des donateurs (déjà religieux) sont encore des martyrs ou des ascètes. Les figures des « deux Jean » permettent de montrer, au point sublime, d'une part le sacrifice radical par refus de compromis avec le monde corrompu (décollation de Jean Baptiste) et d'autre part l'extase d'une révélation obtenue par une ascèse mystique (vision de Jean l'Évangéliste à Patmos).

Nul n'a exprimé la disjonction avec plus de force et d'angoisse que Jérôme Bosch (proche des frères de la Vie Commune). D'abord ironique il procède par paraboles d'ordre analogique comme la littérature critique du temps (La Nef des Fous). Mais dès le « Chariot de Foins » (1500) apparaît l'intention moralisante: il faut fuir ce monde pervers que les démons entraînent vers l'Enfer. Une fois le panneau fermé, c'est la figure emblématique du Vagabond, sorte de « Mat » (« fou lucide » en quête de Vérité, révélateur de la folie universelle) venu du tarot qui donne la leçon. Bosch le représentera plus tard dans le rôle de l'Enfant Prodigue (1510, Rotterdam).

La vision panique d'un univers possédé par les suppôts du diable se manifeste avec virulence dans les grands triptyques des années 1500 qui constituent comme une projection cauchemardesque sans doute un « purgatoire » (thérapie, catharsis). Elle fait penser aux sermons exaltés des prédicateurs populaires comme le fameux Alain de la Roche (mort à Zwolle en 1475 chez les Frères). On y voit déferler la sexualité et la violence tandis que saint Antoine apparaît comme le héros de la résistance à toutes les tentations sacrilèges (l'alchimie et le pouvoir).

Finalement c'est dans le refus absolu du monde que les ermites cherchent dans l'ascèse et la contemplation du sacrifice rédempteur la voie d'accès au salut, précédés par sainte Véronique. Le Christ dont elle a su capter l'effigie, lui signale en un regard son élection. La solution exprimée en 1516 dans ce Portement de Croix est très proche de la « justification par la foi » que Luther va bientôt proposer comme une réponse à la grande angoisse des pécheurs accablés. Moyen de dépasser la « disjonction », qui laisse très peu d'initiative au fidèle hors l'ascèse préalable<sup>4</sup>.

---

<sup>3</sup> La position d'un noble commanditaire atteste une nouvelle figuration

<sup>4</sup> Sur Bosch, on préférera les analyses de Marinijsen, Gerlach et Piron (Bruxelles, 1972 et 1989). Voir aussi nos articles : « Bosch et Léonard, recherche d'identité et crise de civilisation » dans *Actes du groupe de recherche sur l'expression littéraire dans les sciences humaines*, Univ. de Nice, 1983 ; « Les tentations de saint Antoine » in *Notre-Histoire*, n°69, Paris 1990. Il nous a paru important de mettre en relation l'évolution

## • Conjonction

En Italie, la redécouverte de la culture gréco-latine a été facilitée par l'arrivée des intellectuels byzantins en fuite au milieu du XV<sup>e</sup> siècle. Elle venait à point nommé répondre à la demande des élites bourgeoises au pouvoir dans des principautés largement autonomes : éthique individualiste, philosophie de la Cité, anthropocentrisme de l'art, sensualité bien tempérée. Tout cela correspondait au désir d'un genre de vie moderne. Le problème résidait dans leur harmonisation avec les préceptes, parfois désuets, du christianisme traditionnel<sup>5</sup>.

Tout le XV<sup>e</sup> siècle est ici placé sous le signe de la conjonction . La crise florentine de 1494 (Savonarole) marque un coup d'arrêt au moment où une dynastie politique encourage la dérive du processus vers un syncrétisme idéologique ambigu. Mais les papes humanistes du début du XVI<sup>e</sup> siècle (Léon X est le fils de Laurent de Médicis) mèneront à bien la synthèse dans les formulations grandioses de Michel Ange et Raphaël (le meilleur du platonisme est intégré dans la conception chrétienne, et non l'inverse). Mais le prix de cette réussite (dont héritera le baroque) sera la rupture irrémédiable avec la chrétienté du nord, moins sensible à cet humanisme<sup>6</sup>.

Dans la peinture, depuis 1425, on voit s'affirmer un nouveau type d'image basée sur la topographie, le trompe-l'œil et l'intention naturaliste. Dans ce concentré de l'univers réel en perspective, nous participons de plain-pied à l'action exemplaire accomplie par des personnages réalistes. Le Christ ou les saints descendent sur terre, dans l'espace humain (au contraire de l'iconographie flamande).

Dans la Sainte Trinité, Masaccio produit l'effet de réalité par la démultiplication de l'espace architectonique qui permet néanmoins de signaler une hiérarchie entre des personnages égaux en proportions et figurés de la même manière. Dans le Tribut de saint Pierre, le Christ n'est que meilleur entre les hommes, figure majeure d'un groupe central campé sur un espace où se définit la « mise en drame ». Adam et Eve, constituent les figures d'une humanité émouvante, saisies dans un éclairage d'instantané. Modèles humains, ils expriment surtout la fragilité et suggèrent la projection du spectateur. Mais dans leur apparence, ils sont proches des héros de la statuaire grecque<sup>7</sup>.

C'est ce caractère héroïque, pour représenter une surhumanité idéale à l'horizon de l'espèce, que précise Piero della Francesca vers 1460 en multipliant les références aux grands antiques. On le voit particulièrement dans la série sur la Légende de la Croix à Arezzo (cf. les « olympiens » fils d'Adam ou les « égyptiennes » suivantes de la reine de Saba). La Madona del Parto (Monterchi) ferait figure de déesse mère sans la présence des anges : mais l'insistance sur l'aspect physique de l'incarnation est encore une manière de confirmer la conjonction : Dieu s'est fait homme dans le ventre de cette femme. Dans la Résurrection (Sansepolcro), le Christ-Homme ressuscite en Pantocrator (avec la tête légèrement décalée et le regard hypnotique).

Dans l'étonnante Flagellation (Urbino), deux séquences sont habilement montées en continuité dans une stricte géométrie. Dans le « quotidien » des notables s'entretiennent (à droite). La scène de référence (à gauche) dans le module spatial ne sert qu'à illustrer

---

de l'expression du peintre avec l'évolution des mystiques de l'époque, de la « *devotio moderna* » à la justification par la foi de Luther.

<sup>5</sup> G. Duby insiste sur l'importance décisive de la « génération de 1420 », dans les Flandres comme en Italie quelles que soient les différences entre les deux foyers culturels « Fondements d'un nouvel humanisme », dans *Le Moyen-Age*, Genève, III, 1966

<sup>6</sup> Pour tout ce qui concerne la renaissance culturelle et artistique en Italie, cf les ouvrages de Chastel. En particulier *Art et humanisme à Florence à l'époque de Laurent le Magnifique*, 1961.

<sup>7</sup> Malraux, *L'irréel* (La métamorphose des Dieux II), Paris, 1974, ch.2 et 4 .

l'argument de la croisade nécessaire<sup>8</sup>. Le Cardinal Bessarion (reconnu dans le personnage barbu) fait allusion à l'humiliation de Byzance (assimilée au Christ) pour convaincre le duc d'Urbin (réciplendaire du tableau).

Fra Angelico soucieux de ne pas s'engager sur la pente d'une peinture païenne, tient pourtant compte de la modernité et introduit la perspective topographique quand il peut la justifier (cf. Les Annonciations liées par une oblique de causalité au péché d'Adam et Eve ; ou les Crucifixions dans lesquelles le corps très charnel du Christ permet la liaison des groupes de la société sur un fond de paysage réaliste). Mais il s'en émancipe quand il s'agit de donner un simple support de méditation à ses frères dominicains de Saint-Marc. Et de toute façon, il préfère développer les prestiges de la couleur au-delà du réalisme pour affirmer en bon thomiste l'effusion de la grâce divine<sup>9</sup>. Du coup l'histoire événementielle dans l'espace quotidien perd son importance. Si on compare son Jugement Dernier à celui de Van der Weyden (contemporain) on constate ici une vision sereine : les justes sont comme naturellement aimantés par le rayonnement lumineux vers le jardin édénique.

Benozzo Gozzoli, élève de l'Angelico, passera à la postérité pour l'éblouissante décoration à fresque de la chapelle du Palais Médicis vers 1460 sur le thème des Rois Mages. Au-delà d'une interprétation politique (détournement du sujet de référence, le Concile de Florence en 1439, au profit de la glorification de la famille), on peut y voir une manifestation de « conjonction » extrême. Dans la figure principale d'un des mages apparaît Laurent, l'héritier déjà Roi Soleil. Dans le cortège il y a le portrait de tous les notables du parti médicéen<sup>10</sup>. On oublie qu'au centre, sur l'autel trône la Sainte Famille.

Ghirlandajo pousse à l'extrême le système dans les fresques de Santa Trinita puis de Santa Maria Novella (commandées par les Sasseti et les Tornabuoni, alliés des Médicis) – 1480-1485. Dans un cas la fondation de l'ordre franciscain, dans l'autre la Naissance de la Vierge ou la Visitation sont d'abord le prétexte à glorifier les donateurs présents dans les images et on assiste à un renversement de références. L'illustration du thème chrétien n'aurait-il guère plus d'importance qu'un mythe culturel ?

C'est à la même époque, sous le principat de Laurent, que sous l'impulsion de Marsile Ficin et de son Académie, s'opère l'audacieuse synthèse platonico-chrétienne. S. Botticelli (Le Printemps) en fut l'interprète le plus radical avant son revirement sous l'influence alarmiste de Savonarole qui provoqua en 1494 un rejet brutal mais provisoire des déviations de l'humanisme. La confusion entre la religion de Vénus-Humanitas (cf. Naissance de Vénus dans l'iconographie du Baptême du Christ) et la dévotion mariale risquait de conduire à une morale de l'esthétique qui ignorerait la valeur centrale de la rédemption<sup>11</sup>.

En 1504, quand Signorelli à Orvieto, termine les fresques sur les Fins Dernières de la chapelle Saint-Brice commencées par l'Angelico, il persiste malgré l'angoisse des temps dans une conception anthropocentriste et humaniste. Ses personnages sont de beaux athlètes sensuels. Même les diables prennent figure humaine à l'instar de l'Antéchrist, leur fantoche. Manière subtile de critiquer l'excès de la renaissance tout en conservant ses acquis.

---

<sup>8</sup> Si l'on en croit les récentes investigations de Carlo Ginzburg : *Enquêtes sur Piero della Francesca* (éd. fr) Paris, 1984.

<sup>9</sup> Cf. G.C.Argan, *Fra Angelico*, Genève-Paris, 1965.

<sup>10</sup> Ivan Cloulas démontre la déformation du thème historique dans le but d'une propagande dynastique, dans *Laurent le Magnifique*, Paris 1982, p.66 et sqq.

<sup>11</sup> Ch. Loubet, *Savonarole*, 1967 ; sur Botticelli dans *Notre-Histoire* n°60, Paris, 1989.

A Rome, les papes assument à leur tour l'apport de l'humanisme mais avec le souci d'en intégrer les éléments (maîtrise technique du monde, position centrale de l'homme, spirale évolutive des créatures, esthétique comme support sensuel pour une élévation spirituelle). On voit comment le Pérugin puis surtout Raphaël (L'Ecole d'Athènes) traduisent la grande synthèse classique que Michel Ange exprime encore dans la savante construction du plafond de la Sixtine (cf. Sybilles, Ignudi, sensualité du corps d'Adam) dont le projet vient des humanistes de l'entourage de Jules II (Egidio de Viterbe).

Léonard de Vinci propose un modèle humain avec son autoportrait intégral comme « microcosme ». Son Jean-Baptiste si peu conforme à l'iconographie traditionnelle pourrait bien n'être que le prophète d'un avènement de l'homme, dans la traversée de la « zone d'ombre ».

## • Synthèses

On pourrait arrêter ici cette étude comparée. Il nous a paru nécessaire de voir ce qui se passe ensuite et nous avons eu des surprises. La crise qui se développe autour du schisme luthérien dont les conséquences se conjuguent avec les péripéties des guerres d'Italie, ébranle les consciences<sup>12</sup> (cf. le sac de Rome 1527). Mais l'influence des humanistes modérés permet la naissance, entre les réformateurs radicaux et les cercles hellénisés d'une voie moyenne qui doit beaucoup à l'ancienne « *devotio moderna* ».

Erasme est le plus important de ces médiateurs culturels avec ce cosmopolitisme que sa correspondance prolonge. Né en Hollande, il séjournera à Oxford, à Paris, en Italie (1506-09) avant de se fixer à Bâle. Il reconnaît l'importance de la pensée antique et il cherche à définir une « philosophie du Christ ». Contre Luther dont il partage d'abord les positions critiques, il défendra le libre-arbitre. Mais il reconnaît la toute puissance de la grâce et récuse toute superstition magique. Au carrefour de la République des Humanistes, il exerça un magistère sur de nombreux disciples qui tirèrent de son œuvre des interprétations différentes.

Dans la peinture des années 1540-70, deux grands créateurs émergent sur les deux foyers considérés : Michel Ange à Rome et Bruegel à Bruxelles. Le premier réalise entre 1535 et 1541 le fameux Jugement Dernier de la Sixtine en vision panique. De l'humanisme subsistent quelques figures mythologiques dans l'enfer, mais surtout la revendication du corps humain dans toute sa beauté sensuelle, cautionnée par un Christ Olympien, qui n'en est pas moins justicier.

Dans la nuit glauque on voit surgir du grouillement des personnages, des figures de saints et de martyrs anxieux du verdict comme si leurs œuvres ou leurs mérites (la clé pour saint Pierre, la peau arrachée pour saint Barthélemy) ne suffisaient pas à assurer leur salut. Le peintre qui a tracé son autoportrait dans la dépouille de Barthélemy avoue son déchirement intime mais aussi son anxiété profonde.

Par l'intermédiaire de la princesse Colonna, sa « dame », sa mère de substitution aussi, Michel Ange a fréquenté vers 1540 les cercles illuministes valdésiens. Juan de Valdès, humaniste érasmien espagnol, avait développé un piétisme communautaire assez proche de la « *devotio moderna* » et de la mystique augustinienne dont Luther était parti. La foi devait s'accomplir par la grâce et les adeptes s'encourageaient mutuellement à sublimer la réalité d'un monde qu'ils n'abandonnaient pas. Son influence s'était propagée vers Naples et Rome. Vite suspects les Valdésiens furent inquiétés par l'Inquisition après 1542. Plus

---

<sup>12</sup> A. Chastel sur *Le Sac de Rome*, 1983.

encore que ses autres œuvres, les poèmes de Michel Ange expriment une vision mystique très proche de ce courant qui se prolonge à l'âge baroque<sup>13</sup>.

Bruegel (1528-69) donne au contraire une image harmonieuse d'une nature où l'homme doit trouver sa place sans s'exalter dans la démesure pour dépasser sa condition. Il a voyagé en Italie ce qui a lui a donné des modèles techniques (espace, formes, compositions) mais il fréquente aussi les humanistes érasmiens et les intellectuels sceptiques dans une période de tolérance et d'ouverture, avant la répression espagnole (vers 1550). On a pu voir où menaient aussi les conséquences des conflits religieux en Allemagne. Icare ou le constructeur de la Tour de Babel échouent par excès d'ambition .La Folle Margot (Anvers) représente l'humanité devenue folle (qui effraye même les puissances de l'Enfer)<sup>14</sup>.

Mais il ne sert à rien de fuir le monde comme les ascètes de Bosch, parce qu'on y est impliqué de toute façon (Le Misanthrope, Naples) et tous sont voués à une mort identique (Triomphe de la Mort, Prado ). Le Sacrifice rédempteur négligé par la foule (Portement de Croix, Vienne) donne pour toujours le « sens » d'un destin humain marqué par la souffrance et la mort dans l'alternance du plaisir mesuré et du travail pénible. Assumer la condition humaine (« cultiver son jardin ») c'est danser au pied d'un gibet (La pie sur le gibet -Vienne) en se défiant de toute démesure et des illusions contraires. Vision « stoïque » d'un humaniste entre Erasme et Montaigne. Dévotion laïque toute moderne d'un honnête homme.

La mystique flamande et la dévotion moderne d'une part, l'humanisme chrétien d'inspiration antique d'autre part fécondent la culture européenne . Des médiateurs comme Erasme placés à la croisée des influences permettent le dépassement des contradictions. Hélas, il ne faut pas oublier que l'intolérance et le malentendu ont prévalu, la cassure de l'Occident est quand même survenue... au XVIe siècle .

Et demain ?

Oeuvres de référence :

Jan Van Eyck : Rétable de l'Agneau Mystique (Gand, St Bavon- 1434) ; Madone du Chancelier Rolin ( Louvre, Paris- 1435 ) ; Les époux Arnolfini (Londres - 1434)

Rogier Van Der Weyden (de la Pasture) : Jugement Dernier (Hospices de Beaune, 1443)

Hans Memling : Rétable des deux Saint Jean (Bruges, c.1480)

Hieronymus Bosch : La Nef des Fous (Louvre, Paris, vers 1475) ; Le Chariot des Foins (Prado, Madrid, vers 1500) ; Tentations de Saint Antoine (Lisbonne et Madrid vers 1500) ; L'Enfant Prodigue (Rotterdam, vers 1510) ; Portement de Croix (Gand, vers 1516)

Tommaso Masaccio : Sainte Trinité (Santa Maria Novella, Florence, 1425) ; Tribut de Saint Pierre, Adam et Eve (Santa Maria del Carmine, Florence, 1425-27).

Piero Della Francesca : Madona del Parto (chapelle de Monterchi) ; Légende de la Croix (Chœur de San Francesco d'Arezzo, 1466) ; Résurrection (San Sepolcro) ; Flagellation (Palais ducal d'Urbino, vers 1460).

Fra Angelico : Annociations et Crucifixions (Couvent de San Marco, Florence, vers 1440)

Benozzo Gozzoli : Cortège des Rois Mages (Chapelle Médicis, Florence, 1463)

Domenico Ghirlandajo : Naissance de la Vierge ( Santa Maria Novella, Florence, 1490)

Sandro Botticelli : Naissance de Vénus ; Le Printemps (Florence, vers 1480, Musée des Offices)

Luca Signorelli : Les fins dernières (Chapelle Saint Brice, Orvieto, 1504)

Raphael (Sanzio) : L'Ecole d'Athènes (Vatican, 1511)

Leonard de Vinci : Saint Jean Baptiste (Louvre, Paris, vers 1515)

---

<sup>13</sup> Sur Michel Ange, se reporter aux études de Panofsky, Tolnay, Fernandez ou Marnat. La récente mise au point sur l'iconologie de la Sixtine (M.J. Mondzain, Paris, 1989) confirme l'ambition d'un humanisme "synchrétiste" dans la réalisation du plafond de la Sixtine.

<sup>14</sup> Cf. notamment Delevoy, *Bruegel*, Genève, 1954. Voir aussi notre étude comparative Bosch-Bruegel : *Le fou, la mort et le diable*, Centre d'étude de la Métaphore, n°14, Nice, 1987

Michelangelo (Buonarotti) : Voûte de la chapelle Sixtine, Rome,1508- 1512 ; Jugement dernier (Sixtine, Rome 1535-1541)

Pieter Bruegel l'ancien - actif entre 1558 et1569 : La Tour de Babel (Vienne, 1563) ; Paysage avec chute d'Icare (Bruxelles,1558) ; Portement de Croix (Vienne, vers 1564) ; La Folle Margot (Anvers,1563) ; Le Misanthrope (Naples, 1568) ; Le triomphe de la Mort (Prado, Madrid, vers 1566)