



**HAL**  
open science

# Le frontispice du Quarto libro de Sebastiano Serlio et sa fortune durant l'époque moderne

Raphaël Tassin

► **To cite this version:**

Raphaël Tassin. Le frontispice du Quarto libro de Sebastiano Serlio et sa fortune durant l'époque moderne. Construire avec le corps humain. Les ordres anthropomorphes et leurs avatars dans l'art européen de l'antiquité à nos jours/ Bauen mit dem menschlichen Körper. Anthropomorphe Stützen von der Antike bis zu Gegenwart, 2018. hal-02903415

**HAL Id: hal-02903415**

**<https://hal.science/hal-02903415>**

Submitted on 21 Jul 2020

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

# Le frontispice du *Quarto libro* de Sebastiano Serlio et sa fortune durant l'époque moderne

Raphaël Tassin

À côté de la *Regola delli cinque ordini d'architettura* de Vignole (1562) et ses innombrables rééditions, le *Quatrième livre* de Sebastiano Serlio, initialement paru à Venise en 1537, est sans doute l'un des traités d'architecture qui eut le succès le plus considérable, contribuant à essaimer à grande échelle les canons de l'architecture vitruvienne dès le milieu du XVI<sup>e</sup> siècle. Marqueur célebrissime de l'identité de l'ouvrage et symbole de sa diffusion, sa page de titre, qui se présente sous la forme d'une travée couronnée d'un fronton et flanquée par deux figures anthropomorphes, a véritablement contaminé le répertoire visuel jusqu'à devenir un poncif de l'art européen à partir des années 1540. Pourtant, en dépit d'une bibliographie abondante sur l'œuvre théorique ou construite de l'architecte bolonais, la genèse et la signification de cette composition sont restées assez floues jusqu'à présent, de même que l'ampleur exacte de son influence sur les arts – et pas seulement l'architecture – dès les années 1540<sup>1</sup>. L'objectif de cette contribution est, dans la mesure du possible, de clarifier ces questions afin de mieux saisir le rôle symbolique et matériel de ce frontispice, et ainsi de pouvoir estimer son rôle au sein du phénomène plus large de propagation des ordres anthropomorphes à la Renaissance.

## Genèse et signification d'un modèle

La page de titre des *Regole generali di architettura (...) sopra le cinque maniere degli edifici*, sorties des presses vénitienes de Francesco Marcolini en septembre 1537, fut sans aucun doute élaborée par Serlio lui-même. Le théoricien se targuant en effet d'avoir personnellement élaboré les illustrations de ses différents ouvrages<sup>2</sup>, il est assez peu envisageable qu'il ait laissé cette page initiale au soin d'un autre artiste, surtout si l'on considère la complexité de la composition et l'intérêt marqué du Bolonais pour l'introduction des figures humaines dans son œuvre tant théorique – les cheminées ionique et corinthienne du *Quarto libro* par exemple – que construite – la « porte égyptienne » du pavillon des Armes à Fontainebleau<sup>3</sup>. Le premier séjour romain de Serlio, entre 1523 et 1525, n'est peut-être pas étranger à la multiplicité

des références sous-jacentes, que nous développerons un peu plus loin dans notre étude. Cela n'empêche pas cependant qu'il ait pu trouver l'inspiration dans l'abondant matériel iconographique laissé par Baldassare Peruzzi à sa mort en janvier 1536, puisqu'il semble avéré que le Bolonais, en vue de la publication du *Quarto* puis du *Terzo libro*, ait puisé dans les dessins que son maître avait préparés pour son propre projet de traité<sup>4</sup>. Cette page aurait donc vraisemblablement vu le jour durant la dernière phase du travail éditorial, une fois assurée, grâce à l'intermédiaire de Pietro Aretino, la prestigieuse collaboration de l'imprimeur Marcolini<sup>5</sup>.

Formellement, la planche gravée se révèle être d'une grande finesse et d'un raffinement qui touche jusqu'aux moindres détails. Il s'agit à première vue d'un simple exemple de portail architecturé dont le fronton, à base interrompue, est soutenu par deux supports humains (fig. 1). Dans la partie centrale, entre les deux montants, prend place le titre, surmonté par un cadre présentant des fragments d'un fût de colonne et d'entablements, disposés pêle-mêle, référence claire au contenu du livre. Des guirlandes de fruits épousent les rampants du fronton, cependant que des sortes de trophées où pendent diverses sortes de végétaux – on y reconnaît des raisins et des poires entre autres – sont suspendus à la sous-face de la corniche du fronton.

Si l'on n'y prenait garde, on pourrait presque considérer que cette composition entretient un rapport direct avec le contenu de l'ouvrage, à savoir avec un usage peu ou prou canonique des ordres classiques – dans la mesure où l'on regarderait le corps humain comme étant la matrice des différents types de colonnes. Or il n'en est rien, à l'exception du cadre arborant les morceaux d'entablement ; cette architecture en deux dimensions n'offre, en réalité, aucun élément qui se réfère à l'architecture vitruvienne à proprement parler. Pis, il ne s'agit pas là d'une porte, tout au plus d'une fenêtre dont l'embrasure rectangulaire ouvre par une légère perspective sur le titre et donc métaphoriquement sur le contenu du livre. Les deux figures anthropomorphes masculine et féminine ne sont pas des statues-colonnes dérivant de l'exégèse vitruvienne, mais des termes dépourvus de bras dont

1. Frontispice, gravure tirée de Sebastiano Serlio, *Regole generali di architettura (...) sopra le cinque maniere degli edifici (...)*, Venise, 1537



les membres inférieurs s'insèrent au niveau de l'aine dans une gaine qui va rétrécissant vers le bas, le tout reposant sur un piédestal orné d'un motif apparenté à la palmette. La transition entre la partie humaine et la partie minérale est assurée par une feuille d'acanthé, solution déjà éprouvée et qui connaîtra un succès considérable et diachronique. S'ils sont effectivement surmontés d'éléments parallélépipédiques faisant penser à la saillie d'une architrave puis d'une frise, ces termes n'ont, d'un strict point de vue structurel, pas de fonction porteuse et sont simplement plaqués comme un ornement devant les piédroits de la baie. Leur attitude n'est d'ailleurs pas celle de deux supports endurant leur supplice, et pour

cause, aucun chapiteau ni esquisse de tailloir n'est posé sur leur tête, comme c'est parfois le cas lorsque des termes similaires sont employés pour des manteaux de cheminée. En outre le linteau de la baie n'offre aucune espèce d'entablement qui justifierait la présence de supports verticaux. Le fait qu'il y ait des piédestaux ne peut constituer un contre-argument car on en trouve également dans le cas des termes libres de toute charge gravés par Jacques Androuet du Cerceau, notamment sur la première planche de sa célèbre série<sup>6</sup>. Dans cette composition, il faut donc plutôt distinguer la partie structurale avec le fronton porté par les deux éléments saillants ornés de têtes grotesques jouant le rôle de consoles de la partie décorative – voire narrative – que constituent les figures anthropomorphes.

La présence de ces dernières peut en revanche se justifier d'un point de vue sémantique et symbolique. Au sens étymologique, le *terme* (du nom du dieu *Terminus* en latin) évoque les bornes d'aspect humain, équivalents des piliers hermaïques en Grèce<sup>7</sup>, dont on se servait durant l'Antiquité romaine pour marquer à la fois les carrefours et les limites d'un territoire<sup>8</sup>. C'est la raison pour laquelle il n'est pas rare d'en rencontrer sur des portes de villes à partir de la Renaissance, comme sur les portes Saint-Georges et Saint-Jean de Nancy<sup>9</sup>. À la fois en tant que références directes à l'Antiquité – d'où Serlio tire l'autorité de son propos – et comme marqueurs de la « porte d'entrée » de l'ouvrage, leur présence peut donc se justifier ici une première fois.

Une métaphore moins courante liée au dieu *Terminus*, qui ne bouge pas, étant dépourvu de tous ses membres, est celle de la constance et de la persévérance. Le terme, qu'Érasme de Rotterdam avait d'ailleurs adopté comme emblème personnel avec la devise « NVLLI CEDO »<sup>10</sup>, indique ainsi « la stabilité et la solidité »<sup>11</sup>. Cette particularité symbolique, dont l'origine remonte selon les auteurs antiques, à l'époque de l'aménagement de la colline du Capitole par Tarquin le Superbe<sup>12</sup>, demeura un poncif jusqu'à l'époque moderne, dont les livres d'emblèmes comme celui d'Alciat se font l'écho<sup>13</sup> (fig. 2). Or il n'est pas incongru de vouloir lire, en ouverture du premier livre publié d'un ambitieux traité, une référence à la so-

lidité et à la stabilité, caractéristiques que l'on attend en premier lieu d'une bonne architecture.

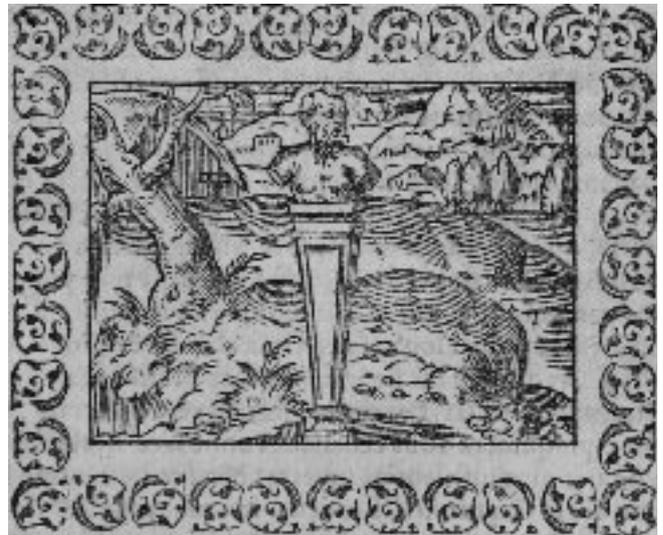
Enfin, si l'on se réfère plutôt à l'allégorie hellénisante du dieu Hermès, c'est sans doute à la dimension exégétique de l'ouvrage serlien que ces termes font références. L'une des fonctions du dieu grec de l'éloquence, notamment sous son épiclese de Trismégiste, est en effet la connaissance révélée<sup>14</sup>. Or il est établi que l'un des objectifs principaux de Serlio était bien de rendre compréhensible et accessible au plus grand nombre le texte demeuré obscur – pour ne pas dire littéralement « hermétique » – du *De architectura*, sur lequel d'illustres prédécesseurs comme Alberti, Giocondo ou Cesariano, s'étaient déjà penchés avec plus ou moins de succès<sup>15</sup>.

Il est fort probable que, fréquentant les milieux intellectuels et humanistes à la fois bolonais et vénitiens qui l'aiderent d'ailleurs dans son travail philologique, Serlio ait eu à l'esprit, au moment d'élaborer sa page de titre, nombre de références littéraires, mythologiques et même philosophiques. Celles-ci, dont il est impossible de dresser la liste exhaustive, ne sont pas forcément exclusives les unes des autres et lui confèrent cet aspect encore aujourd'hui difficile à interpréter.

### *Les sources formelles*

Au-delà de la signification des figures anthropomorphes dessinées par Serlio, celui-ci a opéré une synthèse entre diverses sources d'inspiration dont il a pu – volontairement ou non – dévoyer le sens premier, forgeant ainsi un motif tout à fait inédit et autonome, sur le fond comme sur la forme.

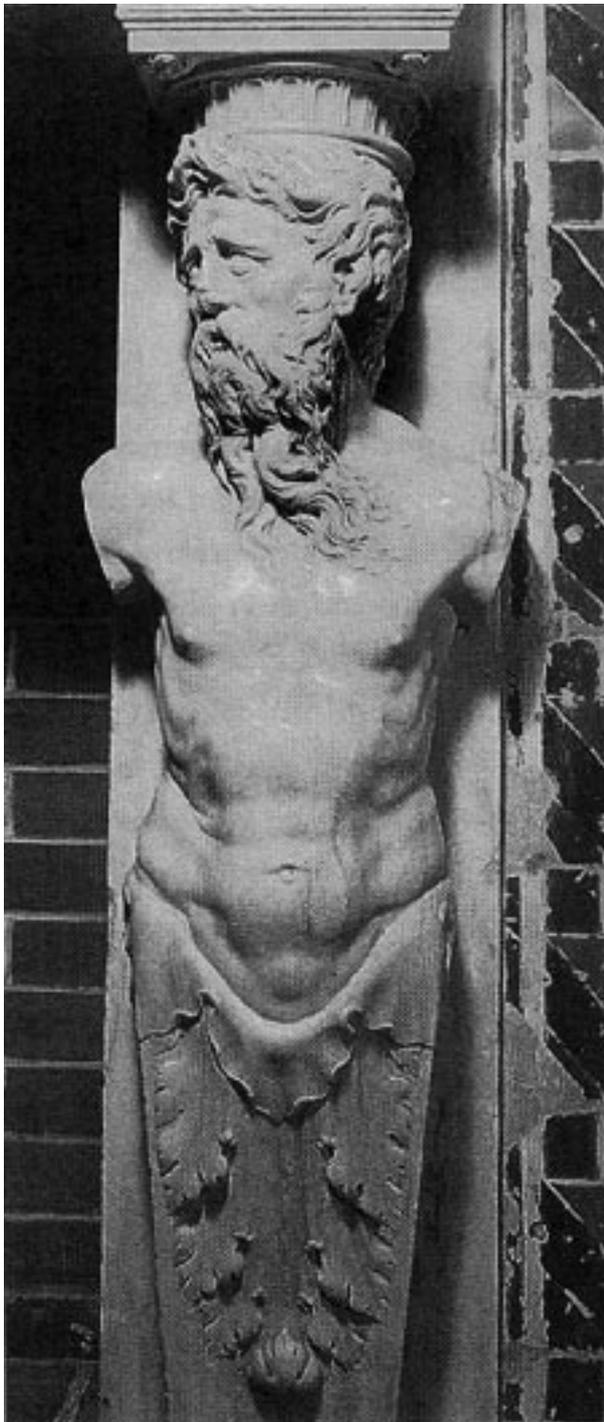
Le terme dépourvu de bras et orné d'une feuille d'acanthé était loin de constituer une solution inédite en soi. Un lien a déjà pu être mis en évidence par Sabine Frommel avec la cheminée, probablement réalisée vers 1513 par Andrea Sansovino et offerte par le pape Léon X au roi Manuel I<sup>er</sup> du Portugal<sup>16</sup>. Les ressemblances formelles entre le terme masculin de Serlio et ceux du sculpteur vénitien – la musculature saillante, l'attention portée au réalisme de la barbe, la parfaite délimitation inférieure du tronc au niveau de la ligne de l'aîne – plai-



dent en effet en faveur d'une connaissance, même indirecte, de cette réalisation par le Bolonais (fig. 3). Peut-on imaginer que ce soit par le biais d'un dessin récupéré soit auprès de Sansovino lui-même durant le séjour romain (1523-1525), soit dans le portefeuille de Peruzzi? Il est difficile de trancher, sans pour autant pouvoir exclure aucune de ces possibilités. Par ailleurs, d'autres cheminées apparentées préexistent dans la péninsule italienne<sup>17</sup> et ce modèle – par l'intermédiaire de Serlio? – a même migré au nord des Alpes, comme l'atteste le manteau sculpté vers 1550 dans l'entourage de Guillaume Lissorgues pour la grande salle du château de Graves à Villefranche-de-Rouergue (Aveyron)<sup>18</sup>. Plus largement, on trouve des termes à feuille d'acanthé associée à un ordre dorique dans toute l'Europe durant la seconde moitié du XVI<sup>e</sup> siècle, comme en témoigne le monument funéraire (détruit en 1944) des frères Wolski dans la cathédrale de Varsovie, réalisé par Jan Michałowicz vers 1568<sup>19</sup>.

Deux différences fondamentales séparent cependant la page de titre du *Quarto libro* de ces cheminées. En premier lieu, il s'agit d'allégories d'Hermès – également inventeur du feu selon les *Hymnes* de Homère –, ou de satyres dont la caractéristique est d'être emprisonnés, comme le montre l'expression de souffrance prononcée

3. Andrea Sansovino (?), *Terme de la cheminée pour le roi Manuel I<sup>er</sup> du Portugal*, v. 1513, Sintra, Palais royal

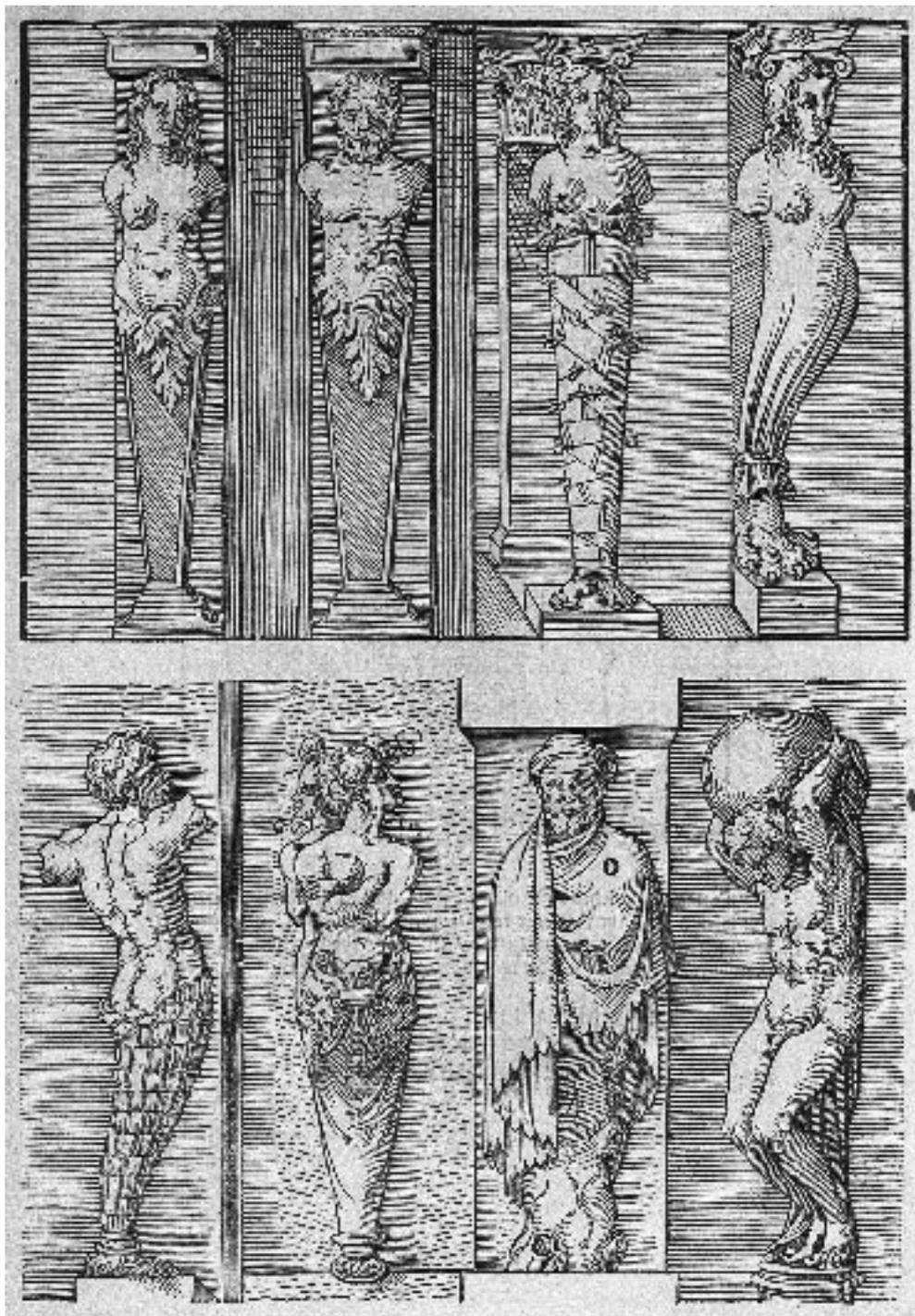


qui se lit sur leur visage. En second lieu, ce sont de vrais supports avec une fonction architectonique puisque, d'une part, leur tête est surmontée d'une espèce de chapiteau composé d'un gorgerin cannelé et d'un tailloir, et d'autre part, ils soutiennent un véritable entablement de l'ordre dorique : peut-être faut-il ici voir une confusion avec le fameux passage de Vitruve concernant les Perses, au chapitre 1 du Livre I du *De architectura*, dont la célèbre édition par Fra Giocondo parut à peine deux ans avant la réalisation de la cheminée de Léon X<sup>20</sup>. Ce malentendu sur le caractère vitruvien des termes, qui se serait répercuté sur ceux de Serlio, expliquerait d'ailleurs qu'ils furent – parmi d'autres comme certains de Du Cerceau – repris trait pour trait afin d'illustrer le chapitre correspondant dans le *Vitruvius Teutsch* de Walther Ryff en 1548<sup>21</sup> (fig. 4).

Pour ce qui est de l'association entre une figure masculine, ici à gauche, et une féminine en vis-à-vis, l'hypothèse a été émise que Serlio aurait pu reprendre le parti mis en œuvre au second registre du *giardino segreto* au palais du Te à Mantoue (v. 1531), où il avait des contacts et où il pourrait peut-être même s'être rendu<sup>22</sup>. Si la quasi-totalité des termes – sans bras – qui séparent les deux galeries d'arcades aveugles sont masculins<sup>23</sup>, l'angle est agrémenté d'un couple dont les deux protagonistes, un homme et une femme presque enlacés, sont les seuls à disposer de leurs membres supérieurs.

Mais il existait un précédent prestigieux dans les *stanze* de Jules II au Vatican, qui aurait également pu inspirer Serlio. La décoration de ces appartements par Raphaël et ses élèves a en effet laissé des exemples très variés de supports anthropomorphes, sous forme de caryatides, termes et autres télamons qui furent des prototypes largement imités et variés par la suite<sup>24</sup>. En l'occurrence, les parois nord et sud de la Chambre d'Héliodore (1511-1514), décorées par les scènes de « la messe de Bolsena » et de « la délivrance de saint Pierre », ont un soubassement marqué chacun par un couple de termes masculin et féminin, flanquant l'encadrement d'une fenêtre. Si ces supports, coiffés d'un chapiteau, sont vêtus dans la partie supérieure, ce sont probablement les premiers exemples de couples de termes de sexe différent, dont

4. Termes et atlantes, gravure tirée du *Vitruvius Teutsch*, éd. Walther Ryff, Nuremberg, 1548, f° XVv (termes de Serlio dans la partie supérieure gauche)

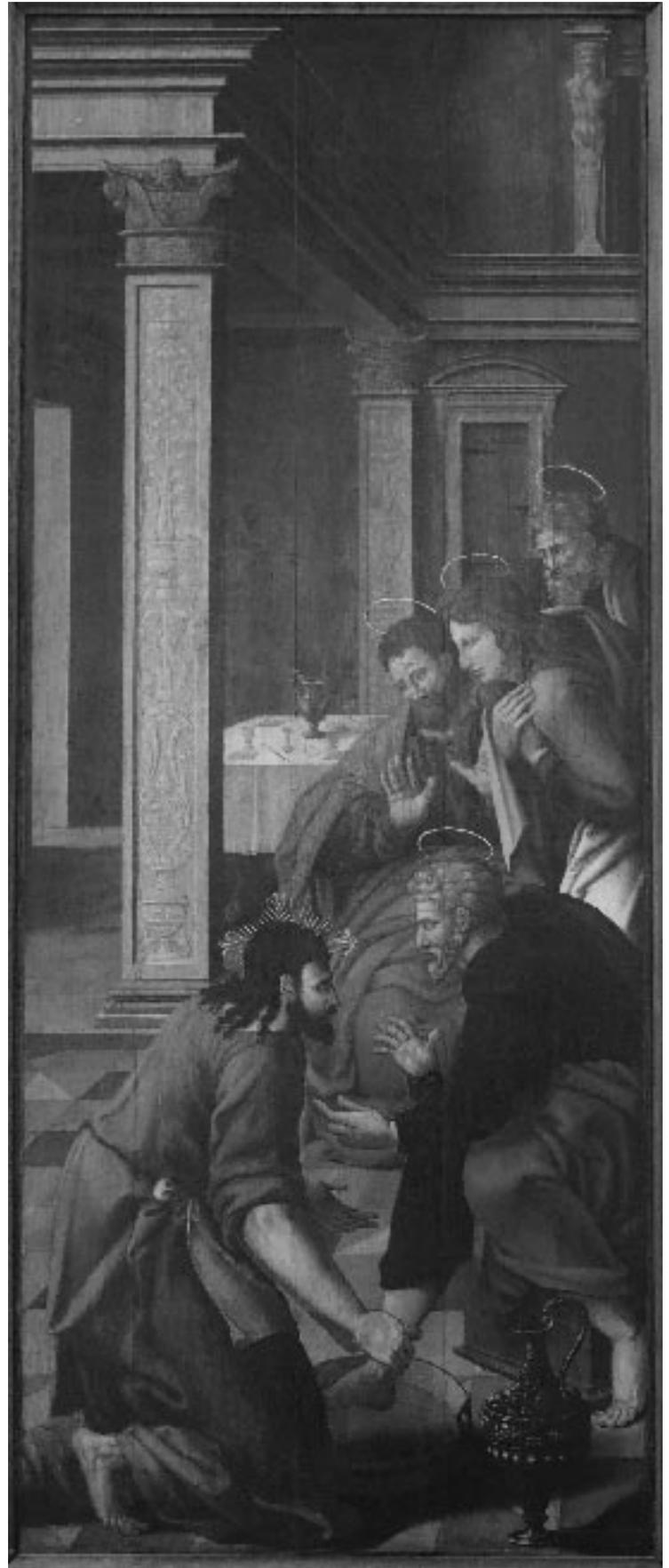


l'homme est à gauche et la femme à droite. Dans la chambre de l'Incendie du Borgo, les termes du soubassement – dont ils ne sont pas les supports, même feints – sont nus et dépourvus de chapiteaux comme sur le frontispice, mais ce sont exclusivement des hommes avec des bras, dans des positions variées. Il est difficile d'estimer cependant dans quelle mesure ces figures ont pu influencer, directement ou indirectement, sur le frontispice de Serlio.

Le théoricien bolonais semble donc bel et bien avoir puisé dans un large répertoire visuel déjà existant, notamment grâce à ses contacts avec des artistes contemporains mais aussi à ses voyages à travers la péninsule italienne. Ainsi, il a su recombinaison dans un modèle inédit les termes à feuilles d'acanthé de Sansovino, privés de leur fonction porteuse, avec les couples de Raphaël ou de Giulio Romano/Primaticcio, non sans tenir compte de l'infinité des variations possibles, mise en évidence par les *stanze* du Vatican. Il est probable que ces choix formels aient été opérés pour servir le message symbolique et narratif que nous avons commencé à définir au début de cette contribution.

#### *Une réception précoce dans les arts figuratifs*

Grâce au fort impact visuel que produisit ce motif chez les lecteurs de Serlio, sa réception en tant que véritable modèle pour les arts figuratifs semble se produire très rapidement après la publication du *Quarto Libro*. Dès 1542, on trouve ce qui constitue sans doute la copie la plus fidèle des termes du frontispice, sur un panneau peint, aujourd'hui conservé dans la cathédrale de Troyes. Initialement composée d'un seul panneau, l'œuvre anonyme, représentant la scène du *Lavement des pieds*, a été ultérieurement divisée en deux parties, à une date inconnue. L'épisode, tiré du *Nouveau Testament*, a été situé par le peintre dans un intérieur dont l'architecture est marquée par une élévation à deux niveaux (fig. 5). Le rez-de-chaussée est scandé par des piliers et pilastres soutenant un entablement continu sur le pourtour de la pièce. Les supports sont d'un ordre qui rappelle le style de la première Renaissance : le fût est orné de candé-



6. *Portrait des capitouls pour l'année 1539-1540, enluminure tirée des Annales de la ville de Toulouse, 1540, Toulouse, Archives municipales de Toulouse (BB 274)*

labres tandis que les chapiteaux pseudo-corinthiens avec une corbeille à volutes sont également ornés de têtes humaines au niveau du tailloir. De l'élévation du premier étage, auquel on semble accéder grâce à deux portes ouvertes dans le mur du fond, on ne voit qu'une baie (porte ou fenêtre?) dont le piédroit gauche est agrémenté du terme de Serlio, représenté avec une exactitude tout à fait confondante, si ce n'est qu'il porte un morceau d'entablement sur la tête. La partie droite de la baie a malheureusement pâti de la séparation du panneau initial et il n'est plus possible de déterminer si l'artiste y avait – comme on peut le supposer – représenté le pendant féminin. En tout cas, il ne fait aucun doute qu'il eut à sa disposition un exemplaire du *Quarto libro* dont il a copié certaines planches, car les deux portes de l'arrière-plan sont identiques en tous points à la première « porte ionique » de Serlio<sup>25</sup>. Le choix de placer cette figure dans la composition n'est évidemment pas le fruit du hasard. Outre le fait qu'il ait voulu montrer une architecture à l'antique et ainsi placer la scène dans un contexte réaliste, le peintre a peut-être voulu faire ici allusion à la mort prochaine du Christ en reprenant à son compte l'allégorie funéraire et la fonction de « passeur » du terme, puisque le *Lavement des pieds* qui a lieu selon la tradition chrétienne le Jeudi saint, en prélude au dernier repas de Jésus, précède la mort de ce dernier qui a lieu le lendemain<sup>26</sup>. Si l'on pousse la logique à l'extrême, l'emplacement en hauteur, au premier étage, de cette figure anthropomorphe à valeur funéraire – qui paraît un peu surprenante – pourrait enfin suggérer la future Ascension du Christ.

Des indices plus précoces que le panneau de Troyes laissent entendre que les termes de Serlio ont laissé des traces dans l'art français avant même l'arrivée de celui-ci à la cour de François I<sup>er</sup> (1541). C'est notamment le cas dans les *Annales de la ville de Toulouse* – registres manuscrits sur parchemin dans lesquels étaient consignés chaque année les faits marquants survenus dans la cité –, illustrées par les portraits enluminés des capitouls, placés en tête des textes correspondant à chaque année. Pour l'année 1539-1540 (chronique 216), les huit magistrats ont été peints dans un édicule, qui pourrait être une



sorte de tribune, à l'architecture particulièrement évocatrice<sup>27</sup> : aux extrémités d'un solide soubassement, divisé en huit panneaux portant les noms des édiles, deux termes féminins sur leur piédestal placés en façade portent un entablement dont l'architrave a deux fasces et la frise est ornée des huit blasons correspondants (fig. 6). L'architecture se veut à l'antique puisque le couvrement de l'espace rectangulaire où sont situés les capitouls prend aussi la forme d'un plafond à caissons cependant que le mur de fond laisse apparaître deux arcades aveugles dans la lunette desquelles sont figurées des cartouches avec les années indiquées en chiffres romains. Les termes, tous deux féminins, sont ici de vrais supports pour la structure, comme en témoignent par ailleurs les chapiteaux ioniques posés sur leur tête. Leur attitude est plutôt stoïque. Comme sur le frontispice serlien, ils sont dévêtus et privés de bras, bien que la section très nette des membres soit remplacée par la naissance d'une feuille d'acanthé. C'est encore par l'intermédiaire d'une feuille d'acanthé que leurs membres inférieurs s'insèrent dans la gaine. Un élément décisif pour étayer



7. Michel Coxcie, *Légende d'Amour et Psyché* (vitrail n° 5), 1542/44, Chantilly, Musée Condé (initialement Écouen, Château, Galerie de Psyché)

pas moins des sortes de « livres de raisons capitulaires »<sup>31</sup> dont la dimension mémorielle et historique résulte de l'accumulation d'événements ponctuels. Cette conjugaison, *a priori* antinomique, entre architectures antique et éphémère, que rend possible l'art de l'enluminure, évoquerait donc à la fois l'ancienneté des institutions municipales tout autant que le caractère temporaire du mandat des huit capitouls.

Un dernier cas de figure montre que l'association des termes masculin et féminin, popularisée par le *Quarto libro*, fit florès dans toutes les branches de l'art pictural : un vitrail de la galerie de Psyché, réalisé pour le compte du connétable de Montmorency au château d'Écouen en 1542-1544. La série de quarante-quatre vitraux, inspirés de la légende transmise par *L'Âne d'or* d'Apulée, fut réalisée par le peintre flamand Michel Coxcie, notamment copiée des trente-deux gravures du Maître au Dé<sup>32</sup>. Le vitrail n° 5, qui représente le roi relatant à son épouse le sacrifice de Psyché annoncé par l'oracle, ne fait pas partie de la série d'estampes et doit donc être l'œuvre de Coxcie lui-même<sup>33</sup>. Dans une architecture à l'antique caractérisée par une colonne sur piédestal au premier plan à gauche, on voit le père, accompagné de trois personnages, annoncer la funeste nouvelle à sa femme qui trône au centre de la composition. Au plan intermédiaire, les sœurs de Psyché assises à même le sol se lamentent. Le trône sur lequel est assise la reine, surmonté par un dais, est figuré sous la forme d'une niche flanquée de deux termes<sup>34</sup> : un masculin dépourvu de bras à gauche, et un féminin ayant conservé ses deux bras à droite (fig. 7). L'attitude sévère et la musculature saillante de l'homme, de même que l'allure un peu plus dégagée de la femme, reprennent en l'amplifiant l'esprit donné par Serlio aux figures de son frontispice, même si la feuille d'acanthé a ici été remplacée par une sorte de pagne drapé autour de la taille. Le sens de ces effigies anthropomorphes est sans doute à mettre en relation avec le sujet de la scène, qui est l'annonce de la mort de Psyché. Comme dans le panneau du *Lavement des pieds* de Troyes, elles évoquent de toute évidence le passage de vie à trépas, puisque les vers de la légende explicative évoquent « le deuil » dans lequel l'annonce de l'oracle a

l'hypothèse d'un lien avec le *Quarto libro* est la présence des piédestaux où pendent à la manière de trophées des fleurs et autres guirlandes feuillagées. Pour les années suivantes, 1542-1543 et 1543-1544 (chroniques 219 et 220), d'autres figures anthropomorphes féminines furent employées dans des compositions similaires, sans doute par le même enlumineur, mais ces caryatides aux jambes liées avec un coussin sur la tête d'une part, et ces termes aux bras entravés dans le dos d'autre part, témoignent d'un élargissement des références, qui les rapproche de la série des *Termes et caryatides* de Jacques Androuet du Cerceau<sup>28</sup>. Ces figures semblent en tout cas se placer dans la tradition de l'architecture éphémère, dans laquelle l'usage des figures humanoïdes était plus facilement toléré<sup>29</sup>. Ces annales manuscrites, qui peuvent être vues comme « le lieu d'une compensation symbolique, faite d'illusion et de gloire mythique passée »<sup>30</sup>, n'en sont

8. Attique du portail de l'hôtel dit « de Château Gaillard », seconde moitié du XVI<sup>e</sup> siècle, Fontenay-le-Comte



plongé les parents de Psyché.

Dans les premières années qui suivent la publication de *Regole generali* de Serlio, le territoire français semble ainsi être très réceptif à l'influence du motif du frontispice, *a fortiori* dans les arts figuratifs comme la peinture, l'enluminure ou le vitrail. Cet intérêt apparaît essentiellement formel, se souciant peu de la signification, puisque les œuvres qui en témoignent reprennent surtout à leur compte la dimension mortuaire du terme, tout en faisant preuve d'une certaine perméabilité vis-à-vis des tendances à la cour de Fontainebleau, où depuis les années 1530 les supports anthropomorphes connaissent un succès grandissant.

#### *Dans l'art monumental*

Dans le domaine monumental, la réception directe du modèle serlien apparaît moins précoce mais plus diachronique. Si l'un ou l'autre détail indéniablement issu

du frontispice du *Quarto libro* se décèle çà et là dans certaines œuvres à partir des années 1540, les imitations les plus fidèles semblent éclore à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle et même au début du XVII<sup>e</sup> siècle, notamment dans les régions un peu plus à l'écart des grands centres artistiques.

Ainsi, sur la cheminée de la galerie de Psyché du château d'Écouen, les deux termes masculins qui jouent le rôle de supports sont très différents de ceux de Serlio, mais ils ont sur la tête un élément parallélépipédique qui ressemble beaucoup à ce que l'on trouve sur le frontispice. En outre, à partir des années 1540, les couples masculin/féminin se multiplient, que ce soit pour des portails ou des manteaux de cheminées. Par exemple, la porte cochère de l'hôtel de La Salle à Reims (1545) reprend le principe d'un homme à gauche et d'une femme à droite, même si ces figures synthétisent de nombreuses influences stylistiques. Il en va de même pour la grande cheminée de l'hôtel Casenat de Besançon (v. 1565)<sup>35</sup>, ou pour l'attique du portail à l'hôtel de Château-Gaillard à



Fontenay-le-Comte – vestige de l'état de la seconde moitié du XVI<sup>e</sup> siècle – qui conjugue deux visages proches de la gravure du *Quarto libro* avec le terme central de la seconde planche de la série de Jacques Androuet du Cerceau (fig. 8). L'un des meneaux du château de Padiès à Lampaut (Tarn), réaménagé après 1617, arbore lui aussi un terme féminin similaire à celui de Serlio, un chapiteau ionique en plus, mais noyé parmi une multitude d'autres figures anthropomorphes.

En Alsace, alors terre d'Empire, au moins deux châteaux possèdent des portes architecturées affichant des termes rappelant ceux de Serlio. Cependant leur qualité

est altérée par la nature du matériau employé – le grès rose caractéristique de la région – qui s'avère généralement très friable au fil du temps. La porte du château de Birkenwald (Bas-Rhin), portant le millésime de 1562, mêle des traits locaux – comme un relief de sirène à queue bifide<sup>36</sup> – avec une tentative assez maladroite d'emploi d'éléments plus classiques<sup>37</sup> : chapiteaux corinthiens, attique, fronton segmentaire à coquille. Les deux figures anthropomorphes qui, feuille d'acanthé comprise, occupent à peine la moitié de la hauteur des piédroits, possèdent cependant des chapiteaux et des bras, lesquels sont mal proportionnés par rapport au reste du corps, témoi-

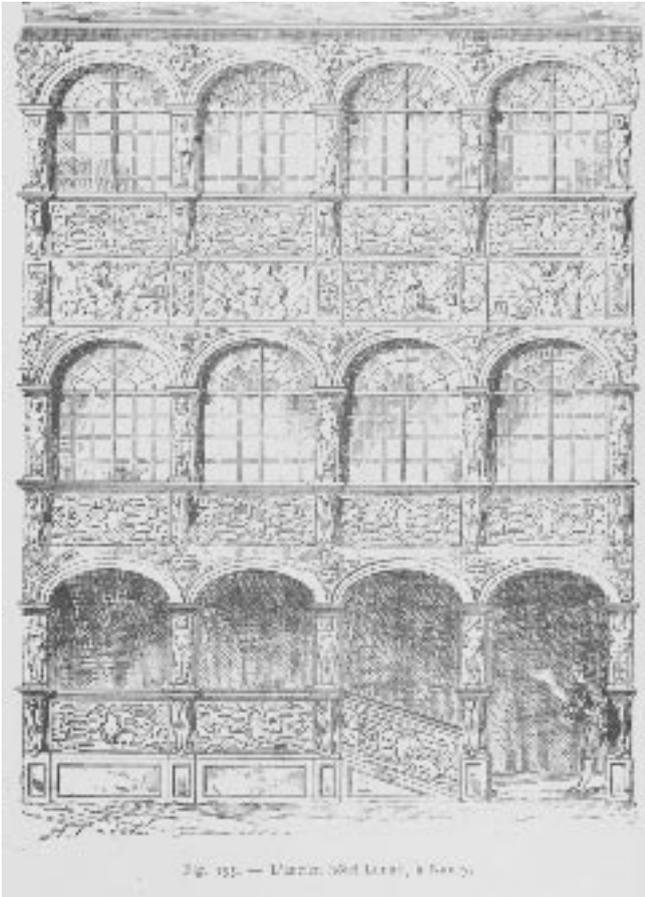
10. Jean-Baptiste Stabili, Jean Richer, Florent Drouin (?), *Façade extérieure de la Porte Saint-Georges*, v. 1606, Nancy (détail)



gnant de la difficulté pour l'artiste d'ajouter à son modèle les membres supérieurs qui manquent (fig. 9). À une trentaine de kilomètres de là, l'une des portes du château de Lichtenberg offre une composition presque identique mais plus convaincante d'un point de vue structurel. Elle fut probablement commandée un quart de siècle plus tard par le comte Philippe V de Hanau-Lichtenberg (1541-1599), dont le monument funéraire (v. 1586) montre aussi d'autres exemples de figures anthropomorphes<sup>38</sup>. La ressemblance entre ces deux portes plaide pour l'intervention d'un seul et même artiste.

Les termes qui ornent en revanche la façade extérieure de la porte Saint-Georges à Nancy (1604-1608)<sup>39</sup>, bien qu'il s'agisse de deux hommes barbus, semblent non seulement inspirés du frontispice de Serlio, mais en sont formellement très proches avec leur musculature saillante, leur visage figé et l'absence de chapiteau entre leur tête et l'architrave de l'entablement qu'ils supportent (fig. 10). On peut supposer que l'architecte – peut-être l'Italien Jean-Baptiste Stabili – a pu être en possession d'un exemplaire du *Quarto libro* car le reste de la façade où sont sculptées ces figures semble correspondre à l'un des modèles de porte fortifiée de l'ordre toscan proposé

11. Anonyme, *Loggie de l'ancien hôtel de Lunati Visconti*, XIX<sup>e</sup> siècle, Nancy, Archives municipales.
12. *Frontispice*, gravure tirée de Francesco Marcolini, *Giardino de' pensieri*, Venise, 1550



dans l'ouvrage<sup>40</sup>. On ne peut cependant exclure que l'artiste ait eu connaissance des modèles plus récents de cheminées à termes provenant d'Italie, dont la forme avait évolué depuis celle de Sansovino vers la suppression du chapiteau et de l'ordre dorique. Il en existait notamment une, réalisée par Bernardo Buontalenti vers 1580 pour la chambre de Bianca Capello à la villa médicéenne de Poggio a Caiano, que Christine de Lorraine, alors grande-duchesse de Toscane, aurait pu faire transmettre dans sa patrie d'origine<sup>41</sup>.

Mais c'est indéniablement avec les *loggie* de l'hôtel de Lunati-Visconti à Nancy que ce phénomène connaît son apothéose (fig. 11). Réalisées pour un commanditaire inconnu – sans doute un grand officier de la cour de

Charles III –, elles furent réemployées au XVIII<sup>e</sup> siècle pour la demeure du marquis Ferdinand de Lunati et depuis remontées au château de Renémont à Jarville-La-Malgrange. Probablement œuvres de l'atelier de Florent Drouin (†1612), qui avait collaboré avec Stabili pour les portes fortifiées de la même ville, elles datent du tout début du XVII<sup>e</sup> siècle sans qu'il soit possible d'être plus précis<sup>42</sup>. Initialement sur trois niveaux superposés, ces loges prenaient la forme d'arcs surbaissés ou en anse-de-panier, retombant sur des piliers agrémentés de figures anthropomorphes, alternativement masculines et féminines – huit hommes et sept femmes au total. Ces termes avec feuilles d'acanthes et dépourvus de bras, n'ont aucun rôle porteur et, comme sur le frontispice serlien,

sont simplement plaqués sur la structure. L'héritage du *Quarto libro* est encore manifesté par les mascarons présents dans les écoinçons surmontant chaque terme. C'est sans doute un cas unique dans lequel le motif anthropomorphe s'affranchit complètement du cadre d'une seule ouverture – porte, baie, cheminée – pour s'affirmer comme un élément décoratif autonome, reproductible quasiment à l'infini. Une réminiscence du mythe vitruvien des Perses et Caryatides est peut-être à l'origine de cette composition, à laquelle sont associés trophées militaires et têtes d'Hercule.

Ces nombreux exemples à l'échelle monumentale révèlent qu'aucune évolution linéaire ne peut être mise en évidence dans l'emploi des figures dérivées de Serlio, même s'il semble que les spécimens de la seconde moitié du XVI<sup>e</sup> siècle témoignent généralement d'une plus grande liberté d'interprétation et de recombinaison avec d'autres prototypes comme les gravures de Du Cerceau, alors que ceux du début du XVII<sup>e</sup> siècle sont plus proches du modèle initial. Cela s'explique aisément par le fait que c'est dans les arts figuratifs et non dans l'architecture que leur réception s'est opérée en premier lieu. Tous accordent à la représentation réaliste du corps humain une importance de plus en plus grande. Cependant, il faut noter dans ces exemples français une plus grande raideur des corps et des expressions beaucoup plus figées des visages par rapport à ceux que l'on trouve dans la péninsule italienne. On peut en déduire qu'il s'agit de caractéristiques données volontairement à ces effigies anthropomorphes, et non pas des preuves d'une quelconque maladresse technique, puisque dans le domaine mobilier – les cheminées ou la menuiserie –, les artistes parviennent à produire des termes et caryatides très expressifs. Ce phénomène est peut-être lié au fait qu'ils sont souvent placés en façade ou sur les portails de bâtiments et sont donc censés incarner pour l'observateur extérieur la stratégie iconique de leur commanditaire : au-delà d'afficher une culture humaniste, ils sont aussi la manifestation – voire l'affirmation – publique d'une certaine forme de dignité, contrairement à ceux qui peuplent les espaces privés de la maison, que leurs attitudes lient à l'hédonisme et au plaisir<sup>43</sup>.

## Conclusion

En tant que planche initiale du premier ouvrage théorique publié par Serlio, le frontispice du *Quarto libro* s'était vu assigner comme mission d'ouvrir un vaste chantier éditorial, que son auteur ne devait jamais voir aboutir. Il fut utilisé ou copié jusque dans des éditions tardives, allemandes, espagnoles ou néerlandaises encore au cours du XVII<sup>e</sup> siècle<sup>44</sup>. Francesco Marcolini lui-même, au verso du frontispice de son *Giardino di pensieri* (1550), devait également utiliser la gravure serlienne en remplaçant le titre par son propre portrait<sup>45</sup> (fig. 12). Ce dessin – dont le sens nous échappe encore en partie – a en tout cas réussi à s'identifier à l'ouvrage, jusqu'à devenir une métaphore de l'architecture vitruvienne. Mêlant de nombreuses références à l'antiquité et à l'art du premier *Cinquecento* dans une composition tout à fait nouvelle à bien des égards, ce frontispice connut aussi son propre succès en devenant un motif pictural autonome, grâce à la présence des deux termes qui le rendent aisément reconnaissable. Plus que les *Regole generali* elles-mêmes, rapidement supplantées par la *Regola* de Vignole plus simple à mettre en œuvre, c'est leur frontispice qui assura une grande partie du succès visuel du livre de Serlio, contribuant notamment en France à nourrir l'intérêt pour les figures anthropomorphes, que Rosso Fiorentino et Francesco Primaticcio avaient introduites à Fontainebleau dès le début des années 1530.

## NOTES

<sup>1</sup> Parmi la bibliographie abondante, citons notamment S. FROMMEL 2002 ; S. FROMMEL 2013a ; DESWARTE-ROSA 2004 ; THOENES 1989 ; VÈNE 2007. Sur le frontispice lui-même, voir VAN HASSELT 2004 ; TASSIN 2014.

<sup>2</sup> «alcuni miei libri di architettura da me composti e figurati», cit. par S. FROMMEL 2002, p. 24 et n. 134, p. 41. Voir aussi S. FROMMEL 2013a, p. 107-108.

<sup>3</sup> SERLIO 1537, f<sup>o</sup> XLVIr et LXIr ; S. FROMMEL 2002, p. 253-254.

<sup>4</sup> S. FROMMEL 2002, p. 61.

<sup>5</sup> Le rôle de P. Aretino est notamment assuré par la lettre publiée en préface du *Quarto libro*. Sur Marcolini, voir les notices dans DESWARTE-ROSA 2004, p. 83-95.

<sup>6</sup> BINHA, 4<sup>o</sup> Res 85, planche 1.

<sup>7</sup> Voir DEVAMBEZ 1968.

<sup>8</sup> GONZALES 2006.

<sup>9</sup> Par extension et du fait de la fête de cette divinité qui avait lieu le dernier jour de l'année, ce marqueur des limites spatiales s'est aussi chargé d'une dimension temporelle, voire métaphysique, devenant par là même symbole du passage de la vie à la mort, d'où sa présence fréquente en contexte funéraire. Il semble que dans ce dernier cas, les termes soient généralement dotés de bras, souvent croisés. L'un des prototypes de cet usage est le tombeau du pape Jules II par Michel-Ange (ÉCHINGER-MAURACH 1991, vol. 1, p. 193-219 ; C.L. FROMMEL 2014, p. 54). Cette double fonction de bornage et funéraire existe également dans le monde grec, comme l'ont mis en évidence PERRIÉLO/PIVOTEAU-DESCHODT/ZACHARI 2013.

<sup>10</sup> ALCIAT 1549, p. 192

<sup>11</sup> Initialement celles de l'État. GONZALES 2006, p. 63.

<sup>12</sup> GONZALES 2006, p. 63.

<sup>13</sup> ALCIAT 1546, f° 33r : « *Terminus. Quadratum infoditur firmissima tessera saxum, Stat cirrata super pectore imago tenus, Et sese nulli profitetur cedere, talis Terminus est, homines qui scopus unus agit. Est imota dies, pæfixique fatis, Deq; ferunt primis ultima iudicium.* » La traduction française (ALCIAT 1549, p. 192) dit : « Vng fort perron quarré est mis en terre, Et demy homme entaillé sur la pierre, Qui dict, qu'A NUL NE CEDE, tant est ferme, Le but auquel tous tendent : C'est le TERME : le iour præfix immuable se treuve, Et la fin faict du commencement preuve. »

<sup>14</sup> La légende fait d'Hermès Trismégiste l'auteur du fameux *Corpus Hermeticum*. Voir notamment VAN DEN KERCHOVE 2017.

<sup>15</sup> S. FROMMEL 2002, p. 63 (avec notes et bibliographie associées).

<sup>16</sup> S. FROMMEL 2013b. L'œuvre est actuellement conservée au palais royal de Sintra.

<sup>17</sup> Ainsi la cheminée de la Sala Grande du Palazzo del Buonconsiglio à Trento, réalisée par Vincenzo Grandi vers 1532.

<sup>18</sup> Les liens entre Serlio, le cardinal Georges d'Armagnac et Guillaume Philandrier pourraient expliquer la migration et l'adaptation du modèle. Nous avons développé cet aspect dans TASSIN 2016, p. 19-20.

<sup>19</sup> Voir la contribution de Barbara Arciszewska.

<sup>20</sup> GIOCONDO 1511.

<sup>21</sup> RYFF 1548, f° 15v.

<sup>22</sup> S. FROMMEL 2013b. Pour les contacts avec Mantoue, voir S. FROMMEL 2002, p. 23 ; S. FROMMEL 2013a, p. 107.

<sup>23</sup> Contrairement à la plupart des exemples de la Renaissance, la transition entre l'abdomen et la gaine laisse apparaître les organes génitaux, ce qui doit nous inciter à y voir l'influence du pilier hermaïque grec, dont c'était un attribut incontestable. Certains présentent par ailleurs des ressemblances avec les figures de satyres. Contrairement à ce que nous avons envisagé de prime abord (TASSIN 2016, p. 20-21), ces termes mantouans sont probablement à l'origine de ceux qui couronnent l'escalier du logis du roi au château de Chambord, avec lequel ils partagent de nombreux points communs, à l'exception de la feuille d'acanthe. Sur Chambord, voir CHATENET 2001, p. 124.

<sup>24</sup> Par exemple, le terme aux bras croisés de la Chambre de l'Incendie du Borgo n'est pas sans faire penser à celui que l'on trouve, sous la main de Francesco Primaticcio, dans la galerie François I<sup>er</sup> à Fontainebleau. De même, les termes peints sur une la cheminée avec la Chasse d'Esau dans la chambre du Connétable au château d'Écouen rappellent ceux aux bras levés dans la même chambre de l'Incendie

du Borgo. Sur les *stanze*, voir la contribution de Christoph Luitpold Frommel dans ce volume.

<sup>25</sup> SERLIO 1537, f° XLlr.

<sup>26</sup> La scène du lavement des pieds est décrite par Jean, XIII, 4-12.

<sup>27</sup> Archives municipales de Toulouse, BB 274. Nous remercions Pascal Julien pour nous avoir signalé cet élément.

<sup>28</sup> Archives municipales de Toulouse, BB 274. Voir également BINHA, 4° Res 85, planche 2, 3 et 7.

<sup>29</sup> On en dénombre par exemple sur les gravures relatant les cérémonies d'entrées royales : sur l'arc de la porte Saint-Denis ou le pont Notre-Dame lors de l'entrée de Henri II à Paris en 1549 ; sur les chars de la Religion et de l'Heureuse Fortune, ainsi que sur le soubassement de la « figure d'Hector » lors de l'entrée à Rouen en 1550... (voir *Entrée à Rouen* 1885 et MARTIN 1549). C'est peut-être avec les planches VI, VII et IX de la *Loyeuse & magnifique entrée de Monseigneur François, fils de France (...) en sa très-renommée ville d'Anvers*, par Hans Vredeman de Vries en 1582 que l'on a l'écho le plus fidèle.

<sup>30</sup> PERNY 2010, p. 47.

<sup>31</sup> PERNY 2010, p. 56.

<sup>32</sup> Voir DE SMEDT 1993, en part. p. 151.

<sup>33</sup> Voir DIDOT 1802.

<sup>34</sup> Un trône est plusieurs fois représenté sous forme d'une niche (voir vitrail n° 14), mais c'est le seul exemple dans lequel on décèle la présence de termes.

<sup>35</sup> Actuellement conservée au Musée de Beaux-Arts de Dole. Voir TASSIN 2016, p. 23-26. Le Musée de Dole conserve également un terme masculin dépourvu de son pendant, provenant d'une cheminée non identifiée, dont la figure est similaire.

<sup>36</sup> Motif apprécié depuis au moins le XII<sup>e</sup> siècle, déjà présent sur un chapiteau de la cathédrale de Saint-Dié ou sur une façade de la cathédrale de Metz.

<sup>37</sup> Sur le château, voir WETTA 1962.

<sup>38</sup> Sur l'histoire du château, voir RUDRAUF/KOCH 1997.

<sup>39</sup> Sur la porte Saint-Georges, voir GERMAIN 1883.

<sup>40</sup> SERLIO 1537, f° 8v.

<sup>41</sup> Un autre exemple est à noter : la cheminée de Antonio Maria Viani dans la Sala dei Fiumi au Palazzo Guerrieri (aujourd'hui Palazzo di Giustizia) de Mantoue (voir COPPADORO 2010, p. 22).

<sup>42</sup> Sur le bâtiment, voir ANONYME 1846. Sur Drouin, voir LEPAUGE 1863.

<sup>43</sup> Voir la contribution de Pascal Julien.

<sup>44</sup> SERLIO 1573 ; SERLIO 1606 ; SERLIO 1609.

<sup>45</sup> Avec une référence probable à la figure d'Hermès, puisque l'ouvrage traite de l'art divinatoire et de cartomancie. MARCOLINI 1550, p. 2.

## BIBLIOGRAPHIE

ALCIAT 1546 : André ALCIAT, *Emblematus libellum (...)*, Venise, Aldo Manuzio, 1546.

ALCIAT 1549 : André ALCIAT, *Emblèmes (...) de nouveau Trāslatez en Frāçois vers pour vers iouxte les Latins (...)*, Lyon, 1549.

ANONYME 1846 : Anonyme, « Note sur la façade de l'hôtel Lu-

- nati-Visconti», in *Séances générales tenues à Lille, en 1845, par la Société française pour la conservation des monuments historiques*, Caen, 1846, p. 326-328.
- CHATENET 2001 : Monique CHATENET, *Cbambord*, Paris, 2001.
- COPPADORO 2010 : Giovanni COPPADORO, « Gli indistinti confini della figurazione », in *Antonio Maria Viani e la facciata di Palazzo Guerrieri a Mantova*, dir. G. COPPADORO, Florence, 2010, p. 11-36.
- DE SMEDT 1993 : Michel Coxcie, *pictor regis (1499-1592)*, actes du colloque (Mechelen, 1992), dir. R. DE SMEDT, Malines, 1993.
- DESWARTE-ROSA 2004 : *Sebastiano Serlio à Lyon. Architecture et imprimerie*, vol. 1, *Le traité de Sebastiano Serlio, une grande entreprise éditoriale au XVI<sup>e</sup> siècle*, dir. S. DESWARTE-ROSA, Lyon, 2004.
- DEVAMBEZ 1968 : Pierre DEVAMBEZ, « Piliers hermaïques et stèles », *Revue archéologique*, nouvelle série, 1, 1968, p. 139-154.
- DIDOT 1802 : *La Fable de Psyché, figures de Raphaël*, éd. H. DIDOT, Paris, 1802.
- ECHINGER-MAURACH 1991 : Claudia ECHINGER-MAURACH, *Studien zu Michelangelo's Juliusgrab*, 2 vol., Hildesheim/Zürich/New York, 1991 (éd. or., Dissertation, Technische Universität Carolo-Wilhelmina zu Braunschweig, 1984).
- Entrée à Rouen 1885 : Entrée à Rouen du roi Henri II et de la reine Catherine de Médicis en 1550*, Rouen, 1885.
- C.L. FROMMEL 2014 : Christoph Luitpold FROMMEL, « Le tombeau du pape Jules II : genèse, reconstitution et analyse », in *Michel-Ange sculpteur*, dir. C.L. FROMMEL, Paris, 2014, p. 19-69.
- S. FROMMEL 2002 : Sabine FROMMEL, *Sebastiano Serlio architetto*, Paris, 2002.
- S. FROMMEL 2013a : Sabine FROMMEL, « Le traité de Sebastiano Serlio : œuvre d'une vie et chantier éditorial magistral du XVI<sup>e</sup> siècle », *Histoire et civilisation du livre. Revue internationale*, IX, 2013, p. 101-127.
- S. FROMMEL 2013b : Sabine FROMMEL, « Coullonnes en grez en façon de Thermes à mode antique : Karyatiden und Hermen am französischen Hof in den Jahren 1540 », in *Synergies in Visual Culture. Bildkulturen im Dialog, Festschrift für G. Wolf*, dir. M. DE GIORGI, A. HOFFMANN, N. SUTHOR, Munich, 2013, p. 431-446.
- GERMAIN 1883 : Léon GERMAIN, « La porte Saint-Georges à Nancy », *Bulletin monumental*, 49, 1883, p. 5-28.
- GONZALES 2006 : Antonio GONZALES, « Le dieu Terme se tient en gardien à l'entrée du monde », in *Les vocabulaires techniques des arpenteurs romains*, actes du colloque (Besançon, 2002), dir. D. CONSO, A. GONZALES, J.-Y. GUILLAUMIN, Besançon, 2006, p. 63-69.
- GIOCONDO 1511: Fra Giovanni GIOCONDO, *M. Vitruvius per Jocundum solito castigatior factus cum figuris et tabula (...)*, Venise, 1511.
- LEPAGE 1863 : Henri LEPAGE, *Une famille de sculpteurs lorrains*, Nancy, 1863.
- MARCOLINI 1550: Francesco MARCOLINI, *Le ingeniose sorti (...)* intitulate *Giardino di pensieri (...)*, Venise, 1550.
- MARTIN 1549 : Jean MARTIN, *C'est l'ordre qui a esté tenu à la nouvelle et ioyeuse entrée, que (...) Henry deuxiesme (...) a faicte en sa bonne ville & cité de Paris (...)*, Paris, 1549.
- PERNY 2010 : Marie PERNY, « Les Annales manuscrites de la ville de Toulouse. Une mémoire urbaine monumentale », *Histoire urbaine*, 28, 2010, p. 45-64.
- PERRIELLO/PIVOTEAU-DESCHODT/ZACHARI 2013 : Benjamin PERRIELLO, Gaëlle PIVOTEAU-DESCHODT, Vasiliki ZACHARI, « Le pilier hermaïque, une figure de passeur? », *Cahiers « Mondes anciens »* [en ligne], 4, 2013 <<http://mondes-anciens.revues.org/938>>.
- RUDRAUF/KOCH 1997 : Jean-Michel RUDRAUF, Jacky KOCH, *Lichtenberg. Du château fort des sires de Lichtenberg à la forteresse royale : sept siècles d'architecture militaire*, Saverne, 1997.
- RYFF 1548 : Walther RYFF, *Vitruvius Teutsch (...)*, Nuremberg, 1548.
- SERLIO 1537 : Sebastiano SERLIO, *Regole generali di architettura (...) sopra le cinque maniere degli edifici (...)*, Venise, 1537.
- SERLIO 1573 : Sebastiano SERLIO, *Terzero y quarto libro de architettura*, Tolède, 1573.
- SERLIO 1606 : Sebastiano SERLIO, *Regelen van metselryen op de vijf manieren van edificien (...)*, Amsterdam, 1606.
- SERLIO 1609 : Sebastiano SERLIO, *Von der Architectur fünf Bücher*, Bâle, 1609.
- TASSIN 2014 : Raphaël TASSIN, cat. 5 « Frontispice [du Quatrième livre de Sebastiano Serlio] », in *Architektur- und Ornamentgraphik in der Frühen Neuzeit : Migrazionsprozesse in Europa. Gravures d'architecture et d'ornement au début de l'époque moderne : processus de migration en Europe*, catalogue de l'exposition (Gotha, 2014), dir. S. FROMMEL, E. LEUSCHNER, Rome, 2014, p. 20-21.
- TASSIN 2016 : Raphaël TASSIN, « Ornement ou support? Exemple de diffusion et d'adaptation d'un ordre anthropomorphe en France à la Renaissance », in *La passion de l'ornement à la Renaissance*, actes du colloque (Bournazel, 2013), dir. T. VERDIER, Bournazel/Montpellier, 2016, p. 17-31.
- THOENES 1989 : *Sebastiano Serlio*, actes du séminaire (Vicenza, 1987), dir. C. THOENES, Milan, 1989.
- VAN DEN KERCHOVE 2017 : Anna VAN DEN KERCHOVE, *Hermès Trismégiste. Le messager divin*, Paris, 2017.
- VAN HASSELT 2004 : Marie-Cécile VAN HASSELT, « L'encadrement architectural à cariatides du Livre IV », in *Sebastiano Serlio à Lyon. Architecture et imprimerie*, vol. 1, *Le traité de Sebastiano Serlio, une grande entreprise éditoriale au XVI<sup>e</sup> siècle*, dir. S. DESWARTE-ROSA, Lyon, 2004, p. 90-91.
- VÈNE 2007: Magali VÈNE, *Bibliographia serliana : catalogue des éditions imprimées des livres du traité d'architecture de Sebastiano Serlio (1537-1681)*, Paris, 2007.
- WETTA 1962 : Joseph WETTA, « Le château de Birkenwald et son histoire », *Pays d'Alsace*, 40, 1962, p. 1-16.