

*De l'original à l'excentrique :
l'émergence de l'individualité artistique au nord des Alpes*



Nicolas Galley
Hauterive (FR), 2005

*Thèse de Doctorat présentée devant la
Faculté des Lettres de l'Université de
Fribourg, en Suisse.*

*Approuvé par la Faculté des Lettres sur
proposition des professeurs Victor
Stoichita et Pascal Griener. Fribourg, le
25 juin 2005. Le Doyen Richard Friedli*

Table des matières

Prologue	3
I. Albrecht Dürer et l'émergence de l'artiste nordique	
I.1 L'exposition de l'individualité artistique.....	14
I.2 L'empreinte nordique.....	24
I.3 Voyage d'un artiste et pérégrination d'une renommée.....	38
I.4 La fortune littéraire et artistique d'Albrecht Dürer.....	47
I.5 La multiplication d'une main singulière.....	56
I.6 Le faux ou les séquelles du culte de l'artiste.....	72
I.7 La « pièce de maître » comme partition artistique.....	87
II. La genèse d'une histoire de l'artiste nordique	
II. 1 Domenicus Lampsonius.....	99
II.2 Domenico Lampsonio da Liege.....	107
II.3 Lamberti Lombardi Vita.....	120
II.4 Pictorum Aliquot Celebrium Germaniae Inferioris Effigies.....	131
II.5 La reproduction comme outil d'une histoire de l'art transnationale.....	143
II.6 Un fondateur légendaire.....	153
III. Le <i>Schilderboeck</i> de Carel van Mander	
III.1 Le <i>Schilderboeck</i> comme manifeste de l'artiste.....	156
III.2 L'artiste en façade.....	170
III.3 Création et procréation.....	186
III.4 L'artiste à l'envers.....	200
IV. Bibliographie	215
V. Liste des illustrations	238
VI. Annexe : illustrations	

Prologue

Une pissotière nommé *Fontaine*. [ill. 1] Nous commencerons donc par l'épilogue, ou simplement peut-être, par un acte iconoclaste qui allait profondément ébranler certains lieux communs, forgés durant plus de quatre siècles autour de la notion d'œuvre d'art et de son auteur. Un pissoir industriel en guise de sculpture, voilà qui pouvait choquer un public qui tentait de s'accoutumer à un Picasso, alors présenté comme l'un des éminents maîtres de l'avant-garde artistique. Cette agression des canons artistiques du début du XXème siècle, sapait les principes fondamentaux d'une histoire de l'art qui venait de faire son entrée au sein du monde académique et qui s'appuyait encore sur les piliers esthétiques émanant de la Renaissance italienne.¹ Afin de mieux désamorcer cette affaire, les historiens de l'art soulignèrent à maintes reprises le fait que Marcel Duchamp conçut cette œuvre à la suite d'un désaccord avec le jury de l'exposition de la *Society of Independent Artists* dont il faisait lui-même partie.² La fameuse *Fontaine* devenait alors un simple règlement de compte et sa place ne se justifiait pas au sein d'une discipline qui ne pouvait tenir compte d'une vulgaire vengeance camouflée sous forme d'acte artistique. Après avoir été exposé derrière une cloison, l'objet litigieux fut acheté par Walter Arensberg, ami intime de Duchamp, qui avait participé à la genèse de cette œuvre. La première *Fontaine* disparut mystérieusement peu après cette acquisition et l'affaire fut momentanément classée.³

Pour bien cerner la cause du scandale, l'étude de cette sculpture dans toute sa matérialité semble essentielle. Il s'agissait d'un dispositif utilitaire produit en série par des ouvriers anonymes usant de toute une machinerie industrielle. Le concept de *readymade* avait été développé par cet artiste pour qualifier ce type d'œuvres « toutes faites ».⁴ Le seul véritable signe distinctif de cet urinoir qui fit couler tant d'encre, résidait dans quelques lettres noires en guise de signature, « R. Mutt », accolées à une date, 1917. Une origine auctoriale et temporelle venait s'apposer à cet objet manufacturé par le biais de ces inscriptions. Elles représentaient la seule trace du processus créatif. L'intervention de l'auteur semblait ainsi s'être limitée à l'application au pinceau, de son nom et de l'année de

¹ H. Belting, *L'histoire de l'art est-elle finie ?*, (Nîmes, 1989), p. 49

² Voir entre autres: A. Schwarz, *The Complete Works of Marcel Duchamp*, (Londres, 1997), pp. 648-50; H. Belting, *The Invisible Masterpiece*, (Chicago, 2001), pp. 281-84

³ A. Schwarz, *op.cit.*, p. 648

⁴ Le premier *readymade* de Duchamp fut la *Roue de Bicyclette* datant de 1913, voir : *ibid*, p. 88

son forfait. Il devenait alors impossible de discerner le style d'une quelconque individualité artistique, la main de l'artiste ne paraissant être intervenue à aucun moment dans la genèse de cet urinoir. Cette constatation fut l'un des principaux arguments de ses détracteurs qui accusaient le mystérieux Monsieur Mutt de n'avoir fait qu'attribuer une origine usurpée à un objet produit industriellement par milliers. Duchamp défendit son alter ego provocateur dans un article anonyme intitulé *The Richard Mutt Case*.⁵ Il le publia dans la revue dadaïste *The Blind Man*, périodique qu'il avait fondé avec plusieurs de ses acolytes. Ce petit texte commençait par mentionner sans équivoque le règlement de la *Society of Independent Artists*, précisant que tout artiste payant six dollars avait le droit d'exposer son travail.⁶ Il s'étendait ensuite sur le fait qu'un pissoir n'avait rien d'immoral puisque les plombiers les présentaient en vitrine sans que personne ne s'en offusque. L'accent était alors mis sur l'importance du choix de l'artiste, notion justifiant qu'il n'ait pas fait usage de ses propres mains pour réaliser une sculpture. La décision de signer, de dater et d'exposer un objet en particulier, suffisait à faire en sorte qu'il y ait œuvre d'art.

L'existence même de ce plaidoyer au sein d'une revue éphémère conçue par Duchamp, était éloquente.⁷ L'objet *Fontaine* ne faisait en effet pas sens, sans les stratégies que son auteur allait imaginer pour légitimer son acte. La démarche artistique duchampienne ne se limitait pas à une œuvre comprise dans sa plus simple matérialité, en l'occurrence un urinoir industriel paraphé par un illustre inconnu. Les réponses écrites aux critiques qu'elle souleva, faisaient partie intégrante de cette opération. L'œuvre d'art sous sa forme physique n'était qu'une étape dans un processus bien plus complexe qui visait à remettre en cause le statut de l'objet artistique. Il déclara ainsi plus tard avoir voulu s'éloigner de l'acte physique de la création qui s'était détournée de sa portée intellectuelle.

« [...] jusqu'à ces cent dernières années, toute la peinture était littéraire ou religieuse : elle avait été mise au service de l'esprit. Cette caractéristique s'est peu à peu perdue au cours

⁵ Anonyme [M. Duchamp], « The Richard Mutt Case », in : *The Blind Man*, n° 2, (Mai 1917), p.5. Le titre de cet article rappelle l'affaire Brancusi qui se déroula quelques années plus tard, en 1926, et qui allait confronter Brancusi aux autorités douanières américaines dans un procès qui fera date quant à la notion d'œuvre d'art.

⁶ « They say any artist paying six dollars may exhibit », tiré de : *ibid.*, p. 5

⁷ *The Blind Man* ne publiera que deux numéros.

du siècle dernier. Plus un tableau faisait appel au sens - plus il devenait animal -, plus il était prisé. ».⁸

Il voulait écarter le « faire » artistique afin de ne plus avoir à entendre l'expression, « bête comme un peintre ».⁹ L'art s'était perdu au cours du XIX^{ème} siècle et il était temps selon lui que le métaphysique reprenne le dessus. Dans cette critique de l'importance accordée par ses aînés à la pictorialité, il faisait référence à une certaine tradition ainsi qu'à l'histoire de l'art en tant que telle. L'intérêt qu'il portait à cet aspect intellectualisant de la création, soulignait sa culture artistique et son talent à jouer de certaines normes établies. Ses assauts visant à déstabiliser certains lieux communs et à remettre en question le fameux goût des amateurs, permettaient aussi de conférer une certaine hégémonie à l'individualité artistique.¹⁰ La portée qu'il lui attribuait, se reflétait dans son apologie de Richard Mutt qui débutait en précisant que tout artiste payant six dollars avait le droit d'exposer. Le jury de la *Society of Independent Artists* n'avait ainsi pas à déterminer si un urinoir industriel pouvait être considéré comme une œuvre d'art, mais devait juger un individu qui prétendait au statut d'artiste.

La suprématie qu'accordait Duchamp à l'individualité créatrice, se voyait troublée par son identité artistique caméléonesque.¹¹ Alors qu'il signait sa *Fontaine* du pseudonyme de Richard Mutt, il se plaisait à se déguiser en Rrose Sélavy, alter ego féminin.¹² [ill. 2] Ce fameux portrait photographique déroutait à nouveau le spectateur tentant désespérément d'y voir l'artiste sulfureux dont le travail soulevait les plus vives critiques. L'accoutrement dont s'était affublé cet enfant terrible, n'était pas le seul élément qui troublait les pistes. Les mains qui soutenaient élégamment le col de sa fourrure, n'avaient rien de celles d'un

⁸ Propos recueillis par J.J. Sweeney in *The Bulletin of the Museum of Modern Art*, n° 4-5, XIII (1946), pour la traduction française, voir: M. Duchamp, *Duchamp du signe. Ecrits*, textes réunis et présentés par M. Sanouillet, (Paris, 1994), pp. 171-72

⁹ *ibid*, p. 174

¹⁰ « J.-J. S. – Selon vous donc le goût serait la répétition de toute chose déjà acceptée ?

M.D. – Exactement. C'est une habitude. Recommencez la même chose assez longtemps et elle devient un goût. Si vous interrompez votre production artistique après avoir créé une chose, celle-ci devient une chose-en-soi et le demeure. Mais si elle se répète un certain nombre de fois, elle devient goût. », extrait de l'interview filmé par J. J. Sweeney réalisé en 1955 par la National Broadcasting Company, in : *ibid*, p. 181

¹¹ Duchamp se plaisait à qualifier les artistes de « francs-tireurs, libres d'obligations et donc d'entraves », in : *ibid*, p. 180

¹² « Mutt comes from Mott Works, the name of a large sanitary equipment manufacturer. But Mott was too close so I altered it to Mutt, after the daily cartoon strip 'Mutt and Jeff' which appeared at the time, and with which everyone was familiar. Thus, from the start, there was an interplay of Mutt: a fat little funny man, and Jeff: a tall, thin man ... I wanted any old name. And I added Richard [French slang for moneybags]. That's

peintre ou d'un sculpteur. Les organes qui étaient traditionnellement considérés comme l'attribut d'un artiste, n'étaient pas les siennes. La deuxième épouse de Francis Picabia, Germaine Everling, avait en effet prêté ses gracieuses phalanges pour cette mystification.¹³ Le *connoisseur* qui se plaisait à reconnaître la « main » qui avait exécuté une œuvre, se voyait une fois encore nargué par la mise en scène duchampienne. Ces frasques qui visaient précisément à dérouter les amateurs, allaient se terminer par une chasse à l'homme qui se manifestait en parodie de la quête d'une individualité artistique. [ill. 3] L'artiste était recherché par les plus hautes instances. L'autorité des personnages qui avaient contribué à ses infractions, allaient cependant lui permettre d'échapper à leur courroux.

Duchamp prit en effet le soin de faire immortaliser ses forfaits par des personnalités dont la réputation n'était plus à faire au sein des milieux culturels. Avant de disparaître, sa *Fontaine* fut ainsi fixée sur pellicule par Alfred Stieglitz et publiée en préambule à son plaidoyer en faveur de Richard Mutt. Stieglitz connaissait une grande renommée en tant que photographe et aussi comme galeriste. Il organisa en effet à partir de 1908 dans sa Galerie 291, des expositions comprenant des œuvres de Rodin, Cézanne et Matisse.¹⁴ Son nom jouissait alors d'un certain prestige et Duchamp n'hésita pas à en profiter. Il fit non seulement en sorte que sa sculpture soit photographiée par ce dernier, mais lorsqu'il la publia au sein de sa revue dadaïste, il mit en exergue l'origine de ce cliché. [ill. 4] Il s'agit de la seule reproduction argentique qui bénéficia de la mention de son auteur au sein de *The Blind Man*. Toutes les autres photographies qui y furent imprimées, ne se voyaient affublées que du nom de l'artiste ayant réalisé l'œuvre originale ainsi que du titre de celle-ci. « Photograph by Alfred Stieglitz » faisait alors pendant à « Fountain by R. Mutt », alors qu'en contrebas de l'image apparaissait en lettres majuscules, la déclaration du refus des « indépendents ». Cette photographie profitait d'une véritable mise en scène, tout comme elle mettait à son tour en valeur l'objet du délit. Le socle qui ne faisait à priori pas partie intégrante de l'œuvre duchampienne, apparaissait distinctement dans cette reproduction, la présentant comme une vénérable sculpture qui méritait à l'instar de ses consœurs d'une structure d'exposition.

not a bad name for a *pissoi*tiere. Get it? The opposite of poverty. But not even that much, just R. Mutt. » cité par O. Hahn, in: « Passport No. G255300 », *Art and Artists*, n° 4, I (1966), p. 10

¹³ A. Schwarz, *op. cit.*, p. 693

¹⁴ Voir : cat. expo., *New York et l'art moderne, Alfred Stieglitz et son cercle, 1905-1930*, Musée d'Orsay, Paris, 2004

Le rôle qu'allait jouer Alfred Stieglitz dans cette affaire ne se limita pas à un cliché. Un petit texte signé de sa plume, fut en effet publié dans le même numéro de *The Blind Man*. Cette lettre ouverte commençait de façon significative par son adresse qui n'était autre que celle de sa galerie, institution qui faisait déjà autorité dans les milieux artistiques new-yorkais. La suite de cette missive critiquait le règlement du jury de la *Society of Independent Artists* qui donnait selon lui, trop d'importance au nom des artistes. Stieglitz proposait ainsi que les cartels ne revêtent qu'un numéro, afin de préserver l'anonymat de l'auteur et de « [...] libérer l'exposition des traditions et superstitions liées au nom, la Society [Society of Independent Artists] ne jouerait ainsi pas le jeu des marchands et critiques, et non plus celui des artistes eux-mêmes ». ¹⁵ Ce reproche destiné au *Name collectors* s'inscrivait pleinement dans la démarche de Duchamp, qui se plaisait à leurrer les connaisseurs en changeant fréquemment d'identité. L'épisode de la *Fontaine* ne se limitait pas à sa simple « exposition dissimulée ». Les articles qui lui furent consacrés, faisaient partie intégrante de cet acte subversif qui visait à questionner les notions d'œuvre d'art et d'artiste. Ce phénomène devient d'autant plus évident lorsque l'on sait que la pissotière originale se volatilisa sans que personne ni prête véritablement attention. Sa disparition passa inaperçue, car cette sculpture était déjà morte puisqu'elle était retournée chez Walter Arensberg qui avait participé à sa genèse. Selon le discours duchampien, seuls les « regardeurs » étaient à même de « faire » l'œuvre et un objet trépassait lorsqu'il ne profitait plus du regard d'un spectateur. ¹⁶

Avec sa *Fontaine*, il n'interrogeait pas uniquement certaines normes esthétiques ainsi que le rôle de l'artiste dans le processus créatif. En lui donnant une origine auctoriale fallacieuse - R. Mutt, il allait profondément désacraliser la notion d'original. La perte de l'« authentique » pissoir ne faisait que souligner que l'objet en tant que tel, n'était que le stimulus matériel d'un procédé artistique qui prenait véritablement corps au sein de textes et d'une reproduction argentique. L'image fantomatique venait ainsi se substituer à l'original. Le regard photographique qui tendait à dématérialiser l'artefact, se plaçait au centre de la rhétorique esthétique. La matérialité allait néanmoins rattraper quelques années plus tard notre dadaïste iconoclaste. Il demanda ainsi en 1950 à Sidney Janis, de choisir à

¹⁵ « [...] freeing the exhibition of the traditions and superstitions of names the Society would not be playing into the hands of dealers and critics, nor even into the hands of the artists themselves. », in : A. Stieglitz, « Lettre ouverte », *The Blind Man*, n°2 (mai 1917), p.15

¹⁶ « Ce sont les REGARDEURS qui font les tableaux. On découvre aujourd'hui le Greco ; le public peint ses tableaux trois cents ans après l'auteur en titre. [...] » in M. Duchamp, *op. cit.*, p. 247

Paris une pissotière pour une exposition qu'elle organisa dans sa galerie new-yorkaise.¹⁷ Un *ersatz* voyait ainsi le jour avant même qu'il décide en 1964 d'autoriser le galeriste milanais Arturo Schwarz à reproduire tous ses *readymades* en huit exemplaires. Il conclut avec ce dernier un contrat commercial qui lui interdisait de signer tout autre objet ayant la même apparence.¹⁸ Cette décision qui contredisait quelque peu ses précédentes déclarations, lui permit ainsi de multiplier le prototype. Les fac-similés milanais se basaient sur la photographie de Stieglitz, relique la plus fidèle de l'acte originel. Si l'inscription « R. Mutt » ainsi que la date de 1917 figurent sur ces *ersatz*, la signature de Duchamp ainsi que l'année de cette réédition viennent s'y apposer.¹⁹ Les véritables origines temporelle et auctoriale reprenaient leurs droits et l'artefact retrouvait sa fonction d'œuvre d'art, même si le signataire prétendit plus tard que son authentique paraphe ne faisait que nuire à la valeur de l'objet.²⁰

Ces clones de *Fontaine* justifiaient une reproductibilité, émanant de l'auteur plus que de l'œuvre première.²¹ Un acte juridique, en l'occurrence un contrat entre un marchand et l'artiste, devenait alors nécessaire à sa légitimation. Cette démarche soulignait explicitement que le concept d'original ne pouvait se définir de façon intrinsèque à l'objet. Tout élément matériel pouvait ainsi prétendre à ce statut à partir du moment où on lui donnait une origine artistique. Duchamp déclarait dans ce sens que l'œuvre d'art était le fruit d'un processus intellectuel plus que de sa réalisation matérielle, qui était selon lui un simple moyen d'expression.²² En prônant une approche conceptuelle de la création artistique, celui qui aimait jouer avec la notion d'identité artistique, affirmait indirectement l'hégémonie de l'artiste puisque seule sa décision d'appropriation faisait qu'il y ait œuvre d'art. La conception intellectuelle restait unique et inviolable.²³ Une rupture s'était opérée entre l'idée et sa concrétisation physique, alors que l'origine auctoriale demeurait intacte.

¹⁷ A. Schwarz, *op. cit.*, p. 650

¹⁸ F. Naumann, *The Art of Making Art in the Age of Mechanical Reproduction*, (New York, 1999), p. 245

¹⁹ A. Schwarz, *op. cit.*, p. 650

²⁰ "In Milan I have just made a contract with Schwarz, authorizing him to make an edition (8 replicas) of all my few readymades, including the *porte bouteille*. I have therefore pledged myself not to sign anymore readymades to protect this edition. But signature or no signature, your find has the same 'metaphysical' value as any other ready-made, [it] even has the advantage to have no commercial value." in F. Naumann, *op. cit.*, p. 245

²¹ Sur la notion de reproductibilité, voir : V. Goudinoux et M. Weemans (éds), *Reproductibilité et irréproductibilité de l'œuvre d'art*, (Bruxelles, 2001)

²² « Je considère la peinture comme un moyen d'expression, et non comme un but. », M. Duchamp, *op. cit.*, p. 183

Le culte qui fut rendu à la personnalité de Duchamp au cours de la deuxième moitié du XX^{ème} siècle, devenait alors l'indiscutable preuve de la suprématie de l'individualité artistique.

Sherrie Levine fut l'une des plasticiennes qui fut interpellée par les fulgurances duchampiennes. Elle prit cependant son prédécesseur à rebrousse-poil. Elle fit ainsi couler en bronze une réplique de la fameuse sculpture de 1917, la *Fontaine* jusqu'à ce qu'elle devienne parfaitement étincelante et la plaça sur un socle de bois. [ill. 5] La *Fontaine* se voyait ainsi consacrée dans un matériau qui ne laissait aucun doute quant à son statut d'œuvre d'art. Plusieurs exemplaires de ce monument dédié au défunt dadaïste, furent conçus. Le « mythe Duchamp » prenait ainsi une nouvelle dimension, malgré la volonté de Levine qui prétendait être fermement opposée au « myth-making », ne donnant quasiment aucune information sur sa propre biographie afin de ne pas participer à cette mythification de l'artiste.²⁴ Son approche semble dans ce contexte quelque peu paradoxale, puisqu'elle tend à immortaliser la figure du père spirituel de l'art conceptuel. Cette démarche n'est cependant pas exceptionnelle au sein de son travail. Cette artiste fut en effet connue dès les années quatre-vingts pour ses « photographies de photographies » de Walker Evans. A la suite des *readymades*, Levine décida non plus de s'appropriier un objet industriel, mais n'hésita pas à « voler », selon ses propres termes, les créations de ses précurseurs au travers de son appareil photographique.²⁵

Sa série la plus célèbre est la reproduction d'un ensemble de clichés réalisés en 1936 par Evans dans le County de Hale en Alabama. [ill. 6] Il s'agit en réalité de « reproductions de reproductions », puisqu'elle photographia les illustrations de l'ouvrage « *First and Last* » de Walker Evans, entre autres le fameux portrait d'Allie Mae Burroughs.²⁶ [ill. 7] Une mise en abîme déroutante présidait à ce corpus énigmatique. Selon Levine, sa démarche était à rapprocher de celle de Pierre Ménard, personnage de Jorge Luis Borges réécrivant

²³ Voir R. Metzger, « Work, Original and the Demise of the Author. Some Strategies of the Art of the Sixties », in : S. Eiblmayr & R. Fleck (éds), *Original. Symposium Salzburger Kunstverein*, (Salzburg, 1995), p. 24

²⁴ Sur Sherrie Levine, voir cat. expo., *Sherrie Levine*, Kunsthalle, Zürich, 1991 ; M. Buskirk & M. Nixon, *The Duchamp Effect*, (Cambridge (MA), 1996)

²⁵ « In my writings I employ the same strategies of theft that I do in my other work [...] », tiré de : S. Levine, « Born Again », in S. Eiblmayr & R. Fleck (éds), *Original. Symposium Salzburger Kunstverein*, (Salzburg, 1995), p. 126

²⁶ Walker Evans, *First and Last*, (Londres, 1978)

ligne après ligne le Don Quichotte de Cervantès.²⁷ Ce processus conceptualisant visait ainsi à thématiser la reproduction en tant qu'original, la simple appropriation du travail d'un auteur de renommée, devenant alors œuvre d'art. Ses photographies d'après Evans, posent un véritable problème ontologique puisqu'elles apparaissent comme les doubles parfaits de leurs prototypes. Elles sont en effet des tirages noir-blanc d'épreuves du même type. La perception visuelle du spectateur ne peut trahir le contretypage. Elles ne se distinguent pas dans leur matérialisation, mais dans leur conception. Toute réplique photographique pourrait alors être déclarée en tant qu'original, à partir du moment où l'auteur de la reproduction se déclare en tant qu'origine auctoriale.

Le travail de Levine est d'autant plus troublant lorsque l'on s'attarde sur son titre, *Untitled (After Walker Evans)*. Cette image ne porte pas de véritable intitulation et sa désignation réfère directement à son modèle. Il n'y a ainsi aucune ambiguïté quant à sa filiation, *d'après Walker Evans*, alors que l'anonymat de cette œuvre renvoie à son statut de fantôme. Cette impression s'accroît d'autant plus fortement que l'artiste conceptuelle a usé d'une « machine », un appareil photographique, pour recréer l'image originelle. La notion de copie ne peut pas y être appliquée de la même façon qu'au sein des académies qui exhortaient les jeunes peintres à imiter au crayon et au pinceau, le travail de leurs aînés. Le concept de reproduction se trouvant au centre de la démarche de Sherrie Levine, impliquait une sorte de déshumanisation, ne laissant aucune place à une réinterprétation visuelle. A l'instar de Pierre Ménard, la moindre lettre et la plus insignifiante virgule étaient retracées de manière « mécanique ». La virtuosité du copiste qui aimait à faire passer son imitation pour l'original, n'avait pas lieu et aucune maestria artistique ne transparait. L'artiste ne laissait ainsi plus aucune trace de son intervention et disparaissait de l'œuvre.²⁸

Les apories qui émanent de la démarche de Levine, évoquent indiscutablement la « révolution » culturelle de la fin des années soixante.²⁹ La volonté déclarée de détruire l'original et de « tuer » l'auteur, qui s'inspirait largement des stratégies duchampiennes, se

²⁷ S. Levine, *op. cit.*, p. 127

²⁸ Sur le statut ambiguë de l'artiste et de l'œuvre d'art dans la période post-moderne, voir entre autres : C. Jones, « The ambiguous Status of Art and Artist in the Postmodern Frame », in : *Res*, XLI (2002), pp. 17-38 ; sur la trace de l'artiste, voir : D. Rosand, *La trace de l'artiste*, (Paris, 1993)

²⁹ R. Metzger, « Work, Original and the Demise of the Author. Some Strategies of the Art of the Sixties », in : Eiblmayr (S.) & Fleck (R.) (éds), *op. cit.*, pp. 8-28

révélaient au sein des arts visuels en même temps qu'elle se cristallisait à travers les écrits de Roland Barthes et de Michel Foucault.³⁰

« [...] le scripteur moderne, ayant enterré l'Auteur, ne peut donc plus croire, selon la vue pathétique de ses prédécesseurs, que sa main est trop lente pour sa pensée ou sa passion, et qu'en conséquence, faisant une loi de la nécessité il doit accentuer ce retard et « travailler » indéfiniment sa forme ; pour lui, au contraire, sa main, détachée de toute voix, portée par un pur geste d'inscription (et non d'expression), trace un champ sans origine - ou qui, du moins, n'a d'autre origine que le langage lui-même, c'est-à-dire cela même qui sans cesse remet en cause toute origine.

Nous savons maintenant qu'un texte n'est pas fait d'une ligne de mots, dégageant un sens unique, en quelque sorte théologique (qui serait le « message » de l'Auteur-Dieu), mais un espace à dimensions multiples, où se marient et se contestent des écritures variées, dont aucune n'est originelle : le texte est un tissu de citations, issues des mille foyers de la culture. »³¹

Selon Barthes, l'auteur consacré par ses « pathétiques prédécesseurs » s'était éteint et ne pouvait prétendre à la paternité de ses propres textes puisque ceux-ci trouvaient leur origine dans le langage lui-même. Cette mise à mort métaphorique de l'individualité littéraire allait trouvé écho chez Foucault en des termes plus modérés. Dans sa conférence « Qu'est-ce qu'un auteur », il n'essayait pas inlassablement d'occire le concept même d'auteur, mais se proposait plutôt d'en définir les fonctions et de démontrer que cette notion n'était pas intrinsèquement liée à celle d'individualité. Il soulignait ainsi que le « Pascal » des « Provinciales » n'était pas le même que celui des « Pensées ». ³² En mettant en exergue cette insaisissabilité latente de l'auteur, Foucault justifiait sa fonction classificatoire.³³ Ce rôle du nom propre évoque son emploi au sein de l'ouvrage considéré comme fondateur pour l'histoire de l'art. Dans ses *Vite de più eccellenti architetti, pittori, et scultori* publiées pour la première fois en 1550 puis dans une version augmentée en

³⁰ Sherrie Levine réalisa sa série *After Walker Evans* en 1979, année durant laquelle fut publié aux USA et en anglais le texte de Michel Foucault intitulé « What is an author ? », in : J. Harari (éd.), *Textual Strategies : Perspective in Post-Structuralism Criticism*, (Ithaca (NY), 1979)

³¹ R. Barthes, « La mort de l'auteur » [1968], in : R. Barthes, *Le bruissement de la langue*, (Paris, 1984), pp. 64-65

³² M. Foucault, « Qu'est-ce qu'un auteur » [1969], in : M. Foucault, *Dits et écrits*, vol. I, (Paris, 1994), p. 815

³³ « [...] un nom d'auteur n'est pas simplement un élément dans un discours (qui peut être sujet ou complément, qui peut être remplacé par un pronom, etc.) ; il exerce par rapport au discours un certain rôle : il

1568, Giorgio Vasari usait précisément de cette fonction pour répertorier l'œuvre de chacun des artistes qui s'y trouvaient présentés.³⁴ Ce corpus biographique marquait la genèse d'une histoire de l'art en tant qu'histoire des artistes. Ce phénomène perdura durant plusieurs siècles et jouit encore d'une grande portée, l'imposante prédominance d'ouvrages monographiques en étant le témoignage.

A partir de ce moment, l'origine auctoriale d'une peinture et d'une sculpture allait devenir primordiale, afin de la classifier et pour pouvoir construire un discours sur celles-ci. Ce système qui fut propre aux sciences historiques modernes, se basait sur le lien de paternité entre l'artiste et son ouvrage. Le phénomène de l'attribution participait de cette dynamique et affirmait qu'une création était le fruit d'un seul et unique géniteur. Les multiples facettes que pouvaient revêtir un auteur ne semblent pas avoir déstabilisé les connaisseurs, affirmant que le « code génétique » d'une image ne pouvait tromper l'œil de l'historien de l'art. Le discours sur l'œuvre d'art passait alors par le filtre de l'auteur et la littérature artistique se manifestait souvent sous la forme d'ouvrages biographiques. Il n'est ainsi pas surprenant que les écrits de Barthes et de Foucault aient eu un impact significatif dans le domaine artistique. Leurs remises en cause de l'individualité littéraire devenaient alors synonymes de fragilisation de la notion d'artiste. Leurs démarches ne résultaient pas d'un simple bouleversement de certains schèmes, mais visaient à remettre le texte ou l'image au centre du discours.³⁵ Elle correspondait dans ce sens à certaines revendications qu'avaient formulées Marcel Proust dans son *Contre Sainte-Beuve*.³⁶ Ce texte fustigeait ouvertement la méthode du critique Sainte-Beuve qui plaidait un lien nécessaire entre un auteur et son œuvre. Proust déclarait ainsi :

assure une fonction classificatoire ; un tel nom permet de regrouper un certain nombre de textes, de les délimiter, d'en exclure quelques-uns, de les opposer à d'autres. », *ibid*, p. 798

³⁴ G. Vasari, *Le vite de più eccellenti architetti, pittori, et scultori* [...], Florence: Torrentino, 1550; G. Vasari, *Le vite de più eccellenti architetti, pittori, et scultori* [...], Florence: Giunti, 1568; Pour la traduction française, voir: G. Vasari, *Les vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes* [1568], traduction et édition critique sous la direction d'André Chastel, (Paris, 1981)

³⁵ « On dit, en effet (et c'est encore une thèse bien familière), que le propre de la critique n'est pas de dégager les rapports de l'œuvre à l'auteur, ni de vouloir reconstituer à travers des textes une pensée ou une expérience ; elle doit plutôt analyser l'œuvre dans sa structure, dans son architecture, dans sa forme intrinsèque et dans le jeu de ses relations internes. Or il faut aussitôt poser un problème : « Qu'est-ce qu'une œuvre ? Qu'est-ce donc que cette curieuse unité qu'on désigne du nom d'œuvre ? De quels éléments est-elle composée ? Une œuvre, n'est-ce pas ce qu'a écrit celui qui est un auteur ? », in : M. Foucault, *op. cit.*, vol. I, p.794

³⁶ M. Proust, *Contre Sainte-Beuve* [1908], (Paris, 1971)

« [...] un livre est le produit d'un autre moi que celui que nous manifestons dans nos habitudes, dans la société, dans nos vices. »³⁷

Si la remise en cause de la notion d'auteur s'était définitivement cristallisée sous la plume de plusieurs linguistes du XX^{ème} siècle, elle avait germé au tournant du siècle précédent. Alors que Proust ne concevait probablement pas le processus créatif de la même façon que Duchamp, il évoluait dans un contexte littéraire et artistique en pleine mutation, sonnant le glas des lieux communs qui s'étaient forgés à partir de la Renaissance.³⁸ Les concepts d'auteur et d'artiste étaient nés avec l'ère moderne et la fin de cette période allait les questionner.³⁹ Les fulgurances duchampiennes et les mises en abîmes de Sherrie Levine marquaient l'aboutissement d'un processus et donnaient raison à Foucault déclamant que « L'homme est une invention dont l'archéologie de notre pensée montre aisément la date récente [...] et peut-être la mort prochaine ». ⁴⁰ Le décès métaphorique de l'artiste conduit à en chercher la naissance. Les pages qui suivent, ambitionnent précisément de cerner de quelle manière le discours sur l'individualité artistique s'est cristallisé au nord des Alpes. « Le roi est mort ! Vive le roi ! »

³⁷ *ibid*, p. 222

³⁸ Le droit d'auteur qui prit juridiquement forme en France à la fin du XVIII^{ème} siècle, marquait simplement l'aboutissement d'un processus qui avait commencé à l'aube de l'ère moderne. « Les auteurs d'écrits en tout genre, les compositeurs de musique, les peintres et dessinateurs qui feront graver des tableaux ou dessins, jouiront, durant leur vie entière, du droit exclusif de vendre, faire vendre, distribuer leur ouvrage dans le territoire de la République, et d'en céder la propriété en tout ou en partie. » Loi du 19 juillet 1793, voir : M. Nesbit, « Qu'est-ce qu'était un auteur », in : *Cahiers du musée national d'art moderne*, XXXVI (1991), p.102 ; sur l'artiste et le droit, voir entre autres : N. Heinich, « Personnes, objets, situations : 3 variations sociologiques sur la nature juridique des phénomènes artistiques », in : B. Libois et A. Strowel (éds), *Profils de la création*, Bruxelles, 1997, pp. 167-175

³⁹ Si le terme de « modernité » fut véritablement diffusé pour la première fois au travers de l'article de Charles Baudelaire intitulé « Le peintre de la vie moderne » publié en 1863, l'adjectif moderne apparut en ancien français au cours du XIV^{ème} siècle avant d'être repris dans les autres langues européennes. Voir : J. Le Goff, *Histoire et mémoire*, (Paris, 1988), p.88 ; A. Nouss, *La modernité*, (Paris, 1995), p. 8

⁴⁰ M. Foucault, *Les mots et les choses : une archéologie des sciences humaines*, (Paris, 1966), p. 398

I. Albrecht Dürer et l'émergence de l'artiste nordique

I.1 L'exposition de l'individualité artistique

Selon le Littré, le terme d'« artiste » ne prit sa définition actuelle qu'à la fin du XVIIIème siècle, alors qu'il s'appliquait précédemment et de manière plus générale, aux étudiants et aux maîtres de la faculté des arts qui n'englobait alors pas l'étude des arts visuels. Nous ne procéderons pas en philologue mais en historien de l'art, pour démontrer que la notion même d'artiste moderne émergea au nord des Alpes au cours du XVème siècle pour véritablement se cristalliser durant les premières décennies du siècle suivant. Nombreuses ont été les études sur les textes rédigés durant cette période, qui allaient permettre aux peintres de profiter d'un nouveau statut social jusqu'alors inatteignable pour des artisans dont la profession était encore souvent considérée comme purement manuelle.⁴¹ En reprenant l'idée formulée par Jacob Burckardt, présentant le concept de Renaissance comme une redécouverte de l'individu, Tzvetan Todorov fut l'un des auteurs qui ont su jeter un nouvel éclairage sur les primitifs flamands.⁴² Van Eyck, souvent présenté comme le père de la peinture flamande, apparaît alors comme la figure emblématique d'une révivescence de l'individualité artistique en Europe septentrionale.⁴³ Sa devise, « als ich kan », inscrite sur plusieurs de ses portraits, se révèle ainsi non seulement en tant que déclaration d'humilité face à la représentation de traits aussi bien divins qu'humains, mais la réaffirmation de l'auteur en marge de sa réalisation.⁴⁴ [ill. 8-9] Cette inscription est

⁴¹ Sur l'émergence de l'individualité artistique, voir : M. Kemp, « From *Mimesis* to *Fantasia*: The Quattrocento Vocabulary of Creation, Inspiration and Genius in the Visual Arts », in: *Viator. Medieval and Renaissance Studies*, VIII (1997), pp. 347-398 ; M. Warnke, *L'artiste et la cour. Aux origines de l'artiste moderne*, (Paris, 1989) ; E. Barker, N. Webb & K. Woods (éds), *The Changing Status of the Artist*, (New Haven & London, 1999) ; A. Erlande-Bandenbourg, *Le sacre de l'artiste. La création au Moyen Age. XIVe-XVe siècle*, (Paris, 2000) ; P. Minazzoli, « L'art sans l'artiste », in: D. Arasse (éd.), *Symboles de la Renaissance*, (Paris, 1990), pp. 137-151

⁴² T. Todorov, *Eloge de l'individu. Essai sur la peinture flamande de la Renaissance*, (Paris, 2000) ; J. Burckhardt, *La civilisation de la Renaissance en Italie*, traduction française de H. Schmitt, (Paris, 1994) ; sur cet ouvrage, voir entre autres : J. Siebert, *Jacob Burckhardt. Studien zur Kunst- und Kulturgeschichte*, (Bâle, 1991) ; G. Didi-Huberman, « Histoire de l'art, histoire de fantômes. Renaissance et survivance, de Burckhardt à Warburg », in : V. Mauron & C. de Ribaupierre (éds), *Le corps évanoui, les images subites*, (Paris, 1999), pp. 60-71

⁴³ Sur la notion d'individualité, voir : B. Focroulle (éd.), *La naissance de l'individu dans l'art*, (Paris, 2004) ;

R. van Dülmen, *Die Entdeckung des Individuums : 1500-1800*, (Francfort, 1997) ; L. Dumont, *Essais sur l'individualisme. Une perspective anthropologique sur l'idéologie moderne*, (Paris, 1993) ; E. Cassirer, *Individu et cosmos dans la philosophie de la Renaissance*, (Paris, 1991)

⁴⁴ *ibid*, p. 156 ; D. de Vos, « Nogmaals ALS ICH CAN », in : *Oud Holland*, XCVII (1983), pp. 1-4 ; H. Heymans, « Als ich can », in : *Limburg Hasselt*, LVII (1983), p. 205 ; cette devise était aussi la traduction vernaculaire du « sicut potuit » que les enlumineurs utilisaient ; B. Cardon & alii (éds), *Als ich can. Liber Amicorum in Memory of Professor Dr. Maurits Smeyers*, (Louvain, 2002)

d'autant plus singulière que seuls les nobles s'octroyaient alors le droit de proclamer leur propre devise, dont le caractère exclusif se rapprochait de la signature. L'artiste brugeois qui s'était dispensé des droits d'admission dans la corporation des peintres et qui participait à la vie de cour bourguignonne, pouvait en effet se permettre quelques libertés auxquelles nombre de ses collègues n'auraient jamais osé prétendre.⁴⁵

Les libertés que s'autorisaient van Eyck, répondaient aux démarches entreprises durant la même période par certains peintres et humanistes transalpins. Leon Battista Alberti n'hésitait pas à clamer dans son *De Pictura* de 1435, que « la peinture a donc en elle-même ce mérite que les artistes consommés, lorsqu'ils voient leurs œuvres admirées, comprennent qu'ils sont presque égaux à un dieu » et déclarait plus loin que « cet art t'apporte plaisir pendant que tu le pratiques, gloire, richesse et renommée perpétuelle lorsque tu l'as parfaitement cultivé ».⁴⁶ Les ambitions formulées au sein de cet ouvrage, profitèrent aussi aux artistes nordiques et en particulier à van Eyck. Ainsi dans son *De Viris Illustribus* publié en 1456, Bartolomeo Fazio mentionnait son nom aux côtés de certains de ses confrères italiens célébrés au sein d'une histoire des hommes illustres.⁴⁷ A peine cinq ans plus tard, Filarete lui octroyait dans son traité d'architecture, la paternité de la peinture à l'huile et le faisait ainsi définitivement entrer dans la légende.⁴⁸ La notoriété dont jouissait ce peintre courtisan quelques années après sa mort au-delà des frontières de sa région natale, justifierait qu'une étude consacrée à l'émergence à la figure de l'artiste au nord des Alpes, commence avec son nom. Cependant, tout comme pour le système perspectif qu'il développa et qui recèle encore aujourd'hui de nombreux mystères, sa réputation ne semble pas avoir profité immédiatement à ses successeurs et demeura véritablement exceptionnelle. La singularité de son œuvre fut souvent soulignée de façon rétroactive et ce n'est véritablement qu'au XVI^{ème} siècle que fut assimilé son nom à l'origine de la peinture flamande, devenant ainsi le précurseur de toute une lignée d'artistes célèbres en quête d'un arbre généalogique. Le peintre et poète Lucas de Heere fut en effet celui qui le stigmatisa définitivement en tant que figure fondatrice, au travers de quelques

⁴⁵ Sur Jan van Eyck en tant qu'artiste courtisan, voir : M. Warnke, *op. cit.*, p. 87

⁴⁶ L. B. Alberti, *De la peinture* [1435], traduction française de J. L. Schefer, (Paris, 1992), p. 133 & p. 143

⁴⁷ M. Baxandall, « Bartholomeus Facius on Painting. A Fifteenth-Century Manuscript of the *De Viris Illustribus* », in : *Journal of the Warburg and Courtauld Institute*, XXVII (1964), pp. 90-107

⁴⁸ T.H. Borchert & P. Huvenne, « Jan van Eyck et la peinture à l'huile. La réception littéraire des primitifs flamands dans le sud de l'Europe », in : T. H. Borchert (éd.), *Le siècle de Van Eyck. 1430-1530. Le monde méditerranéen et les primitifs flamands*, (Gand-Amsterdam, 2002), p. 223

vers visant à dépeindre l'impressionnant *Retable de l'Agneau mystique*, alors érigé en chef-d'œuvre.⁴⁹

La renommée et le statut social dont profita van Eyck lui demeura singulière et prit toute son ampleur une fois que toute la profession jouit d'une telle aura. Albrecht Dürer fut incontestablement l'artiste qui mit en œuvre de nombreuses stratégies afin que son nom devienne célèbre aux quatre coins de l'Europe et qui permit à ses collègues nordiques de profiter de cette démarche. A la différence de son prédécesseur brugeois, Dürer fit en sorte de créer son propre mythe n'ayant crainte d'interpeller les plus hautes instances de la société. Il n'attendit pas qu'un humaniste lui fasse l'insigne honneur de lui consacrer un poème ou une biographie, mais participa activement à ériger son propre monument. Sa surprenante connaissance des milieux auxquels ses travaux étaient destinés, surtout celui des amateurs, lui permit de développer efficacement les instruments de son succès. Il serait probablement excessif de prétendre que son talent ne joua qu'un rôle secondaire dans sa renommée. L'artiste de Nuremberg fut néanmoins un véritable génie dans la promotion de sa propre image et ses prétentions apparaissent parfois comme démesurées pour la période qui le vit créer. A la différence d'un van Eyck dont l'art s'était confiné à un cercle d'initiés, Dürer allait inonder un marché de l'art encore à ses balbutiements et faire en sorte que son nom reste à jamais gravé en lettres majuscules pour la postérité. Sa démarche qui allait rejaillir sur toute la profession, marquait un véritable tournant dans la condition de l'artiste et en particulier septentrional. Il fut à jamais son propre porte-parole et son nom fut toujours connu par son œuvre plutôt qu'au travers de biographies le glorifiant comme étant le « nouvel Apelle ».

Ses autoportraits peuvent être considérés comme étant les premiers témoignages de ce processus de « sacralisation » de sa propre personne, et ceci malgré le caractère privé qui les caractérisait.⁵⁰ En 1493 déjà, Dürer se représenta pour la première fois en peinture, peu

⁴⁹ Lucas de Heere, *Den Hof en Boomgaard der Poesien*, Gand : G. Manilius, 1565 ; « Ten rechten siet men onder de zulcke [= Coninghen, Princen, Graven en heeren] verkeeren / Den princelicken Schilder die dit werck volde' / Met den rooden Pater noster op zwarte cleeren /Sijn broeder Hubert rijdt by hem in d'hoogste ste' », voir : E. Dhanens, *Het Retabel van het Lam Gods in de Sint-Baafskathedraal te Gent*, (Gand, 1965), pp. 104-07 ; D. Martens, « Une curieuse effigie de Jean van Eyck », in : J. Vander Auwera (éd.), *Liber Amicorum Raphaël de Smedt*, (Louvain, 2001), p. 133

⁵⁰ Sur le phénomène de l'autoportrait, voir : J. Woods-Marsden, *Renaissance Self-Portraiture. The Visual Construction of Identity and the Social Status of the Artist*, (New Haven & Londres, 1998) ; J. L. Koerner, *The Moment of Self-Portraiture in German Renaissance Art*, (Chicago-Londres, 1993) ; R. Démoris (éd.), *L'artiste en représentation*, (Paris, 1993) ; cat. expo., *Selbstbildnisse und Künstlerporträts von Lucas van Leyden bis Anton Raphael Mengs*, Herzog Anton Ulrich Museum, Braunschweig, 1980

de temps avant de se fiancer à Agnès Frey.⁵¹ [ill. 10] La coïncidence temporelle entre la réalisation de cette œuvre et les derniers arrangements concernant son futur mariage, correspond au système symbolique qui apparaît au sein de cette image. Le chardon était en effet le symbole d'un avenir amoureux radieux émanant d'une heureuse combinaison, alors que l'inscription se trouvant à côté de la date réfère au brillant futur du jeune artiste.⁵² Cette image possède un caractère très intime et sa fonction semble avoir été celle de présentation aux yeux de sa dulcinée. Erwin Panofsky a justement souligné que bien que ce tableau revête au premier abord toutes les qualités qui l'auraient érigé au statut de premier véritable autoportrait indépendant, le rôle qu'il semble avoir joué dans le processus de fiançailles, remet en cause cette classification.⁵³ Grâce à cette expérience, le jeune Dürer avait néanmoins eu recours à ses pinceaux pour figurer sa propre personne et découvrait ainsi un genre artistique qui allait devenir l'un des véritables emblèmes de son travail. Une véritable découverte du « moi » se manifestait alors en peinture et il ne fallut pas attendre longtemps pour que le premier autoportrait indépendant voit le jour, débarrassé de toute fonction l'assimilant à un simple portrait plutôt qu'à celui d'un peintre se dépeignant en tant que tel. [ill. 11]

Le doute n'était cette fois plus permis et ceci d'autant plus que si son portrait de fiançailles avait été peint sur un parchemin, l'autoportrait qu'il réalisa en 1498 profitait d'un support de bois, digne d'être accroché aux cimaises de la renommée. En tant que fondatrice d'un nouveau genre, cette œuvre mérite un intérêt tout particulier. La manière dont se présente le jeune artiste de 26 ans est singulière. Il apparaît au spectateur au sein d'une structure architecturée percée d'une fenêtre ouvrant sur un paysage. Le rebord de pierre au premier plan lui offre un dispositif visuel qui met en scène cette forte personnalité y posant son bras droit, comme pour mieux nous faire entrer dans l'image. L'un des premiers éléments qui se manifeste au premier plan, sont les mains habillées de gants de daim. Alors que l'on aurait pu s'attendre à être confronté aux fameux membres qui faisaient de lui un peintre talentueux, il les enveloppa de l'un des précieux attributs d'habitude réservé aux patriciens de sa ville natale.⁵⁴ La manualité qui servait encore à cette période à définir sa profession, se voit ici enrobée d'un écrin de gentilhomme, disposant sa senestre sur sa dextre de

⁵¹ J. L. Koerner, *op. cit.*, p. 31

⁵² « Myn sach dy gat als es oben schtat », voir : E. Panofsky, *The Life and Art of Albrecht Dürer*, (Princeton, 1995), p. 6

⁵³ *ibid*, p. 42

⁵⁴ J. L. Koerner, *op. cit.*, p. 37

manière courtoise et majestueuse.⁵⁵ Le vêtement luxueux dont s'est affublé le pimpant artiste, ne fait que souligner cette impression de portrait d'un personnage émanant d'une élite sociale et posant pour la postérité. L'intérieur qui sert de lieu d'exposition au portraituré, semble être la demeure d'un châtelain, offrant un panorama presque féerique.

Une plaine fluviale ouvre cette vue qui s'étend jusqu'à une chaîne de montagnes enneigées. Le genre pictural du paysage était alors considéré comme l'apanage des nordiques et le site montagneux qui vient remplir l'arrière-plan évoque lui aussi des contrées septentrionales. Dürer ne se représentait pas en premier plan d'un territoire qu'il possédait, puisqu'en tant que fils d'orfèvre, la carrière de propriétaire terrien lui aurait été quelque peu compliquée. Cependant, à l'instar de certains patriciens qui prenaient plaisir à voir apparaître au sein de leur portrait quelques éléments de la région sur laquelle il exerçait leur autorité, le jeune peintre semble avoir mis en scène à ses côtés sa propre souveraineté. Cette fenêtre apparaît ainsi comme le lieu de son talent, ou plutôt comme une métaphore de son œuvre prenant corps au sein d'une image dans l'image. Si Alberti dans son fameux *De Pictura* avait déjà comparé la peinture à une fenêtre, le jeune artiste de Nuremberg présentait en couleurs son tableau-fenêtre au spectateur.⁵⁶ Une mise en abîme s'opérait au sein même de l'espace de représentation, mettant en scène l'une de ses « possibles » compositions. Le cadre de la fenêtre se confondait avec l'encadrement de son paysage et venait ainsi souligner en quelle qualité il s'octroyait le droit de se présenter au spectateur paré des nombreux attributs d'un homme de rang supérieur. Il n'avait pas besoin de se présenter à l'œuvre ou de faire intervenir les symboles de sa profession puisque celle-ci se manifestait au sein même de l'image.⁵⁷ L'intérieur de son atelier n'apparaît à aucun endroit, mais le travail qui y était produit était inséré dans cet autoportrait. Une relation pouvait s'établir entre l'effigie de cet artiste et son œuvre. Si la profession du portraituré transparissait dans cette peinture de façon flagrante puisqu'il s'était lui-même représenté, une mise en abîme de celle-ci ne faisait que la mettre en exergue. La mise en image d'un paysage lui permettait aussi de prouver que son talent ne se limitait pas à celui de portraitiste.

⁵⁵ Sur la main de l'artiste, voir : P. Barolsky, « The Artist's Hand », in: W. Eiland (éd.), *The Craft of Art. Originality and Industry in the Italian Renaissance and Baroque Workshop*, (Athens (GA), 1995), pp. 5-24

⁵⁶ « Je trace d'abord sur la surface à peindre un quadrilatère de la grandeur que je veux, fait d'angles droits, et qui est pour moi une fenêtre ouverte par laquelle on puisse regarder l'histoire [...] », L. B. Alberti, *op. cit.*, p. 115

⁵⁷ Sur ce processus de mise en scène d'un tableau, voir : V. Stoichita, *L'instauration du tableau*, (Genève, 1999)

Ce processus d'intégration d'une image dans l'image est souligné par l'inscription qui apparaît sur le rebord de la fenêtre et qui pourrait prétendre être la signature de ce tableau-fenêtre. Elle se développe ainsi entre le portraituré et son paysage, référant à l'un comme à l'autre.

« 1498 / J'ai peint ceci d'après ma propre image / J'avais 26 ans / Albrecht Dürer / AD »⁵⁸

Elle commence par une date qui vient figer ce portrait dans un contexte temporel, affirmé par l'utilisation du passé dans les lignes qui la suivent. Le moment de stigmatisation au travers du texte apparaît comme postérieur au moment de la réalisation et ne fait que mettre en exergue la fonction de cet autoportrait qui donnait à voir le jeune Dürer à la postérité. Les prétentions de cet artiste s'expriment sans détour par l'utilisation d'un « je » qui indique au lecteur-spectateur que c'est le peintre en personne qui parle, celui qui a usé ses propres pinceaux pour se représenter. Il ne fait en aucune manière référence à une autre autorité qui aurait pu légitimer ce premier autoportrait. Il écrit en son nom et pour son nom, qu'il donne une première fois à lire en toutes lettres, puis à voir au travers de son monogramme aux imposantes proportions. Cette double signature évoque à la fois son statut de portraituré et celui de peintre. Ce qui pourrait être perçu comme une redondance, matérialise l'essence même de cet autoportrait. Le nom « Albrecht Dürer » fait en effet référence à son identité sociale, à l'élégant gentilhomme qui nous est présenté, alors que le monogramme représente son identité artistique. La disproportion et la visibilité de ce dernier, vont aussi dans ce sens puisqu'elles lui permettent de s'exhiber en tant que véritable « signature » de cette peinture. Deux niveaux de lecture se cristallisent ainsi. D'un côté, l'homme de culture sachant orthographier le nom qui lui a été donné de porter et qui sera plus tard inscrit aux cimaises de la postérité, alors que de l'autre son monogramme devient le symbole de ce qui lui permettra d'entrer au sein du panthéon des artistes illustres.

Dans son fameux autoportrait de 1500, Dürer allait reprendre cette double expression de son identité à la fois sociale et artistique.⁵⁹ [ill. 12] La date de réalisation et son

⁵⁸ « Das malt ich nach meiner gestalt / Ich war sex und zwenzig Jor alt/ Albrecht Dürer »

⁵⁹ Au sujet de cet autoportrait, voir entre autres : J. L. Koerner, *op. cit.* ; E. Panofsky, *op. cit.*, pp. 43-44 ; J. Bialostocki, *Dürer and his critics. 1500-1971*, (Baden-Baden, 1986), p.99 ; R. Smith, « Dürer as Christ ? »,

monogramme apparaissent à gauche du Nurembergeois, alors qu'à droite se trouve une inscription commençant par son nom latinisé.

« Albertus Durerus Noricus ipsum me propriis sic effingebam coloribus aetatis anno XXVIII »⁶⁰

Tout comme pour l'autoportrait de 1498, c'est l'artiste en personne qui parle. La langue a changé, passant de l'allemand vernaculaire au latin, pour mieux répondre au but déclaré de cette œuvre qui fixe à jamais et en couleurs les traits du jeune peintre. L'utilisation du latin souligne cette volonté d'ériger un monument à sa gloire qui serait à même de dépasser les frontières régionales. Le terme de « Noricus » dont il affuble son nom rappelle au spectateur que c'est Albrecht Dürer de Nuremberg qui se présente à ses yeux. Cet autoportrait était prêt à voyager au-delà de sa région natale et à faire en sorte que le portraituré soit connu non seulement par son nom, mais aussi par son origine géographique. La notion d'origine était primordiale dans cette composition qui présentait les traits de son origine auctoriale. La provenance de l'image entrait en dialogue avec celle de l'auteur qui déclarait fièrement ses souches nordiques. Son identité était au centre du débat et se matérialisait à la fois sous la forme de son identité artistique qui prenait corps au sein même de ce portrait et était symbolisé par le fameux monogramme, sous la forme de son nom en latin - son identité sociale, et sous la forme de son apparence - son identité physiologique.

Les nombreuses ressemblances qui émanent de la comparaison entre la physionomie dépeinte dans l'autoportrait du Prado et celui de Munich, montrent à quel point Dürer donnait non seulement une grande importance à son individualité artistique et sociale, mais aussi à la singularité de ses propres traits. Si son faciès se reconnaît facilement dans ces deux œuvres, les éléments les plus marquants sont sa chevelure, sa barbe et sa moustache soignée. Elles se révèlent comme de véritables attributs du jeune artiste qui cultivait un paraître qui lui était propre, non seulement par les vêtements dans lesquels il se présentait,

in : *Sixteenth Century Journal*, VI (1975), pp. 26-36 ; K. Jürgens, « Neue Forschungen zu dem Münchener Selbstbildnis des Jahres 1500 von Albrecht Dürer », in : *Kunsthistorisches Jahrbuch* (Graz), XXI (1985), pp. 143-64 ; C. Cuttler, « Undercurrents in Dürer's 1500 'Self-Portrait' », in : *Bruckmanns Pantheon*, L (1992), pp. 24-27 ; D. Wuttke, « Dürer und Celtis. Von der Bedeutung des Jahres 1500 für den deutschen Humanismus 'Jahrhunderfeier als symbolische Form' (1980) », in : D. Wuttke, *Dazwischen. Kulturwissenschaft auf Warburgs Spuren*, (Baden-Baden, 1996), pp. 313-88

mais aussi dans une mise en évidence de sa chevelure. Ces signes distinctifs lui valurent une certaine renommée et il est intéressant de relever qu'à l'heure actuelle l'une de ses mèches de cheveux est encore conservée à Vienne.⁶¹ Le fait que cette relique fut soigneusement préservée au cours des siècles, démontre qu'en se représentant sous de traits christiques, Dürer parvint à ses fins. Quelques années après la réalisation de ce dernier autoportrait, un véritable culte lui était déjà rendu et sa personnalité était souvent présentée comme « divine ». Nombreux furent les historiens de l'art qui ont tenté de désamorcer l'iconicité de cette oeuvre qui évoque sans détour le visage du Dieu fait chair. Panofsky mit en perspective cette image avec le phénomène de l'*imitatio christi* qui sévissait alors au Nord des Alpes et la justifiait ainsi par la religiosité du portraituré.⁶²

La piété du jeune Dürer paraît effectivement avoir joué un rôle important dans la genèse de cette peinture. Il semble néanmoins pertinent de la considérer dans son rapport aux autres autoportraits qui la précédait, plutôt qu'en simple témoignage d'un courant religieux auquel cet artiste semble avoir souscrit. Leur proximité temporelle s'échelonnant entre 1493 et 1500, laisse supposer une forme de gradation dans la démarche de l'auteur. Si son portrait de fiançailles ne peut être considéré de par sa fonction en tant que véritable autoportrait, il annonçait celui datant de 1498 qui malgré son aura d'oeuvre inaugurale, cède en exubérance au dernier venu. Alors que le premier fait l'apologie d'un artiste aux prétentions sociales surprenantes, le second le stigmatise en tant qu'être divin. Le mythe de l'artiste divinement inspiré et s'inspirant des créations divines dans sa démarche artistique, commençait à se cristalliser et Dürer lui-même s'en est fait quelques années plus tard le porte-parole dans ses écrits.⁶³ En se représentant de façon frontale et sous des traits christiques, l'artiste de vingt-huit ans ne se déclarait pas en nouveau Christ prêt à tout sacrifier et souffrir sur la croix afin de sauver l'humanité, mais en artiste dont les propres créations pouvaient faire référence au « deus creator » tel que désigné par les Pères de l'Eglise.⁶⁴ Alors qu'à vingt-six ans il brigait le rang de gentilhomme, il profitait deux ans plus tard d'un changement de siècle pour que la « divinité » de son art soit enfin reconnue.

⁶⁰ « Moi, Albrecht Dürer de Nuremberg, je me suis ainsi dépeint, avec des couleurs immuables à l'âge de vingt-huit ans »

⁶¹ L. Schmitt, « Dürers Locke », in : *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, n°2, (2003), pp. 261-72

⁶² « How could so pious and humble an artist as Dürer resort to a procedure which many less religious men would have considered blasphemous ? », in : E. Panofsky, *op. cit.*, p. 43 ; voir aussi, J. Bialostocki, *op. cit.*, p. 99

⁶³ E. Panofsky, *op. cit.*, pp. 279-284

⁶⁴ voir : E. Curtius, *La littérature européenne*, (Paris, 1956), p. 868 ; V. Altrichter, « Deus in terris. Die kurzweilige Heiligkeit des Künstlers im Cinquecento », in : D. Kemper & C. Wulf (éds), *Das Heilige. Seine*

Ce véritable monument à la gloire d'« Albertus Durerus Noricus » allait être le dernier autoportrait peint de cet artiste. Nombreux furent les dessins et gravures où son visage semble apparaître au travers de celui du Christ, mais seul le monogramme impliquait la présence de l'artiste au sein du champ de représentation. Il ne faudrait cependant pas en déduire que l'attention qu'il consacrait à imprégner son travail de son individualité artistique, disparue au tournant du siècle. Cette tendance allait au contraire s'exprimer pleinement dans ses grandes compositions. Son effigie allait alors pénétrer au sein même de l'espace pictural et la plupart de ses commandes religieuses présentent en leur sein la figure de leur auteur. Si ce n'est pas sous les traits du Christ que Dürer se représenta dans ses tableaux d'autel, il apparaissait néanmoins en un lieu sacré. Dans son *Martyr des dix mille chrétiens*, il se dépeignit ainsi aux côtés de Conrad Celtis en plein centre de l'espace narratif.⁶⁵ [ill. 13] Les habits sombres que portent les deux hommes, font ressortir leurs figures qui semblent transpercer l'image.⁶⁶ Leur présence dissonne dans cette scène quelque peu déconstruite, qui est le théâtre de divers actes de torture. Alors qu'ils se trouvent au cœur même de l'action, les deux compagnons posent pour la postérité sans être pour le moins dérangés par les cris des suppliciés. Ils ne participent pas au moment narratif. La présence de Dürer se justifie par son rôle de créateur, implication qu'il souligne en tenant une pancarte précisant qu'il en est l'auteur, alors que celle de Conrad Celtis se comprend mieux lorsque l'on sait qu'il décéda peu de temps avant la commande de ce tableau par l'électeur Frédéric Le Sage.⁶⁷ La fonction commémorative que revêtait la figure du défunt Celtis, fonctionnait aussi dans le cas de l'effigie du Nurembergeois. En se représentant, il rappelait en effet au spectateur, le moment trépassé de la création de l'œuvre qui lui était présentée.

Il allait à nouveau intégrer sa propre image au sein de son retable de l'*Adoration de la Sainte Trinité* qu'il termina en 1511. [ill. 14-15] A la différence du *Martyr des dix mille chrétiens* qui le présentait en son centre, il apparaît dans cette œuvre à l'endroit où l'on aurait pu s'attendre à voir son monogramme. Deux niveaux sont présents dans ce tableau d'autel. Le domaine sacré occupe la partie supérieure, alors qu'un paysage représentant le

Spur in der Moderne, (Francfort, 1987), pp. 163-182 ; G. Gebauer & C. Wulf, *Mimesis. Culture-Art-Society*, (Berkeley, 1995), p. 54

⁶⁵ voir : E. Panofsky, « Conrad Celtis and Kunz von der Rozen : Two Problems in Portrait Identification », in : *Art Bulletin*, XXIV (1942), pp. 39 ss ; J. L. Koerner, *op. cit.*, pp. 112-126

⁶⁶ voir : V. Stoichita, *L'instauration du tableau*, (Genève, 1999), p. 273

monde des mortels, lui est sous-jacent. La figure de Dürer tenant une plaque mentionnant l'origine auctoriale et temporelle de cette composition, apparaît au premier plan qui est celui où se déroule la scène d'adoration de la Trinité, tout en se trouvant dans le registre inférieur. Il semble ainsi faire fonction de lien entre le divin et le terrestre, ses pieds reposant à même le sol d'une petite colline tandis que son couvre-chef vient effleurer la robe d'un saint. Cette impression est mise en exergue par la fonction de figure-filtre de ce personnage agenouillé qui tourne le dos au spectateur pour mieux diriger son regard vers ce qui est d'habitude invisible au commun des mortels et que l'artiste donne à voir au fidèle. Ce tour de force méritait une signature elle aussi trinitaire et émanant d'une seule et unique entité, d'un seul et unique individu. Si l'origine divine de la création du monde sensible, symbolisé par le paysage, se déclinait en trois personnes qui n'étaient finalement qu'une, l'origine de cette peinture était elle aussi à la fois triple et singulière. Albrecht Dürer signait son œuvre de son effigie, de son identité sociale – « Albertus Durer Noricus »-, ainsi que de son identité artistique par le biais de son monogramme. La proportion de sa « marque de fabrique » ainsi que son emplacement en bas à droite de la tablette qu'il tient de sa main droite, paraphe non seulement cette plaque « commémorative » qui évoque le processus ayant engendré cette création, mais aussi le retable dans son entier par une mise en abîme de l'encadrement. Cette relation entre extérieur et intérieur de l'espace pictural, se comprend mieux lorsque l'on sait que le cadre de ce retable fut aussi conçu par ce peintre. [ill. 16-17] Sur le dessin préparatoire, aucun signe autoréférentiel ne transparaît au sein de l'image puisque le fameux monogramme ainsi que la date de réalisation de cette étude sont présents dans le cartouche du cadre extérieur. Dans sa phase finale, cet endroit fut occupé par une inscription référant au commanditaire de cette œuvre.⁶⁸ Un dialogue se crée ainsi entre la tablette représentée au sein de l'image et sa contrepartie se trouvant à même le cadre sculpté. Toutes ces inscriptions faisant référence à l'origine de cette œuvre sont une véritable providence pour l'historien de l'art en quête de sa provenance. La démarche de Dürer n'y est pas étrangère puisque l'anonymat ne semble pas avoir été la plus grande de ses qualités, et que ces jeux entre création divine et artistique se reflétaient de façon très subtile au sein même de compositions au sujet religieux qui n'avaient pas l'habitude de recevoir en leur sein, la marque aussi criante de leur origine auctoriale.

⁶⁷ E. Panofsky, *op. cit.*, p. 121

⁶⁸ « Mathes Landauer hat entlich volbracht das gotteshaus der tzwelf bruder samt der stiftung und dieser thafell nach xpi gepurd MCCCCXI Jor. », *ibid.*, p. 125

I.2 L’empreinte nordique

L’apposition d’une signature à une œuvre était la marque la plus évidente de son origine auctoriale. L’artiste s’y déclarait en tant qu’autorité créatrice, dont le nom singulier référerait à la singularité de sa démarche artistique. Comme nous l’avons vu précédemment, la signature nominale n’était pas le seul moyen pour un peintre, de se rendre présent au sein de son ouvrage. La déclaration en toutes lettres du patronyme de l’auteur ainsi que l’intégration de son effigie dans l’espace de représentation, ne furent pas l’invention d’Albrecht Dürer quoiqu’il en usât ardemment. L’emploi d’un monogramme en tant que signe de son identité artistique était, en revanche, une véritable innovation dans le domaine de la peinture.⁶⁹ Le monogramme qui provient du grec *mono-grammaton*, « une seule lettre »⁷⁰, jouissait déjà au XV^{ème} siècle de toute une tradition et son utilisation était alors commune pour les orfèvres.⁷¹ Cette marque de fabrique suivit le Nurembergeois dans sa carrière professionnelle. Il fit en effet son apprentissage auprès de son père qui était lui-même orfèvre, mais décida très jeune de se consacrer à la peinture.⁷² Bien qu’il refusa de suivre la voie familiale, il en fut imprégné et su habilement reprendre le système qui attribuait une pièce d’argent ou d’or à l’atelier d’un artisan. Il créa ainsi son propre monogramme composé de ses initiales et les disposa de sorte à ce que le « A » viennent faire office d’encadrement au « D ». Cette structure a été mise en parallèle avec les armoiries de la famille Dürer qui représentent une porte, symbole référant au lieu de naissance du père d’Albrecht.⁷³ Son village natal se nommait en effet Ajtós qui signifie la porte en hongrois.⁷⁴ Ce rapprochement se justifie par l’importance que conférait l’artiste lui-même à ses armoiries qu’il grava en 1523 et les couronna de son fameux monogramme représenté sur un rouleau. [ill. 18]

⁶⁹ Sur le problème de la signature, voir : B. Fraenkel, *Signature. Genèse d’un signe*, (Paris, 1992) ; *Revue de l’art*, XXVI (1974), numéro consacré à « L’art de la signature » ; Matthew (L. C.), « The Painter’s Presence : Signatures in Venetian Renaissance Pictures », in : *The Art Bulletin*, vol. LXXX, n° 4 (1998), pp. 616-648 ; Goffen (R.), « Signatures : Inscribing Identity in Italian Renaissance Art », in : *Viator*, vol. XXXII (2001), pp. 303-370 ; C. Gilbert, « A Preface to Signatures (With Some Cases in Venice) », in : M. Rogers (éd.), *Fashioning Identities in Renaissance Art*, (Aldershot, 2000), pp. 79-90

⁷⁰ B. Fraenkel, *op. cit.*, p. 76

⁷¹ *ibid*, p. 169

⁷² E. Panofsky, *The Life and Art of Albrecht Dürer*, (Princeton, 1995), pp. 4-5

⁷³ P. Fehl, « Dürer’s Literal Presence in his Pictures : Reflections on his Signatures in the Small Woodcut Passion », in : M. Winner (éd.), *Der Künstler über sich in seinem Werk*, Weinheim : VCH Verlag, 1992, pp. 191-244

⁷⁴ cat. expo., *Albrecht Dürer and his Legacy*, British Museum, Londres, 2002, pp. 84-85

L'association entre cette marque artistique et un emblème familial se légitime d'autant plus que l'héraldique fonctionnait dans le même sens. Alors que les armoiries servaient de symbole à une famille, le monogramme visait à rattacher une œuvre à un atelier dont il garantissait l'origine et la qualité.⁷⁵ Le tour de force de Dürer fut de faire en sorte que cette marque de fabrique ne soit plus exclusivement l'apanage des artisans, mais qu'elle devienne celle d'un artiste à proprement parler. La fonction de la marque de fabrique ne devait pas changer puisqu'elle se voulait toujours la trace visuelle de l'origine de l'œuvre. C'était l'origine en tant que telle qui se déclarait non plus comme artisanale, mais digne d'un rang social propre aux plus grands humanistes. L'habileté du Nurembergeois fut celle de mettre en parallèle son effigie, son monogramme et sa signature nominale, afin de rappeler que ces trois éléments réfèrent à la même personne tout en étant de nature différente. Grâce à ce stratagème, il permettait au monogramme d'incarner une identité artistique singulière dont le travail ne consistait pas exclusivement en une tâche manuelle, mais aussi intellectuelle. En réalité, ce processus n'était qu'une forme de retour en arrière, puisque le monogramme et sa mise en scène du nom propre était durant le haut Moyen Age réservé, tout comme l'héraldique, à une élite sociale. Ses qualités monumentales semblent en effet l'avoir prédestiné à servir d'emblème aux souverains.⁷⁶ Charlemagne usait d'un tel signe afin de légitimer un document et de l'officialiser en y déposant l'empreinte de son origine impériale.⁷⁷ Il renvoyait ainsi directement à une instance plus qu'à une personne, tout comme le monogramme de Dürer invoquait son identité artistique plus que son identité sociale signifiée par son nom propre.

L'intérêt pour un peintre d'utiliser ce type de signature, résidait aussi dans l'aspect monumental de celle-ci. Si une graphie particulière pouvait être utilisée pour rédiger les quelques lettres composant un nom d'artiste, l'aspect visuel d'un monogramme entrait en dialogue avec sa fonction de marque d'artiste. Par effet métonymique, l'identité artistique de Dürer se retrouvait dans cette invention formelle qu'il avait lui-même conçue. Cette interrelation entre signifié et signifiant, trouvait un écho dans la manière dont il intégrait ce symbole au sein de ses œuvres. Son emplacement pouvait avoir une certaine importance même s'il paraît parfois complexe de déterminer son véritable sens.⁷⁸ Un soin particulier

⁷⁵ B. Fraenkel, *op. cit.*, p. 22

⁷⁶ *ibid.*, p. 76

⁷⁷ *ibid.*, p. 79

⁷⁸ P. Fehl, *op. cit.*, pp. 191-244 ; sur l'importance de l'emplacement de la signature voir : O. Calabrese et B. Gigante, « La signature du peintre », in: *La part de l'oeil*, vol. 5 (1989), pp. 26-41

fut néanmoins consacré à la manière de disposer cette marque au sein de l'espace narratif. Tout comme pour ses autoportraits intégrés, l'artiste de Nuremberg semble avoir parfois fait en sorte que sa présence se fonde parfaitement dans la composition, alors que dans d'autres il s'y manifestait de façon très frontale. Dans son cycle gravé de la *Grande Passion*, son monogramme vient souvent se superposer à l'image comme une sorte de tampon que l'on y a apposé postérieurement. Dans quelques planches et en particulier dans la scène de la résurrection, il se fond cependant dans l'espace de représentation. [ill. 19] Cette fusion entre le lieu du divin et la marque de l'artiste, s'opère de manière très subtile par une mise en perspective ainsi que par des hachures qui viennent rompre la linéarité trop évidente de cet emblème. Il semble ainsi avoir été tracé à même le sol et subsiste comme une ombre de l'auteur dans la terre de Judée. L'origine temporelle de cette gravure subit la même dissimulation, s'estompant pour mieux laisser transparaître le moment de révélation de la divinité du Christ. Elle se dessine néanmoins sur la tranche du tombeau comme une sorte de défaut dans la pierre.

Les traces de la genèse de cette planche, ne s'intégraient aussi subtilement dans l'espace narratif que pour mieux y faire pénétrer l'artiste.⁷⁹ La relation entre le moment de création et l'œuvre achevée devenait ainsi nécessaire. Cette démarche se retrouve à maintes reprises dans les planches de Dürer et se concrétise souvent au sein d'une tablette disposée dans l'image. Dans sa *Fuite en Egypte* provenant de son cycle consacré à la *Vie de la Vierge*, il fit usage de cette mise en scène de son monogramme. [ill. 20] Il apparaît ainsi en bas à gauche de la scène, accroché à un branchage qui n'est là que pour mieux servir de suspensoir. Le *titulus suspensus* fut l'un des systèmes autoréférentiels largement utilisés par Dürer et cette méthode fut reprise par nombre de peintres tels qu'Altdorfer et Niklaus Manuel Deutsch.⁸⁰ Elle lui permettait d'incorporer aisément dans l'espace tridimensionnel, un signe qui s'apparentait à la fois au scripturaire et au visuel. Bien qu'à un niveau strictement iconographique, cette déclaration auctoriale dissonait allégrement avec la scène représentée, à un niveau spatial et visuel, elle se fondait dans le paysage. Le conflit entre le moment représenté et celui de représentation, s'étoffait de manière subtile. La personnalité artistique de Dürer s'incarnait ainsi au sein même de scènes bibliques sans pour autant que les siècles qui le séparaient des faits, s'érigent en fossé infranchissable. L'œuvre qui était alors présentée au spectateur, n'avait plus pour unique fonction de faire revivre un épisode

⁷⁹ voir aussi : R. Goffen, *op. cit.*, p. 311

⁸⁰ A. M. Lecoq, « La signature épigraphique », in : *Revue de l'art*, XXVI (1974), p. 25

sacré sans qu'aucun intermédiaire n'entre en jeu. La manière de représenter cet instant devenait primordiale et la présence de celui qui en était l'auteur devenait légitime. La rigueur avec laquelle Dürer s'appliqua à imposer son autorité auctoriale sur toutes ses œuvres, implique cependant un questionnement plus fouillé.

Dans son article sur le phénomène de la signature, Matthew a justement relevé que Titien signa beaucoup plus de ses tableaux dans la dernière phase de sa carrière que précédemment. Cette tendance peut s'expliquer par le fait que nombre de ses travaux étaient destinées à l'étranger.⁸¹ Cette distanciation entre le commanditaire et l'artiste, proportionnelle à la renommée internationale de ce dernier, impliquait en effet que la présence de l'auteur se marque de façon plus affirmée à travers l'image puisqu'elle représentait finalement le seul véritable contact entre les deux personnalités. Dans le cadre de la gravure, ce rapport entre le destinataire et l'auteur devenait de plus en plus fragile. Peu de collectionneurs de l'œuvre gravée de Dürer n'eurent en effet la chance de pouvoir le rencontrer en chair et en os, malgré les voyages qu'il entreprit. Par le biais de son monogramme, il affirmait sa « présence » au sein de ses planches et rappeler au spectateur que la feuille qu'il tenait entre les mains avait vu le jour au sein de l'atelier du fameux Nurembergeois.⁸² Si la gravure lui permettait de diffuser son art et sa renommée à travers toute l'Europe, elle l'éloignait aussi physiquement de ses admirateurs et sa présence virtuelle devenait d'autant plus essentielle.

Il était dès lors certain que cette assimilation entre une personnalité artistique et son monogramme, allait prendre une importance considérable. L'auteur de gravures était généralement inatteignable de par son éloignement géographique, et la seule trace qui le rendait sensible était à la fois ses ouvrages et son emblème. La portée de ce phénomène se révèle pleinement sur la page de titre de ses *Vier Bücher von menschlicher Proportion* qui furent publiés pour la première fois quelques mois après sa mort. [ill. 21] Quoi que ce traité eût pour but de définir de façon scientifique les proportions menant à une représentation canonique du corps humain, la disproportion du fameux monogramme se fait sentir au premier regard. Il occupe ainsi la moitié du feuillet comportant l'intitulé de cet ouvrage

⁸¹ L. Matthew, *op. cit.*, p. 642

⁸² Cette pratique de l'usage du monogramme au sein de la gravure n'était pas exceptionnelle puisque déjà dans les années 1420, les graveurs usaient de certaines marques et de monogrammes qui précisaient l'origine de l'œuvre. Koerner explique ce phénomène par le coût élevé des presses. Afin qu'elles soient rentables, une

auquel Dürer consacra plus de trente ans.⁸³ Cet écrit théorique qu'il n'eut pas le temps de voir imprimer, peut être considéré comme l'ouvrage d'une vie. Lorsque son ami Pirckheimer ainsi que la veuve du Nurembergeois prirent en charge la publication de cette étude, ils étaient conscients qu'ils avaient entre les mains l'un des témoignages posthumes les plus considérables. Il s'agissait alors de faire en sorte que par cet écrit la renommée du défunt soit encensée à travers toute l'Europe et que son nom reste à jamais gravé dans les esprits. L'auteur avait disparu, mais son identité artistique était encore vivante au travers de cet ouvrage qui, une fois publié, serait le plus admirable des éloges funèbres. Si l'être social était mort, sa personnalité artistique survivait au travers de son exceptionnelle notoriété et son monogramme était à même de figer à jamais son art dans l'histoire. Il officiait en tant que portrait posthume d'une personnalité artistique dont peu d'amateurs connaissaient l'apparence physique, mais que tous assimilaient à ce signe. Sa monumentalité était alors en parfait accord avec le rôle de plaque funéraire qu'il devait jouer.

La place démesurée qui lui avait été donnée en frontispice à son dernier ouvrage, répondait à toute la portée qu'avait consacré Dürer à sa marque artistique. Elle possédait de nombreux points communs avec celle qui fut développée à Venise par l'un de ses amis, Giovanni Bellini.⁸⁴ L'artiste nurembergeois faisait usage de son monogramme bien avant de se rendre dans la lagune. Nous ne voudrions donc pas prétendre ici que la genèse de ce signe fut liée à ces deux séjours vénitiens. L'usage qu'il en fit, évoque néanmoins le système du *cartellino*. Jacopo Bellini usait déjà d'insertions autoriales au cours de la première moitié du XV^{ème} siècle, tout comme son contemporain Vivarini.⁸⁵ La formule que développa son fils Giovanni pour signer ses œuvres, était cependant beaucoup plus proche de la marque artistique du Nurembergeois qu'une simple signature. Grâce au *cartellino*, la figure de l'auteur se mettait en scène au sein même de l'espace pictural et un véritable dispositif visuel faisait en sorte qu'elle s'y intègre parfaitement. Ces morceaux de papier qui venaient furtivement s'insérer sur un rebord ou suspendu à une branche, ne sont pas sans rappeler les *titulus suspensus* qui portaient soit la marque artistique du maître de

forme de publicité devait apparaître au sein même des images qu'elles permettaient de diffuser à travers l'Europe. Voir : J. L. Koerner, *op. cit.*, p. 203

⁸³ voir E. Panofsky, *op. cit.*, pp. 242-284 ; cat. expo., *Albrecht Dürer and his Legacy*, British Museum, Londres, 2002, p. 222

⁸⁴ Sur les rapports entre Dürer et Bellini, voir : A. Smith, « Dürer and Bellini, Apelles and Protogenes », in : *Burlington Magazine*, CXIV (1972), pp. 326-9

⁸⁵ L. C. Matthew, *op. cit.*, p. 621

Nuremberg soit son nom. Une démarche très similaire semble avoir présidé à ces deux méthodes d'insertions auctoriales.

L'atelier des Bellini qui s'était établi avec Jacopo, apparaît sous plusieurs aspects comme une véritable industrie produisant d'innombrables images de dévotion.⁸⁶ Venise était non seulement une ville incontournable en tant que capitale artistique, mais aussi pour les échanges commerciaux qui s'y déroulaient. Le commerce avec l'Orient attirait des personnes de tous les horizons et faisait de la Sérénissime une véritable plate-forme commerciale. Les peintures religieuses des ateliers Bellini participaient de cette dynamique. Les formats transportables des images de dévotion leurs permettaient de circuler et de faire ainsi la renommée de cette entreprise à l'étranger.⁸⁷ En observant les madones qui sortaient de cette *bottega*, elles présentent des ressemblances évidentes. [ill. 22-23] Leurs formats sont similaires et de petite taille. Dans les deux cas, la Vierge tient son enfant les pieds posés sur un rebord qui apparaît au premier plan, alors que l'arrière-plan s'ouvre sur un paysage. Un véritable type iconographique transparait dans cette comparaison et se retrouve dans de nombreuses autres compositions de ce genre qui nous sont parvenues. Ces tableaux semblent avoir été produits de manière quasi mécanique, suivant un schéma établi par le maître de cet atelier. Le nom de Giovanni Bellini apparaît en effet sur un *cartellino* qui s'offre au spectateur en premier plan. [ill. 23] Il fait ainsi office de marque de fabrique, n'assurant en aucun cas que le célèbre artiste ait usé de ses propres pinceaux dans la genèse de cette image de dévotion, mais qu'elle provenait effectivement de son atelier. Le *cartellino* était la preuve de l'origine de cette œuvre, origine qui ne référait pas à Bellini en tant qu'individu, mais en tant qu'individualité artistique qui avait développé le schéma caractérisant cet ouvrage.

Le concept même d'original ne référait plus directement à l'œuvre matérielle en tant que telle, mais à la conception de celle-ci. Bellini avait su développer un type de composition qui lui était singulière, alors que sa matérialisation était plurielle. Ce genre de travail semble avoir été consacré à ses assistants qui tentaient de reproduire le plus précisément

⁸⁶ voir : F. Gibbons: « Practices in Giovanni Bellini's Workshop », in : *Pantheon*, XXIII (1965), pp. 146-55 ; A. Gentili, « Giovanni Bellini, la bottega, i quadri di devozione », in : *Venezia Cinquecento*, I (1991), pp. 27-60 ; M. C. Galassi, « La produzione 'seriale' nelle bottega di Giovanni Bellini : inagini sulle due Madonne del Museo di Castelvecchio », in : *Verona illustrata*, XI (1998), pp. 3-11 ; R. Goffen, *op. cit.*, p. 313

⁸⁷ Gentile Bellini, frère aîné de Giovanni, eut d'ailleurs l'occasion de se rendre à Constantinople en 1479 au sein d'une délégation vénitienne. Il eut le privilège de réaliser le portrait du Sultan Mehmed II qui lui commanda d'autres œuvres.

possible la manière de leur maître. Certaines différences stylistiques restent néanmoins facilement perceptibles. Il serait faux d'affirmer que ce processus renvoyait à un procédé artisanal. S'il est vrai que ses assistants ne pouvaient être déclarés comme des artistes au sens fort du terme, leurs ouvrages profitaient au statut de leur maître. Une anecdote de Vasari exemplifie parfaitement ce phénomène. Il nous raconte ainsi que l'un des ouvrages de Bellini jouissait d'une telle renommée que le roi Louis XI voulut absolument l'acquérir. Après quelques difficultés, il parvint à ses fins et elle fut remplacée par une copie de l'un de ses élèves, Girolamo Mocetto, mais continua de porter le nom de Giovanni Bellini bien que la qualité du substitut ne soit pas à la hauteur de l'original.⁸⁸ Ce passage révèle à la fois la réputation internationale de ce peintre ainsi que le rôle que jouaient ses disciples. Son nom figurait bel et bien sur la copie tout comme sur les nombreuses autres œuvres qui présentaient le corps du Christ mort, qui fut avec les *Madones à l'enfant* l'un des types les plus célèbres développés dans son atelier.

Cette démarche s'apparentait clairement à celle de Dürer qui espérait jouir d'une certaine renommée au-delà de son Allemagne natale et qui usait de la gravure pour diffuser son art à travers toute l'Europe. Alors que la gravure permettait par un procédé mécanique de dupliquer une matrice, les disciples du maître vénitien usaient de leurs propres mains. Celles-ci ne devaient néanmoins pas transparaître au profit de la « manière » singulière de l'illustre peintre qui déclarait son nom en toutes lettres au sein d'un *cartellino*. La marque auctoriale qu'utilisait Bellini possédait donc de nombreux points communs avec le monogramme de Dürer qui lui aussi ne grava pas toutes ses planches de sa propre main.⁸⁹ Ces signes leur permettaient de faire preuve de leur autorité artistique et contribuèrent à leur notoriété.⁹⁰ Les analogies qui émanent de leur manière d'apposer leur marque auctoriale, permettent aussi de mieux comprendre les raisons qui conduisirent Bellini à accueillir chaleureusement Dürer, lorsque celui-ci se rendit dans la Sérénissime. A la différence des corporations qui firent vivement ressentir au Nurembergeois que sa présence était déplaisante, le fameux peintre vénitien semble avoir entretenu une relation amicale avec son collègue allemand. Leur « clientèle » internationale ne les confrontaient pas de façon directe et la notion de territoire ne s'entendait pas pour eux de la même manière que certaines guildes protectionnistes. Leurs stratégies, visant à mettre en exergue leur

⁸⁸ G. Vasari, *op. cit.*, p. 458; voir aussi : R. Goffen, *op. cit.*, p. 313

⁸⁹ P. Parshall, « German Renaissance Prints », in : *Print Quarterly*, XIII (1996), p. 199

⁹⁰ A. Chastel, « Signature et signe », in : *Revue de l'art*, n° 26 (1974), p. 8

singularité artistique au sein même de l'image, leur procurèrent une grande estime de la part des amateurs. Ils pouvaient ainsi sereinement dialoguer sans craindre qu'un étranger ne vienne empiéter dans leur domaine.

Alors que la gravure assurait déjà à Dürer un grand succès à Venise, il y produit des œuvres qui ne firent qu'affirmer son talent de peintre. Dans une lettre qu'il envoya à son ami et mécène, Willibald Pirckheimer, il exprimait toute sa satisfaction, déclarant fièrement qu'il avait reçu pour l'une de ses peintures une somme par vingt fois supérieure au coût du matériel.⁹¹ Cette « plus-value artistique » était l'indiscutable preuve de sa virtuosité qui était à même de transformer des pigments en de somptueuses compositions.⁹² Son besoin de reconnaissance se manifestait en effet au sein de plusieurs missives qu'il fit parvenir à cet illustre humaniste lors de son séjour transalpin. Ainsi dans un courrier qu'il lui expédia le 13 octobre 1506, il déclarait :

« Ah ! Combien je me languirai du soleil. Ici, je suis un gentilhomme, chez moi qu'un parasite. »⁹³

Cette phrase fut souvent utilisée pour démontrer que les artistes nordiques ne jouissaient pas du même statut social que leurs confrères italiens.⁹⁴ Ce phénomène n'a rien de surprenant à la lecture de ces quelques mots fleuris sortis de leur contexte. La comparaison entre l'auteur de l'autoportrait de 1500 et un parasite faisait un bel effet. La force rhétorique qui en émanait, ne pouvait qu'affirmer de manière éclatante un schéma qui se cristallisa au sein de l'histoire de l'art durant plusieurs siècles. Il suffit cependant de lire l'entier de cette correspondance vénitienne pour découvrir que le peintre nurembergeois ne fut pas toujours bien reçu par ses pairs et qu'il s'en plaignit à plusieurs reprises. Cette méfiance à l'égard de cet artiste qui débarquait de sa lointaine Germanie pour venir faire preuve de son art dans l'une des capitales artistiques transalpines, se comprend parfaitement de la part de peintres locaux qui subissaient une concurrence féroce. Leur

⁹¹ Voir la lettre envoyée par Dürer à Pirckheimer datant du 6 janvier 1506, in : A. Dürer, *Schriftlicher Nachlass*, H. Rupprich (éd.), (Berlin, 1969), vol. 1, p. 41

⁹² voir : M. Baxandall, *Les humanistes à la découverte de la composition en peinture 1340-1450*, (Paris, 1989), pp. 73-80

⁹³ « O wy wirt mich noch der sunen firen. Hÿ pin jch ein her, doheim ein schmarotzer etc. », voir la lettre envoyée de Venise le 13 octobre 1506, in : A. Dürer, *op. cit.*, vol. I, p. 59

⁹⁴ voir encore récemment : K. Woods, « Northern Europe in the Sixteenth Century », in : Barker (E.), Webb (N.) & Woods (K.) (éds), *The Changing Status of the Artist*, New Haven & London: Yale University Press, 1999, p. 105

corporation n'appréciait pas la présence de cet ambitieux personnage sur son territoire et le lui fit ressentir. Après avoir été traîné devant la magistrature, il se vit en effet contraint de payer quatre florins pour exercer son activité.⁹⁵ Giovanni Bellini fut l'un de ceux qui le prévinrent de l'hostilité dont faisaient preuve nombre de leurs collègues à l'égard de cet étranger.⁹⁶ Le système des corporations était encore très influent à Venise au début du XVIème siècle et officiait de manière très protectionniste. Les artistes vénitiens ne profitaient donc pas de la liberté qu'on leur a souvent attribuée. A l'instar de leurs confrères septentrionaux, ils étaient en effet encore contraints de s'inscrire dans une « guilde » régissant leur profession.

La déclaration du Nurembergeois apparaît alors comme l'un des nombreux témoignages de ses ambitions, qui ne semblent pas toujours avoir été en accord avec une certaine réalité. Cette correspondance en tant que telle, prouvait toute l'estime que les humanistes et dignitaires de sa région natale avaient pour son art. L'intimité que cet artiste entretenait avec un grand homme de Lettres dissonait avec le soi-disant « parasite » qu'il était chez lui. Dans cette même missive, il usait d'ailleurs d'une certaine fausse modestie auprès de son mentor, commençant par le vanter pour ensuite proclamer qu'il ne serait plus digne de lui parler une fois de retour dans sa patrie.⁹⁷ L'expression qu'il utilise pour exprimer le peu d'estime dont jouissent les peintres, est éloquente dans ce contexte. La formule « poltrone di pintore » n'avait rien de germanique. Le fait de puiser dans le vocabulaire italien pour référer à sa situation, démontrait clairement que ses confrères italiens ne profitaient pas de tous les honneurs. Il suffit alors de rappeler que les peintres de Nuremberg n'avaient pas l'obligation de s'inscrire au sein d'une corporation, pour détruire le mythe qui voyait l'artiste italien en tant que gentilhomme et son pendant germanique en compagnon laborieux.⁹⁸ A la suite d'une révolte des artisans, les autorités patriciennes bannirent en effet tout système corporatif afin de ne plus avoir à subir ce genre d'incidents.⁹⁹ La liberté

⁹⁵ « Les peintres sont ici très hostile à mon égard. Ils m'ont traîné trois fois devant les magistrats, et j'ai dû payer quatre florins à leur coporation. », in : Lettre de Dürer à Pirckheimer datant du 2 avril 1506, in : A. Dürer, *op. cit.*, vol. I, pp. 48-50

⁹⁶ « J'ai de nombreux bons amis italiens qui m'ont conseillé de ne pas manger et boire avec les peintres, car nombre d'entre eux sont mes ennemis et copient mes œuvres au sein des églises et partout où ils peuvent en trouver [...] », in : Lettre de Dürer à Pirckheimer datant du 7 février 1506, in : *ibid.*, pp. 43-45

⁹⁷ Lettre de Dürer à Pirckheimer envoyé de Venise, 13 octobre 1506, in : *ibid.*, pp. 58-60

⁹⁸ André Chastel a justement relevé que malgré ce que de nombreux historiens de l'art aient dit, la signature était beaucoup plus répandue au nord qu'au sud des Alpes. L'individualisme artistique semble donc être plus marqué dans les régions septentrionales. Voir : A. Chastel, « Signature et signe », in : *Revue de l'art*, n° 26 (1974), p. 8

⁹⁹ J. L. Koerner, *op. cit.*, p. 208

dont jouissait Dürer et ses collègues était idéale pour exercer des relations commerciales, tandis qu'ils se trouvaient dépourvus d'un organe commun qui aurait pu protéger leurs intérêts et leurs acquis, comme c'était le cas à Venise. Si la notion de guilde fut souvent vertement critiquée par les premiers historiens de l'art, désirant faire entrer leurs sujets d'étude au panthéon des arts libéraux, ce type d'organisation permettait aussi parfois de protéger leur profession.¹⁰⁰

Loin d'avoir voulu se fondre dans la masse des peintres vénitiens afin de profiter d'un statut de gentilhomme qui lui était soi-disant impossible en Allemagne, le Nurembergeois était présent à Venise pour faire preuve de son autorité artistique et auctoriale. L'allégation de Vasari déclarant que Dürer était descendu de sa ville natale pour venir enrayer un commerce de copies de ses gravures, semble peu convaincante, bien qu'il semble vraisemblable qu'une fois sur place le Nurembergeois prit certaines mesures à cet égard. La manière de signer l'une de ses lettres à Pirckheimer par « Albrecht Durer Norikorius cibus », révèle sa fierté d'homme du nord qui avait fait un long voyage pour venir obtenir ses lettres de noblesse dans l'un des pôles artistiques les plus prestigieux de cette période.¹⁰¹ La Venise du XVIème siècle peut être en effet comparée au Paris du début du XXème, chaque artiste digne de ce nom essayant de s'y faire une place.¹⁰² Les ouvrages qui nous sont parvenues de son deuxième séjour dans la Sérénissime, évoquent clairement cette volonté de s'imposer en tant qu'individualité artistique au cœur même de la cité des artistes, prêt à entrer en duel plus qu'en dialogue, avec une manière vénitienne qu'il adopta pour mieux la transcender. André Chastel a justement présenté deux de ces peintures comme chefs-d'œuvres au sens artisanal du terme, visant à démontrer toute la virtuosité de cet artiste.¹⁰³

Sa *Pala* dite « Rozenkranzfest » apparaît comme la véritable œuvre phare de son séjour vénitien. [ill. 24] La composition de ce retable s'inspire clairement du type vénitien de la *Pala*, dont Giovanni Bellini était l'un des plus éminents représentants. Malgré son état actuel très dégradé, les couleurs sont d'une rare intensité, évoquant ainsi l'une des qualités

¹⁰⁰ Karel van Mander fut l'un de ceux qui n'hésita pas à critiquer ouvertement les guildes qu'ils considéraient comme avilissantes pour les artistes. Voir : C. van Mander, *Le livre des Peintres de Carel van Mander* [1604], traduction française de Hymans (H.), (Paris, 1884-85), vol. I, pp. 392-93

¹⁰¹ Lettre de Dürer à Pirckheimer datant du 18 août 1506, in : A. Dürer, *op. cit.*, vol. I, p. 53

¹⁰² A. Chastel, « Dürer à Venise en 1506 », in : R. Pallucchini (éd.), *Giorgione e l'umanesimo veneziano*, vol. II, (Florence, 1981), pp. 459-463

¹⁰³ *ibid*, p. 462

notoires de la peinture vénitienne. Les physionomies et les postures des personnages présentent aussi des réminiscences belliniennes, tout comme l'ange se trouvant au premier plan. [ill. 25] La *Pala de San Zaccaria* que le peintre italien termina en 1505, dévoile ainsi de nombreux points communs avec la composition de son ami allemand. Le décalage manifeste entre ce retable vénitien de Dürer et le reste de son œuvre, affirme cette volonté d'entrer en dialogue avec un type de peinture profondément ancré dans la tradition de la lagune. Un artiste allemand peignant une *sacra conversazione*, voilà qui était un véritable tour de force permettant de démontrer toute la versatilité de son pinceau. Il ne pouvait y avoir d'endroit plus approprié pour cette performance artistique qu'un tableau d'autel destiné à l'église San Bartolomeo.¹⁰⁴ Un véritable lieu d'exposition publique allait en effet lui être consacré et lui permettre ainsi d'accéder à une renommée sans précédent dans une ville parfois hostile.

« J'ai fait taire tous les peintres qui déclaraient que j'étais doué en gravure, mais qu'en peinture je ne savais pas utiliser correctement les couleurs. Ils disent tous maintenant qu'ils n'ont jamais vu de couleurs si éclatantes. »¹⁰⁵

Dürer n'hésita pas à dévoiler ses qualités de peintre au sein d'un espace religieux et allait franchir une étape de plus en insérant ses propres traits dans le domaine divin. [ill. 26] Sur la droite de l'image, à la suite de la cohorte attendant de se faire couronner par la Vierge, se distingue aisément son effigie arborant sa chevelure flamboyante. Il ne pouvait choisir son endroit plus éloquent afin de faire une entrée triomphale au sein de l'image et de l'art vénitien.¹⁰⁶ Néanmoins, pour bien signifier qu'il ne participe pas directement à la scène, il ne s'agenouille pas, à l'inverse des heureux élus. Cette posture justifiant la distinction entre le moment représenté et celui de la représentation, ne fait que lui donner plus de prestance et le rend d'autant plus visible, ses cheveux dorés étincelants encore aujourd'hui malgré le pauvre état de conservation. L'apparence nordique de Dürer regardant de façon insistante en direction du spectateur, dissone avec le reste des physionomies qui se détachent de la

¹⁰⁴ cat. expo. *Il Rinascimento a Venezia e la pittura del Nord ai tempi di Bellini, Dürer, Tiziano*, Palazzo Grassi, Venise, 1999-2000, pp. 306-07

¹⁰⁵ « [...] jch hab awch dy moler all geschilt, dy do sagten, jm stechen wer jch gut, aber jm molen west jch nit mit farben vm zw gen. Jtz spricht jder man, sy haben schoner farben nie gesehen. », Lettre datant du 8 septembre 1506 destinée à Pirkheimer, in : A. Dürer, *op. cit.*, pp. 54-56

¹⁰⁶ E. Panofsky, *op. cit.*, p. 110

composition.¹⁰⁷ Cette impression se voit affirmée par le « morceau de peinture » qui vient juxtaposer cet autoportrait intégré et qui n'est autre qu'un paysage. Alors que Bellini avait l'habitude d'insérer ses *sacra conversazione* au sein d'une structure architecturale qui laissait percevoir un semblant de panorama, le Nurembergeois abat les cloisons. Cette échappée ne fut autre que l'occasion rêvée de venir compléter son tour de force « à la vénitienne », d'une touche personnelle et éminemment septentrionale qui consiste en un paysage montagneux et une ville paraissant bien lointaine de la Sérénissime. Le côté droit supérieur apparaît alors comme une image dans l'image, se détachant du reste de la composition pour venir faire l'apologie de son auteur.

Afin de rendre d'autant plus explicite sa démarche, le maître nurembergeois avait laissé une note destinée au spectateur. Il s'était ainsi dépeint tenant entre les mains un feuillet qui non seulement affirmait qui se cachait derrière cette imposante chevelure, mais dévoilait la rapidité d'exécution de cet acte artistique.

« exécuté en cinq mois par Albrecht Dürer d'Allemagne 1506 »¹⁰⁸

Alors que cette *Pala* démontrait formellement que Dürer avait été capable d'assimiler le vocabulaire vénitien, l'inscription déclamaient que tout ceci ne lui avait pris que très peu de temps. L'éminence de son talent était alors comparable à sa vitesse d'exécution qui témoignait d'un ouvrage qui n'avait rien de laborieux, contrairement à ce que l'on prétendait de ses confrères nordiques. En précisant son origine géographique, l'Allemagne, il manifestait à nouveau sa singularité tout en sous-entendant que son nom avait dépassé les frontières.¹⁰⁹ De ce « Germanus » se dégageait une fierté nordique qui lui donnait un accent particulier et lui permettait de se faire le véritable représentant d'une tradition qui jouissait déjà d'un certain prestige à Venise.¹¹⁰ Son atypisme se confondait alors avec son exceptionnalité artistique pour laquelle il voulait être reconnu à travers l'Europe. L'iconographie de ce tableau d'autel ne pouvait mieux correspondre à ses ambitions. Le

¹⁰⁷ En se figurant en personnage au type nordique très marqué, il se distinguait à nouveau de ses collègues italiens et profitait ainsi d'une apparence exceptionnelle en parfait accord avec son art singulier.

¹⁰⁸ « exegit quinque mestri spatio Albertus Durer Germanus MDVI »

¹⁰⁹ Sur son *Martyr des dix mille chrétiens* de 1508 apparaît l'inscription : « Iste faciebat anno Domini 1508 Albertus Durer alemannus » ainsi que son monogramme. Le fait que cette œuvre soit destinée à Frédéric III dit Le Sage, électeur de Saxe, laisse aussi supposer qu'un certain sentiment « national » se dégage de ce texte. Une forme d'identité germanique qui leur est commune, émane du terme d'« alemannus ».

type iconographique du « Rosenkranzbild » fut en effet développé en Allemagne par la Confraternité du Rosaire et visait ainsi à illustrer l'idée d'une fraternité chrétienne universelle.¹¹¹ Toutes les professions se voyaient ainsi représentées dans ces images et la figure du Nurembergeois pouvait ainsi personnifier celles des arts. En outre, l'universalisme qui présidait à cette assemblée, ne pouvait que se marier parfaitement avec des échanges artistiques qui se voulaient transnationaux.

Cette confrontation du nord au sud qui se matérialisait au sein de cette *Pala* par la déclaration de l'origine de son auteur aussi bien par le texte que par son apparence, se retrouve dans une deuxième œuvre réalisée lors de ce séjour. Le *Christ parmi les docteurs* qu'il peignit la même année que son tableau d'autel destiné à l'église San Bartolomeo, se comprend en effet mieux dans ce contexte. [ill. 27] Une inscription vient à nouveau se superposer à l'image pour déclarer que c'est en cinq jours que cette peinture fut exécutée. Le rapport de proportion entre les cinq jours de travail ayant vu la naissance de ce petit tableau et les cinq mois ayant donné corps à sa *Madone au Rosaire*, est évident. La différence de format de ces deux compositions justifiait aisément cette différence de temps qui leur avait été consacré, même si ni l'un, ni l'autre ne semble avoir été véridique. La taille réduite du *Christ parmi les docteurs* laisse supposer qu'il était destiné à l'espace privé. Même s'il s'agissait une fois de plus de démontrer toute sa virtuosité, les stratégies allaient changer. Dans une lettre à Pirckheimer datant du 23 septembre 1506, Dürer parle d'un *quadro* d'un genre qu'il n'avait jamais conçu jusqu'alors. Tout laisse supposer qu'il s'agit de ce tableau si particulier.¹¹² Une véritable démarche originale présidait à cette œuvre que l'on peut aisément considérer comme une curiosité destinée à un cabinet d'amateur plutôt qu'à un lieu de culte. La focalisation sur les personnages est telle que seuls leurs visages et leurs mains transparaissent. A eux seuls, les doigts recourbés des personnages en plein débat, occupent le centre de l'image et font directement référence à l'éloquence de ces derniers par la représentation du « comput digitus ». La rhétorique de l'image devient aussi complexe que celle des figures dépeintes et souligne sa singularité.

¹¹⁰ voir à ce sujet : cat. expo., *Il Rinascimento a Venezia e la pittura del Nord ai tempi di Bellini, Dürer, Tiziano*, Palazzo Grassi, Venise, 1999-2000 ; *Le siècle de van Eyck. 1430-1530. Le monde méditerranéen et les primitifs flamands*, Bruges, Groeningemuseum, 2002

¹¹¹ E. Panofsky, *op. cit.*, p. 111

¹¹² voir : *ibid.*, p. 114 ; A. Chastel, *op. cit.*, pp. 462-63

Si Dürer prétendait créer de façon originale, il référait néanmoins à une certaine tradition provenant du nord de l'Italie.¹¹³ Les physionomies ainsi que la focalisation qui s'opère sur celles-ci, évoquent cependant l'un des peintres flamands qui bénéficiait déjà d'un grand intérêt dans les collections de la lagune, Jérôme Bosch.¹¹⁴ [ill. 28] La comparaison entre le *Christ parmi les docteurs* et le *Christ portant sa croix*, met en évidence certaines similarités. A la différence de son confrère nordique, il exagéra les traits d'une seule de ses figures, alors que toutes les autres profitaient d'un travail de portraitiste extrêmement raffiné. En procédant de la sorte, il faisait à nouveau valoir toute la versatilité de son pinceau qui était à même d'interpréter certains types iconographiques. Il signait son acte par un feuillet, sortant d'un livre au premier plan et portant la trace temporelle de la réalisation de ce morceau de peinture ainsi que son emblème d'artiste. Ce dialogue avec la tradition lui permettait d'affirmer son monogramme comme la trace d'un processus artistique singulier, qui était à même de transcender des schèmes établis.

¹¹³ J. Bialostocki, « Opus quinque dierum : Durer's 'Christ among the doctors' and Its Sources », in : *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XXII (1959), pp. 17-34

¹¹⁴ B. L. Brown, « Dall'inferno al paradiso : paesaggio e figure a Venezia agli inizi del XVI secolo », in : cat. expo., *Il Rinascimento a Venezia e la pittura del Nord ai tempi di Bellini, Dürer, Tiziano*, Palazzo Grassi, Venise, 1999-2000, pp. 424-97

I.3 Voyage d'un artiste et pérégrination d'une renommée

Le séjour vénitien d'Albrecht Dürer révèle toutes les stratégies que cet artiste mit en place afin de s'affirmer en tant qu'artiste de l'autre côté des Alpes. Il entreprit quelques années plus tard un autre périple qui allait lui permettre d'asseoir définitivement sa renommée.¹¹⁵ Il se décida ainsi de partir en 1520 pour les Pays-Bas, peu après la mort de Maximilien I dont le règne lui avait permis d'obtenir des annuités impériales qui lui étaient versées par la ville de Nuremberg.¹¹⁶ Le décès de ce monarque marquait pour l'illustre peintre, la fin d'une période prospère durant laquelle son atelier avait pris toute son ampleur. Une véritable crise à la fois existentielle et financière semble l'avoir conduit à se rendre dans les Flandres pour y consolider sa présence en tant que graveur.¹¹⁷ Cette *wanderjahr* peut alors être considérée comme un véritable voyage d'affaires et le journal qu'il rédigea à cette occasion, apparaît comme un carnet de comptes édulcoré de quelques descriptions de ses rencontres et de ses activités quotidiennes.¹¹⁸ Alors que sa correspondance vénitienne révèle une figure hautement ambitieuse, désirant rivaliser de talent avec ses confrères transalpins, ce cahier de route dévoile un marchand chevronné qui n'hésitait pas à troquer ses gravures contre un hébergement ou un repas. Il faut néanmoins relever que certains de ces trocs étaient en réalité des cadeaux visant à remercier l'accueil remarquable dont firent preuve à son égard les artistes et les notables flamands.¹¹⁹ Sa réputation était alors telle que les guildes des peintres s'empressaient d'organiser une soirée en son honneur et que les magistrats des différentes villes qu'il visita, lui firent remettre des présents de bienvenue.¹²⁰ La notoriété dont il profitait dans cette région était égale à la valeur que l'on accordait à ses œuvres imprimées que l'on collectionnait avidement.

Afin que sa venue ne soit pas ignorée, Dürer fit en sorte de mettre en scène son arrivée. Avant de se rendre à Anvers qui fut sa première destination, il envoya en grand nombre plusieurs de ses gravures ainsi que celles de deux de ses disciples.¹²¹ Cette opération visant

¹¹⁵ Sur le voyage de Dürer dans les Flandres, voir : cat. expo., *Albert Dürer aux Pays-Bas, son voyage 1520-1521, son influence*, Bruxelles, Palais des Beaux-Arts, 1977

¹¹⁶ Cat. expo., *Albrecht Dürer and his Legacy*, British Museum, Londres, 2002, p. 204

¹¹⁷ E. Panofsky, *The Life and Art of Albrecht Dürer*, (Princeton, 1995), p. 198

¹¹⁸ A. Dürer, *Dürer's Record of Journey to Venice and the Low Countries*, traduction anglaise et notes de R. Fry, (New York, 1995) ; pour la version originale : A. Dürer, *Schriftlicher Nachlass*, H. Rupprich (éd.), (Berlin, 1969), vol. I, pp. 146-202

¹¹⁹ R. Grigg, « Studies on Dürer diary of his journey to the Netherlands : the distribution of the 'Melancholia I' », in : *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, n°3, XLIX (1986), pp. 398-409

¹²⁰ A. Dürer, *op. cit.*, pp. 38-39

¹²¹ Cat. expo., *Albrecht Dürer and his Legacy*, British Museum, Londres, 2002, p. 204

à lui permettre d'avoir un stock à disposition afin de le vendre à travers toutes les Flandres, allait aussi prévenir les milieux artistiques anversoises de sa visite. Il ne serait pas exact de prétendre que ces trois coups de bâton étaient absolument intentionnels. Il est cependant incontestable que tout Anvers fut au courant de sa venue grâce à cette opération. L'envie de rencontrer celui qui se cachait derrière ces compositions se faisait ressentir et les nombreuses invitations qu'il reçut en furent la preuve. En joignant à son envoi des œuvres de Hans Schäufelein et de Hans Baldung, il ne faisait qu'affirmer le mythe qui se cristallisait autour de sa figure. En laissant dans ses malles une place à ses disciples, il affirmait en effet avoir créé une « école » dont il était le mentor. Il avait quarante-huit ans lorsqu'il planifia ce voyage et il ne lui restait plus que sept ans à vivre. Il était temps de montrer au public que son art avait engendré une nouvelle génération, qui lui succédait pour mieux lui faire honneur. Il se présentait en tant que « Maître », rôle qui allait lui permettre de passer à la postérité, continuant non seulement à vivre à travers son œuvre, mais aussi au travers de travaux qui s'inspiraient de celle-ci. Il devenait ainsi une véritable référence pour le monde artistique et l'aura dont il jouissait lui conférait le statut de figure légendaire. Ce phénomène se révèle clairement au sein de ses commentaires relatant les soirées fastueuses que lui organisèrent aussi bien les guildes des peintres d'Anvers, de Bruges, de Gand, que de Malines.¹²² L'accueil qui lui fut réservé fut en effet digne de celui réservé à un authentique « prince des arts ».

« [...] les peintres m'ont invité dans leur guilde avec ma femme et ma servante, où tout était en argent, et ils avaient d'autres décorations luxueuses et des mets très coûteux ; et toutes leurs femmes étaient présentes aussi ; et lorsque je fus conduit à la table, tout le monde des deux côtés se leva comme s'ils conduisaient un grand seigneur. Il y avait parmi eux des notables, qui firent tous preuve du plus grand respect à mon égard et qui s'inclinèrent bien bas devant moi, et déclarèrent qu'ils feraient tout ce qui était en leur pouvoir pour me servir et me satisfaire. »¹²³

La fierté qui se dégage de ces quelques lignes, souligne à quel point Dürer appréciait ce genre de marque d'estime. Les corporations des peintres ne furent pas les seules à lui témoigner un tel respect, puisque les orfèvres s'étaient eux aussi organisés pour recevoir dignement l'illustre artiste. Il est possible que cette guilde désirait honorer celui dont le

¹²² E. Panofsky, *op. cit.*, p. 209

¹²³ A. Dürer, *op. cit.*, pp. 38-39

père avait exercé leur profession, mais il semble plus pertinent d'y voir tout l'intérêt que ce métier conférait à l'égard de la gravure. Le cisellement d'un objet précieux possédait en effet de nombreux points communs avec la réalisation d'une matrice de cuivre qui était par la suite imprimée. Ces deux arts étaient donc d'un point de vue matériel extrêmement proches. Il serait néanmoins inexact de prétendre que le plus célèbre orfèvre de cette période ait eu droit aux mêmes égards que ceux dont profita le Nurembergeois. Sa perspicacité fut justement d'utiliser la gravure pour diffuser son identité artistique, alors même qu'il était l'un des plus grands peintres de son époque. Le succès qu'il rencontra durant son périple flamand, était profondément lié à ce phénomène. L'intégration de son monogramme au cœur même de ses planches gravées, rappelait qu'un individu qui se trouvait bien loin d'Anvers, les avait réalisées. Cette insistance sur l'origine auctoriale leur accordait une fonction de « représentation », d'images fantomatiques. Leur statut d'œuvre d'art qui était alors encore rarement conféré à ce type d'œuvre, allait dans ce même sens, faisant inlassablement référence au moment de création et à l'individualité créatrice. Il n'y avait ainsi rien d'étonnant au fait que lorsque l'« inatteignable » devenait tangible, les célébrations étaient au rendez-vous.

En constatant la place primordiale consacrée aux questions financières dans son journal de bord ainsi que les soucis pécuniaires qui rythment sa correspondance vénitienne, les qualités mercantiles de Dürer se comprennent mieux.¹²⁴ La promotion de son art et de sa personnalité artistique semble l'avoir profondément préoccupé et le talent dont il fit preuve dans ce domaine provenait d'une profonde réflexion. Bien que son carnet de voyage semble avoir été rédigé par un véritable marchand ambulant, son intérêt pour l'œuvre d'autres artistes s'y reflète aussi. Il n'hésita pas à remettre un nombre important de ses gravures à un certain Tommaso de Bologne pour obtenir en échange un dessin de Raphaël. Il reçut en outre de cet intermédiaire deux planches gravées provenant de la péninsule.¹²⁵ Ces transactions soulignent tout l'intérêt qu'avait cet artiste pour ses confrères et l'attention qu'il portait à une histoire de l'art en devenir. Ses voyages lui avaient non seulement permis d'affirmer sa propre personnalité artistique, mais aussi d'en découvrir d'autres. En fréquentant assidûment les milieux humanistes, il avait accès à une culture

¹²⁴ Presque toutes les lettres qu'il envoya à Pirckheimer depuis Venise, réfèrent à un moment donné à l'argent qu'il se fait ou qu'il perd.

¹²⁵ A. Dürer, *op. cit.*, pp. 54-55 ; voir aussi : N. Dacos, « Tommaso Vincidor. Un élève de Raphaël aux Pays-Bas », in : coll., *Relations artistiques entre les Pays-Bas et l'Italie à la Renaissance. Etudes dédiées à Suzanne Sulzberger*, (Bruxelles-Rome, 1980), pp. 61-99

artistique qui était inaccessible à nombre de ses collègues. On a malheureusement souvent négligé l'attention qu'il portait à ses prédécesseurs, alors que son carnet de notes recèle le nom de plusieurs peintres flamands qui étaient déjà entrés dans l'histoire. Il se rendit ainsi à Bruxelles pour observer des œuvres de Rogier van der Weyden, citait Hugo van der Goes et Jacopo de Barbari, et eut le privilège de voir le retable de l'Agneau Mystique des frères van Eyck.¹²⁶ Cette liste de noms qui encore aujourd'hui évoque les débuts de la peinture flamande, laisse transparaître la tradition nordique dans laquelle il s'inscrivait. Il semblait remonter à l'origine du courant dont il était l'un des fiers représentants, signant ses œuvres vénitiennes de son identité nordique. En se rendant dans ces lieux de culte tels que l'église de Saint Bavon, qui accueillait le chef-d'œuvre fondateur de la peinture du nord des Alpes, il rendait hommage à ses pères tout comme il espérait que ses descendants le fassent. S'il désirait que son nom reste gravé au sein du panthéon des illustres artistes, il restait encore à cristalliser la figure de l'artiste. Il participait donc pleinement de cette dynamique qui allait engendrer une véritable histoire des artistes. Les portraits de ses contemporains tels que Joachim Patinir et Lucas de Leyde, qu'il réalisa lors de son périple flamand, allaient permettre de donner un visage à des images qui allaient elles aussi devenir célèbres. Il suffit ici de mentionner que ces dessins furent traduits en gravure dans le premier ouvrage consacré à une histoire de l'art septentrionale, pour bien cerner toute leur portée.¹²⁷ Les portraits d'artistes n'étaient pas encore chose commune et l'auteur du premier autoportrait indépendant allait permettre à ces deux artistes de léguer leur effigie à la postérité.

La portée de portrait de personnages illustres n'était pas étrangère à Dürer qui, peu avant de partir pour les Pays-Bas, avait réalisé une gravure figeant les traits de l'empereur Maximilien I, décédé avant qu'elle ne soit terminée.¹²⁸ [ill. 29] Cette planche de grande taille permettait de rapprocher et de remémorer cet auguste monarque de façon bien plus efficiente qu'une peinture destinée à être vue par un nombre restreint de spectateurs. Durant la dernière décennie de sa vie, il réalisa huit portraits de ce genre visant à immortaliser leur modèle. Le nom de ces illustres personnages profitaient aussi à sa propre renommée et il fit en sorte de faire ressentir sa présence au sein de l'espace de représentation, afin que les traits du célèbre visage révèlent la perfection de ses propres lignes. Dans son premier essai qui fut dédié au plus glorieux de tous ses modèles, sa trace n'apparaît cependant en aucun

¹²⁶ A. Dürer, *op. cit.*, pp. 47 & 78-79

¹²⁷ D. Lampson, *Les effigies des peintres célèbres des Pays-Bas* [1572], J. Puraye (éd.), (Liège, 1956)

¹²⁸ E. Panofsky, *op. cit.*, p. 193

lieu.¹²⁹ La figure de l'empereur devait siéger seule, au sein de ce monument à sa gloire. L'endroit ne semblait pas approprier pour y faire valoir son identité artistique. Le signifié avait beaucoup trop d'importance pour que le signifiant s'y dévoile outrageusement. Aucune place ne pouvait l'accueillir et venir troubler le spectateur dans sa contemplation du monarque qui devenait alors présent devant lui. Le stratagème ne devait pas être dévoilé. L'artiste n'avait pas à intervenir dans ce processus et venir déclarer de sa signature ou de son monogramme que le papier imprimé qu'il avait devant les yeux, avait été exécuté dans un atelier de Nuremberg en 1519. La dissonance entre le moment de « re-présentation » et celui de réalisation aurait alors été malvenue et il semble que Dürer l'avait bien compris. Cet anonymat qui lui était peu commun, se retrouve d'ailleurs dans la plupart de ses gravures figurant les armoiries de grandes familles. [ill. 30] Aussi bien dans le portrait de Maximilien I que dans l'héraldique, c'était bien le nom et la renommée qui était l'enjeu principal de l'image. Il aurait été inapproprié de venir placer un emblème artistique de la « maison » nurembergeoise, au sein même d'un autre symbole représentant une famille. Les deux jouaient sur la notion d'origine, auctoriale et familiale, et il ne fallait pas qu'elles entrent en conflit au sein du même espace.

La discrétion dont il fit preuve pour le portrait de Maximilien I fut néanmoins rarissime. Suivant le rapport qu'il entretenait avec ses commanditaires, il n'hésita pas à s'octroyer la place d'invité de marque. La seconde effigie qu'il conçut pour le cardinal Albrecht von Brandenburg laisse apparaître son monogramme en miroir aux armes de la famille du portraituré.¹³⁰ [ill. 31] Il se présente en contrebas à gauche et s'intègre dans l'arrière-plan. Les stries horizontales qui constituent le fond de l'image, se prolongent sur le lieu d'autoréférentialité. Il semble ainsi être véritablement intégré à une sorte de tapisserie, servant de lieu de mise en scène au profil de cet homme d'Eglise. La manière dont Dürer fonde sa marque dans l'espace de représentation est en parfait accord avec son rôle. Bien que les lignes laissent percevoir sa main d'artiste, elles ne sont là que pour mieux figurer le portraituré. Elles servent ainsi de support à sa propre gloire, tout comme l'arrière-plan lui sert de lieu d'immortalisation. Dans les deux parties réservées au texte qui l'encadre, seule la date de réalisation mise en rapport à l'âge du modèle font directement référence au processus de réalisation. A aucun moment l'individualité artistique de l'auteur ne

¹²⁹ Sur la trace de l'artiste, voir : D. Rosand, *La trace de l'artiste*, (Paris, 1993)

¹³⁰ Cat. expo., *Albrecht Dürer and his Legacy*, British Museum, Londres, 2002, p. 202

transparaît. L'écrit reste donc le privilège du représenté et exclu une quelconque présence auctoriale.

Sur le portrait gravé qu'il réalisa pour son ami Willibald Pirckheimer, la plaque « commémorative » qui vient se placer en contrebas de son effigie, admet quant à elle sa marque artistique. [ill. 32] Elle vient conclure un texte qui déclare le nom du portraituré et son âge, tout en évoquant la fonction même de cette œuvre.

« Effigie de Willibald Pirckheimer / à l'âge de 53 ans / Nous vivons par l'esprit le reste appartient à la mort / 1524 »

Ces quelques lignes laisseraient supposer que cette œuvre fut réalisée après le décès de Pirckheimer. Ce ne fut pas le cas puisque ce dernier enterra son ami et auteur de cette gravure. L'aspect d'éloge funèbre qui se détache de ce texte, rend d'autant plus explicite la fonction de cette image qui se destine à la postérité. Le visage boursoufflé du célèbre humaniste reflète la démarche sous-jacente à ce monument gravé. Une idéalisation ne semble pas avoir été le mot d'ordre inhérent à ce portrait d'un mortel dans son enveloppe de chair peu attirante. Ce n'était pas une apparence d'Apollon, mais bien l'esprit de cet homme de Lettres qui lui donnait droit à être immortalisé. Il est ici dépeint dans toute son individualité physionomique.¹³¹ Un embellissement de son effigie aurait été à l'encontre du principe visant à le présenter au spectateur tel qu'il était, ses véritables qualités ne pouvant se comprendre qu'au travers de son intellect. L'intimité qu'il entretenait avec Dürer et cette déclaration prônant l'immatériel comme véritable mot d'ordre, permettaient à l'artiste d'apposer sans scrupule son monogramme en guise de conclusion à cette plaque « funéraire ». Le paraître n'était pas l'apanage du portraituré, qui revendiquait à être glorifié pour ce qui ne pouvait être représenté au sein d'une image. A l'inverse, le talent de l'artiste de Nuremberg s'offrait au regard, et les traits peu flatteurs de son ami devenaient l'expression de son individualité artistique qui lui conférait le droit d'entrer au panthéon des hommes illustres.

Cette irréprésentabilité des véritables qualités de Pirckheimer trouve un écho dans une œuvre du même type que le Nurembergeois réalisa deux ans plus tard. [ill. 33] Le portrait d'Erasmus, joue en effet sur le problème de la représentation d'un personnage célèbre pour

ses écrits. A la différence de tous les autres portraits gravés de Dürer, l'œuvre qu'il réalisa à la demande de cet intellectuel, le présente non pas de manière iconique, mais en train d'exercer son art. Erasme est en train de rédiger un texte, accoudé à sa table de travail. Son regard est absorbé par ses profondes réflexions qui prennent corps sur le papier. Le rôle de l'écrit est d'ailleurs mis en scène au premier plan, donnant à voir un entassement de livres. L'art d'Erasme qui s'offre aux yeux du spectateur fait pendant à celui du graveur qui se voit consacré à ses côtés. Un cadre s'insère en effet en pleine image pour venir la commenter et mettre en évidence son processus de réalisation. Cette mise en abîme rappelle au spectateur qu'il se trouve devant une œuvre d'art, un portrait en l'occurrence, plutôt que devant une simple effigie d'Erasme. Le texte que contient cet encadrement réfère ainsi à l'« imago » du célèbre humaniste plutôt qu'à sa personnalité. Un véritable discours sur l'art du portrait s'y instaure, conférant une place importante au « faire » artistique. La date de réalisation et l'imposant monogramme viennent conclure ces quelques lignes pour bien souligner toute l'importance de l'artiste dans ce processus.

La visibilité de ce « tableau » le fait intervenir de façon significative dans l'image et le fait entrer en dialogue avec la personnalité d'Erasme. Cet échange se cristallise au sein même de l'inscription en grec qui occupe son centre et qui déclare que les écrits de l'humaniste en montre un meilleur portrait que cette gravure.¹³² Dürer portait une très grande estime aux textes de cette influente personnalité, et lorsqu'il entreprit cette lourde tâche, il en concevait toute la responsabilité. Le portraituré se plaignit d'ailleurs que les traits qui lui avaient été attribués n'étaient pas très ressemblants.¹³³ Cette courte phrase mettait néanmoins en scène au sein même d'un monument en forme de tableau, dédié à l'artiste tout autant qu'à son sujet, un rapprochement entre un auteur et son œuvre. En déclarant que la personnalité d'Erasme se comprenait mieux à travers sa plume, le Nurembergeois déclarait implicitement que sa propre individualité artistique se révélait à travers ses traits. Il n'était pas véritablement question d'une mise en parallèle entre portrait figuré et littéraire, mais plutôt d'une relation nécessaire entre l'œuvre et son origine auctoriale. L'artiste se servait du portrait d'un homme de Lettres non seulement pour y assimiler son nom et en obtenir ainsi une certaine renommée, mais aussi pour faire en sorte que son

¹³¹ voir : E. Panofsky, *op. cit.*, p. 239 ; cat. expo., *Albrecht Dürer and his Legacy*, p. 217

¹³² A. Hayum, « Dürer's Portrait of Erasmus and the Ars Typographorum », in : *Renaissance Quarterly*, n° 4, XXXVIII (1985), pp. 650-87 ; P. Fehl, « Dürer's Portrait of Erasmus and the Medal by Quentin Massys : Two Types of Mimesis », in : *Künstlerischer Austausch*, II (1993), pp. 453-72

¹³³ E. Panofsky, *op. cit.*, pp. 239-40

statut d'auteur à proprement parler soit reconnu, tout comme l'était celui du sujet de cette gravure.

Cette double focalisation, à la fois sur le portraituré et sur l'artiste, se perçoit aussi dans la composition de cette œuvre. Dürer y mit tout son art pour faire en sorte qu'elle ne se présente pas en tant que simple effigie d'un homme illustre. A de nombreux égards, elle possède plus de similarités avec son *Jérôme dans son studiolo* qu'avec le *Portrait de Willibald Pirckheimer*. [ill. 34] La contextualisation qui s'opère dans l'image représentant Erasme, n'est en effet pas très éloignée de celle qui s'établit dans la composition consacrée au Père de l'Eglise. On peut y voir des similarités qui découlent de l'activité intellectuelle de ces deux personnalités ainsi que leur rôle prédominant dans l'histoire de la chrétienté, mais aussi l'expression la plus sensible du savoir-faire du maître nurembergeois. En élargissant son cadrage, il était à même de laisser place à des prouesses techniques aussi bien spatiales que compositionnelles. En intégrant des objets dans l'espace de représentation, il pouvait faire discourir l'image de façon probante et en parfait accord avec les qualités emblématiques du portraituré. Ces conclusions témoignent de ce véritable dialogue qui s'établissait entre les deux protagonistes de la genèse de cette gravure. Il apparaissent alors côte à côte, l'art de l'un fixant pour l'éternité le visage de l'autre, et la renommée humanistique de ce dernier rejaillissant sur le premier. Il suffit de mentionner qu'Erasme écrivit un éloge funèbre dithyrambique pour Dürer, pour comprendre que ce dialogue pouvait s'établir aisément entre ces deux personnalités.¹³⁴

La subtilité des portraits gravés de Dürer était au cœur même de cette quête d'un statut supérieur à celui qui était commun à ses collègues aussi bien nordiques que transalpins. Dans cette démarche, il participait d'une tradition séculaire de l'effigie des hommes illustres qui allait s'exprimer de façon exceptionnelle au cours du XVI^{ème} siècle. Les recueils de biographies de personnalités de tout genre allaient profondément marquer une histoire qui se développait autour de l'individu. Son travail de graveur le liait à une autre profession qui était celle d'éditeur, l'imprimerie étant au centre de ces deux activités. Il n'est donc pas surprenant que dans les livres consacrés aux grands hommes qui devinrent pléthoriques peu après sa mort, l'image revêtait une place essentielle.¹³⁵ Elle semble alors

¹³⁴ Sur l'éloge funèbre d'Erasme, voir E. Panofsky, « Erasmus and the visual arts », in : *Journal of the Warburg and Courtauld Institute*, XXXII (1969), pp. 224-27

¹³⁵ voir : P. Eichel-Lojkine, *Le siècle des grands hommes. Les recueils de vies d'hommes illustres avec portraits du XVI^e siècle*, Louvain-Paris-Sterling, 2001 ; S. Barnes, « The *Uomini Illustri*, Humanist Culture,

avoir fonctionné comme un moyen mnémotechnique afin que le lecteur visualise dans l'effigie de celui dont il lisait la biographie, ses qualités les plus essentielles. Un véritable rapprochement s'effectuait par le biais de la gravure entre le texte et l'image, entre le portrait figuré et le portrait peint.¹³⁶ A la différence des portraits peints et tout comme les livres imprimés, l'original n'était plus unique. La possibilité de reproduire un portrait et de le distribuer aux quatre coins de l'Europe, était en parfaite harmonie avec la volonté de commémoration, voire de glorification, d'une individualité exceptionnelle. Ce processus permettait non seulement de fixer à jamais un visage éphémère, mais permettait de le donner à voir à une multitude de personnes. L'aspect publique de la gravure, la distinguait clairement de la peinture et du dessin, alors qu'elle lui conférait la fonction de véritable monument.

and the Development of a Portrait Tradition in Early Seventeenth-Century Italy », in : S. J. Barnes & W. Melion (éds), *Cultural Differentiation and Cultural Identity in the Visual Arts*, National Gallery of Art, Washington, 1989, pp. 113-133 ; volume XIX (2003) de *Word & Image*, intitulé : « Likeness in an Age of Mechanical Reproduction : Printed and Medallion Portraits in Renaissance and Baroque Europe »

¹³⁶ voir entre autres : R. Campo, *Ronsard's Contentious Sisters. The Paragone Between Poetry and Painting in the Works of Pierre Ronsard*, Chapel Hill : University of North Carolina Press, 1998

I.4 La fortune littéraire et artistique d'Albrecht Dürer

Les ambitions artistiques d'Albrecht Dürer et les stratégies qu'il déploya pour que son nom reste à jamais gravé, eurent l'effet escompté. Alors que de son vivant il jouissait d'une renommée tout à fait exceptionnelle pour un artiste de cette période, peu après sa mort, nombreux furent ceux qui érigèrent de véritables monuments à sa gloire.¹³⁷ Dans son *De recta Latini Graecique sermonis pronuntiatione* publié en 1528, Erasme lui consacra un passage construit sous la forme d'un dialogue.¹³⁸ Plusieurs références à l'*Histoire naturelle* de Pline l'Ancien rythment ce texte et le Nurembergeois y est comparé à Apelle. Le célèbre humaniste n'hésita cependant pas à le déclarer comme étant meilleur que son fameux prédécesseur, car il pouvait se passer de la couleur pour créer des chefs-d'œuvres.¹³⁹ Cette affirmation extrêmement élogieuse à l'égard de celui qui avait réalisé son portrait en gravure, souligne la singulière réputation que lui avait conférée son œuvre graphique. Erasme connaissait principalement ses talents de graveur, grâce à la large diffusion que permettait ce médium. Il était ainsi légitime de souligner cette qualité dans son éloge. L'estime qu'il lui portait, était le fruit de son grand intérêt pour les arts visuels qui n'avaient, selon lui, su être appréciés à leur juste valeur durant plusieurs siècles. La personnalité de Dürer lui servait d'exemple pour louer une profession qui, selon lui, siégeaient au sein des arts libéraux et pour laquelle tout prince digne de ce titre, devait avoir la plus haute estime.

Bien qu'Erasme ait eu quelques contacts avec cet artiste, ce passage démontre ouvertement qu'ils ne furent jamais véritablement intimes. Les nombreux topoï qui apparaissent dans cette apologie, tendent à le prouver et le fait qu'il exclut de façon surprenante son œuvre peinte paraît aller dans le même sens. Il n'y avait probablement eu que très rarement accès et n'était pas à même de le juger en tant que peintre. A cet égard, la préface que lui consacra son ami Joachim Camerarius en ouverture à la version des *Vier Bücher von menschlicher Proportion* qu'il avait traduite en latin, s'en éloigne fortement. Si le texte d'Erasme mérite plutôt d'être mentionné pour la renommée de la plume qui le signa, ce

¹³⁷ G. Bartrum, « Dürer Viewed by his Contemporaries », in : cat. expo., *Albrecht Dürer and his Legacy*, British Museum, Londres, 2002, pp. 9-17

¹³⁸ voir : H. Rupprich, *Dürers schriftlicher Nachlass*, vol. I (Berlin, 1956), p. 297 ; E. Panofsky, *The Life and Art of Albrecht Dürer*, (Princeton, 1995), pp.44-45; W. Stechow, *Northern Renaissance Art 1400-1600. Sources and Documents*, (Englewood Cliffs, 1966), pp.122-23

¹³⁹ E. Panofsky, « Erasmus and the visual arts », in : *Journal of the Warburg and Courtauld Institute*, XXXII (1969), pp. 224-27

prologue revêt un intérêt tout particulier.¹⁴⁰ Sa fonction introductive ne permet pas de l’appréhender en tant que biographie indépendante, mais elle préfigure sous de nombreux aspects, le schéma dont usera Vasari pour ses *Vite*. L’auteur de cet écrit fut l’une des personnalités les plus proches de Dürer à la fin de sa vie. Il fut nommé à la tête du Gymnasium de Nuremberg en 1526 et faisait partie intégrante du cercle humaniste au sein duquel évoluait cet artiste. Il n’est donc pas surprenant qu’il fut l’un des acteurs principaux de sa commémoration. Cette démarche ne lui fut pas exceptionnelle puisqu’il consacra aussi à Philipp Melanchthon une biographie visant à louer son ami humaniste.¹⁴¹ Le fait qu’un artiste profite des mêmes égards que ceux dus à un éminent théologien, démontre à quel point sa personnalité était respectée au sein des cercles intellectuels nurembergeois et le rôle essentiel qu’il y jouait. Camerarius n’hésita pas à souligner à ce sujet que Dürer n’eut jamais l’occasion de cultiver son intérêt pour les lettres, mais qu’il s’intéressa particulièrement à la physique et aux mathématiques.¹⁴²

Ses connaissances scientifiques légitimaient l’honneur qu’on lui faisait, et se retrouvait dans l’ouvrage que ce texte introduisait, la géométrie y occupant une place importante. Il ne faudrait néanmoins pas conclure que seules ses capacités théoriques étaient à célébrer. Son statut d’éminent artiste lui valait tous les égards et l’un des aspects les plus significatifs de cette introduction biographique résidait justement dans les rapports entre Dürer et son œuvre artistique. La physionomie de ce dernier est d’ailleurs présentée en détail comme étant en parfait accord avec son art.

« La Nature lui accorda un corps d’une stature et d’une structure remarquable et digne de contenir un esprit aussi noble ; à cet égard la Justice de la Nature, glorifiée par Hippocrate, ne peut être oubliée – la Justice qui, alors qu’elle confère une apparence grotesque à l’esprit grotesque d’un singe, a coutume d’habiller les esprits nobles avec des corps qui leur sont dignes. Sa tête rappelait celle d’un pur-sang¹⁴³, ses yeux brillaient, son nez était noblement structuré [...] Son cou était plutôt long, son thorax large, son corps pas trop

¹⁴⁰ P. Parshall, « Camerarius on Dürer – Humanist Biography as Art Criticism », in : F. Baron (éd.), *Joachim Camerarius (1500-1574). Beiträge zur Geschichte des Humanismus im Zeitalter der Reformation*, (Munich, 1978), pp. 11-29

¹⁴¹ *ibid*, pp. 12-13

¹⁴² Pour le texte original en latin de Camerarius, voir : A. Dürer, *Schriftlicher Nachlass*, H. Rupprich (éd.), (Berlin, 1969), vol. I, pp. 307-12

¹⁴³ « Caput argutum » en référence à Virgile, voir : W. Stechow, *op. cit.*, p. 124

corpulent, ses cuisses musclées, ses jambes fermes et solides. Mais ses doigts - vous auriez juré n'avoir jamais rien vu de plus élégant. »¹⁴⁴

Ce portrait littéraire évoque le lieu commun alors célèbre dans les milieux humanistes qui décrétait que l'enveloppe corporelle se voulait le reflet de l'esprit qu'elle contenait. Pour un artiste, elle devenait d'autant plus significative que cette profession s'attachait à dépeindre le sensible, affirmant d'autant plus clairement le rapport entre la physionomie d'un auteur et son œuvre. Camerarius voulait véritablement faire part au lecteur de toute l'intimité de Dürer et son apparence extérieure en était l'un des facteurs. Il semble peu probable que la sculpture qui pourrait être réalisée en suivant cette description, soit véritablement proche de son modèle en chair et en os. Ce passage visait cependant à donner à voir, ou plutôt à toucher, celui qui se trouvait à l'origine de l'ouvrage qu'il introduisait. Cette tangibilité de la figure auctoriale devenait primordiale avec toute l'autorité qui commençait à lui être accordée. Dans cette démarche, l'humaniste semble avoir été très proche des ambitions de son défunt ami. Comme nous l'avons démontré précédemment, le peintre nurembergeois aimait se présenter au sein de ses œuvres et faire en sorte que son individualité physique soit mise en perspective avec son nom ainsi qu'avec sa marque d'artiste. Il n'y avait donc rien d'étonnant à ce que celui qui en faisait l'éloge, reprenne cette idée afin de démontrer par l'écrit qu'un lien nécessaire existait entre son apparence et son art.

Ce passage se conclut de manière éloquente sur l'élégance de ses doigts. Leur facture revêtait un rôle bien particulier, puisqu'il s'agissait des membres qui lui permettaient d'exprimer de façon sensible sa grandeur d'esprit. Ils étaient l'attribut même de sa profession et faisaient office d'intermédiaires. La notion de « manière » qui était en train de se cristalliser et qui allait permettre d'associer de façon définitive un artiste à son œuvre, se comprend mieux à travers cette mise en évidence. Les doigts d'un peintre et d'un graveur étaient à la fois du domaine de ses ouvrages et de son individualité physique, dont les biographies se voulaient être entre autres le témoignage. Ils officiaient pour rendre perceptible ce qui était alors contenu dans une personne que la Nature avait doté de

¹⁴⁴ « Dederat huic natura corpus compositione et statura conspicuum, aptumque animo specioso, quem contineret, ut iustitiae suae, quam solet extollere Hippocrates, et iam in hoc non oblita fuerit, quae ut ridicule animato simiae ridiculum quoque corpus textuit, ita praeclaris mentibus convenientia corpora circumdare consuevit. Erat caput Graeci τετραγώνον vocant, proceriusculum collum, pectus amplum, castigatus venter,

nombreuses prédispositions. Cette relation entre une forme d'intériorité, une sorte d'inné, et son expression matérielle se trouvait déjà dans les écrits de Dürer. Il déclarait en effet dans son « traité des proportions » qu'un artiste expérimenté n'avait pas besoin de copier d'après nature pour chacune de ses œuvres et qu'il pouvait se permettre de rendre visible ce qu'il avait assimilé du monde extérieur.¹⁴⁵ En écrivant la préface du traité dans lequel le Nurembergeois s'exprimait de la sorte, Camerarius ne pouvait que lui faire honneur en s'inspirant quelque peu de ses déclarations sur le processus artistique. Les dispositions naturelles inhérentes à un artiste, semblent avoir occupé une place importante dans ses réflexions esthétiques et il paraît vraisemblable, comme l'a déclaré Panofsky, qu'il fut au courant des théories de Marcile Ficin par l'intermédiaire d'Agrippa von Nettesheim.¹⁴⁶ La notion de fureur divine que le philosophe florentin avait attribué aux peintres, pourrait alors avoir influencé sa conception de la démarche artistique, même si Dürer ne mentionnait pas directement cette notion.¹⁴⁷

Dans un passage de son *Elementa rhetorica* publié en 1541, Camerarius allait affirmer cette divinité qui était propre à l'artiste. En introduction à une brève description de sa *Melancholia*, il n'hésita pas à qualifier la main « du plus accompli de tous les peintres » de « divine ».¹⁴⁸ Il ne pouvait avoir d'endroit plus approprié pour le faire, puisque cette gravure pouvait être considérée comme le fruit d'un personnage dont les dispositions naturelles s'exprimaient au travers d'une iconographie complexe présentant selon cet humaniste, « les émotions d'un esprit profond et pensif qui sont appelées mélancoliques ».¹⁴⁹ Toutes les caractéristiques de la personnalité inspirée divinement et à même d'exprimer ces sentiments grâce à sa main sont présentes dans ces quelques lignes. Elles sont d'autant plus éloquentes que le statut d'artiste n'était pas encore pleinement cristallisé et que Dürer était l'un des seuls à profiter de ce genre de qualificatif. Le concept même d'« émotions » référerait directement à sa plus profonde individualité et ne pouvait

femora nervosa, crura stabilia. Sed digitis nihil dixisses vidisse elegantius », in : A. Dürer. *op. cit.*, vol. I, p. 307 ; pour la traduction anglaise, voir : W. Stechow, *op. cit.*, pp. 123-25

¹⁴⁵ voir : E. Panofsky, *The Life and Art of Albrecht Dürer*, (Princeton, 1995), pp. 279-80

¹⁴⁶ idem, p. 280

¹⁴⁷ Sur la notion d'inspiration divine, voir : M. Kemp, « The 'Super-Artist' as Genius: The Sixteenth-Century View », in: P. Murray (éd.), *Genius. The History of an Idea*, (Oxford, 1989), pp. 32-53 ; M. Kemp, « From Mimesis to Fantasia: The Quattrocento Vocabulary of Creation, Inspiration and Genius in the Visual Arts », in: *Viator. Medieval and renaissance Studies*, VIII (1997), pp. 347-398

¹⁴⁸ W. Heckscher (W.), « *Melancholia* (1541). An Essay in the Rhetoric of Description by Joachim Camerarius », in : F. Baron (éd.), *Joachim Camerarius (1500-1574). Beiträge zur Geschichte des Humanismus im Zeitalter der Reformation*, (Munich, 1978), pp. 31-120

¹⁴⁹ pour le texte original et sa traduction anglaise, voir : *ibid*, pp. 32-33

que le glorifier en tant que personnalité singulière à qui ces sentiments étaient exclusifs. Cette supériorité du Nurembergeois se reflétait déjà au sein de l'introduction de Camerarius à son édition en latin des *Vier bücher von menschlicher Proportion*.

Il se servit en effet de la relation amicale qui l'unissait à Giovanni Bellini pour démontrer à quel point son talent était exceptionnel. Il explique ainsi que le maître vénitien, présenté comme l'un des plus sérieux représentants de la peinture italienne et faisant office de référence pour tous ses confrères transalpins, demanda à Dürer de lui prêter le pinceau si particulier qu'il utilisait pour peindre des cheveux si fins. Lorsqu'il lui montra son outil de travail, Bellini pu constater qu'il s'agissait du même modèle que celui qu'il possédait. Il n'en crut pas ses yeux et le peintre de Nuremberg fut alors contraint de le lui prouver en peignant plusieurs mèches parfaitement ordonnées et symétriques.¹⁵⁰ La référence à l'anecdote de Pline concernant Apelle et Protogène est évidente. Il suffit de rappeler qu'Apelle se rendit à Rhodes pour admirer l'œuvre de son collègue dont seule la renommée lui était parvenue. Arrivant à son atelier, il ne trouva qu'une vieille femme lui annonçant que son maître était absent. Alors qu'elle lui demanda qui est-ce qu'elle devait annoncer, il prit un pinceau et traça une ligne de couleur. Lorsqu'il revint chez lui, Protogène découvrit cette trace en guise de signature, et la divisa grâce à une ligne encore plus fine.¹⁵¹ Lorsque le visiteur revint alors qu'il venait à nouveau de s'absenter, il fendit d'un autre trait extraordinairement fin celui de son confrère, qui ne put qu'admettre à son retour qu'Apelle était le plus grand peintre.¹⁵²

En reprenant cette anecdote, Camerarius visait à démontrer que l'hégémonie de Dürer était à même de surpasser la barrière des Alpes. Ce point de vue devient d'autant plus clair lorsque l'on sait qu'il déclara dans ce même texte que Mantegna se plaignait régulièrement à ses amis que le talent de dessinateur du Nurembergeois ne lui avait pas été donné.¹⁵³ Ces regrets étaient la preuve irréfutable que l'élève avait dépassé le maître, étant donné que le jeune Dürer avait copié ses œuvres. La frustration qu'attribuait Camerarius à Mantegna, permettait aussi de désamorcer le fait que l'artiste allemand se soit permis de le copier alors que ce dernier fut l'un des premiers à se plaindre que ses confrères vénitiens

¹⁵⁰ A. Smith, « Dürer and Bellini, Apelles and Protogenes », in : *Burlington Magazine*, CXIV (1972), pp. 326–9

¹⁵¹ A. M. Lecoq, « Apelle et Protogène : la signature ductus », in : *Revue de l'art*, n° 26 (1974), pp. 44-45

¹⁵² Pline L'ancien, *Histoire Naturelle XXXV*, (Paris, 1997), pp. 74-75

¹⁵³ P. Parshall, *op. cit.*, p. 21

l'imitaient outrageusement.¹⁵⁴ Cette confrontation avec Bellini et Mantegna, légitimait toute l'estime que portait Camerarius à son défunt ami. Le culte qu'il lui rendait à travers ses textes, répondait à toute l'énergie qu'il consacra à traduire en latin son traité des proportions. La langue vernaculaire qu'avait utilisée Dürer pour rédiger son ouvrage, rendait extrêmement difficile sa diffusion au-delà des frontières germaniques. Si l'artiste avait décidé d'écrire dans sa langue maternelle afin que son savoir soit transmis aux jeunes peintres allemands,¹⁵⁵ une version latine devenait essentielle pour que son nom entre au panthéon des théoriciens de l'art.¹⁵⁶ En transcrivant un ouvrage dans une langue qui était à même d'être lue par tous les hommes de Lettres européens, Camerarius lui rendait le plus grand des honneurs et les anecdotes qui présentaient cet artiste comme le plus grand de son temps pouvaient alors servir d'écrin à ce précieux document qui devait voyager dans des contrées parfois encore hostiles à l'art nordique.

Alors que la renommée de Dürer avait déjà dépassé les frontières de sa région natale, la biographie introductive de Camerarius ne semble cependant n'avoir suscité que peu d'intérêt et très peu d'amateurs lui prêtèrent véritablement attention.¹⁵⁷ Le texte paraît ainsi n'avoir pas été le vecteur principal de la création du « mythe Dürer ». L'image allait cependant largement combler cette lacune et lui permettre d'entrer dans la grande histoire des hommes illustres. Ses propres réalisations lui avaient survécu et restaient bien évidemment le témoignage de son talent. Il n'avait cependant pas hésité de son vivant déjà à recourir à d'autres artistes afin d'immortaliser ses propres traits. Dans son journal, il apparaît en effet qu'il remit deux florins en or à Hans Schwarz, spécialisé dans la conception de médailles, afin qu'il traduise son effigie dans le bronze.¹⁵⁸ [ill. 35] Willibald Pirckheimer ainsi que le cardinal Albrecht von Brandenburg, avaient déjà eu recours à ce medium qui prenait alors son essor en Allemagne.¹⁵⁹ [ill. 36] L'artiste nurembergeois eut donc recours aux artifices qu'utilisaient ceux dont il avait gravé le portrait, pour passer à la postérité. L'interaction entre ses commanditaires et sa propre individualité prenait toute son importance et les barrières semblaient définitivement s'écrouler quant à un droit de représentation. Il n'y avait rien de surprenant à ce que Pirckheimer fasse réaliser une

¹⁵⁴ Voir la lettre qu'il envoya de Venise le 7 février 1506, in : A. Dürer, *op. cit.*, vol. I, pp. 43-45

¹⁵⁵ voir : E. Panofsky, *op. cit.*, pp. 246-47

¹⁵⁶ P. Parshall, *op. cit.*, p. 14

¹⁵⁷ *ibid.*, p. 25

¹⁵⁸ J. C. Smith, *German Sculpture of the Later Renaissance c. 1520-1580. Art in an Age of Uncertainty*, (Princeton, 1994), p. 326-27

médaille portant son effigie, puisqu'il possédait lui-même une collection de pièces de monnaie provenant de l'Antiquité et qu'il connaissait ainsi la fonction commémorative que pouvait avoir ce type d'objets. Il avait d'ailleurs envoyé à Erasme son portrait gravé par Dürer ainsi que sa médaille présentant son portrait.¹⁶⁰

Le profil s'imposait sur ces effigies de bronze qui glorifiaient leur modèle en leur offrant une place d'honneur, traditionnellement réservée aux plus hauts dignitaires. La noble matière qui les composaient, revêtait une certaine importance puisqu'elle devait être à la hauteur du sujet représenté. Néanmoins, c'étaient bien les traits du modèle que l'on y recherchait et ces objets tendaient à être exposés plutôt qu'à être fondus pour leur préciosité. Alors que l'effigie d'un empereur était présente dans son contexte premier pour témoigner de l'origine d'une monnaie et d'assurer ainsi une certaine qualité de son matériau, la renommée d'illustres personnages se déclamait au début du XVI^e siècle en leur sein. Un retournement s'était opéré. Le fait de figurer sur une médaille prouvait alors que le portraituré était une personnalité célèbre, alors qu'une pièce de monnaie prenait toute sa valeur grâce à l'autorité de la personne qui y était représentée. Ces médailles possédaient d'autres qualités que leurs modèles antiques. Elles faisaient en effet office de monument consacré à l'espace privé. Ni gravure, ni véritable sculpture, elles se situaient dans un entre-deux. Leur matière et la façon dont elles étaient réalisées leur accordaient le statut de sculpture, alors que leur aspect bidimensionnel les renvoyait plutôt à la gravure. Tout comme les planches imprimées, elles pouvaient être multipliées à partir d'une même matrice et être remises à plusieurs connaissances différentes. Elles devenaient ainsi de petits monuments à usage privé, pouvant officier en différents endroits en même temps. Cette fonction commémorative allait engendrer une autre médaille présentant les traits de l'artiste de Nuremberg, réalisée l'année même de son décès. [ill. 37-38] Alors que la pièce que commanda Dürer à Hans Schwarz ne comportait qu'une seule face, Mathes Gebel conçut en 1528 une version présentant d'un côté le portrait du défunt à l'âge de 56 ans, et de l'autre un texte déclarant que ce dernier s'en était allé rejoindre d'autres cieux, mais que sa vertu resplendissait d'une lumière éblouissante.¹⁶¹ Cet hommage que lui rendait Gebel

¹⁵⁹ M. Mende, *Dürer-Medaillen. Münzen, Medaillen, Plaketten von Dürer, auf Dürer, nach Dürer*, (Nuremberg, 1983), pp. 168-71

¹⁶⁰ J. C. Smith, *op. cit.*, p. 317

¹⁶¹ recto : « IMAGO ALBERTI DURERI AETATIS SUAE LVI », verso : « .BE.MA./OBDORMIVIT./IN.XPO./VI.IDVS./APRILIS.M.D./XXVIII./VI.C.VI. » (Beatus manibus obdormivit in Christo sexto idus aprilis millesimo quingentesimo vicesimo octavo. Virtute condida vixit), voir : M. Mende, *op. cit.*, p. 215

se comprend mieux lorsque l'on sait que Dürer lui avait probablement commandé peu de temps avant sa mort, une médaille présentant le même recto alors que le verso comportait ses armoiries. Lors de cette dernière commande, l'artiste de Nuremberg était vraisemblablement déjà malade et n'eut jamais l'occasion de voir ce travail terminé.¹⁶² Il serait séduisant d'y voir le dernier témoignage d'un homme qui toute sa vie fut en quête de reconnaissance, mais aucun document ne permet de l'affirmer.

Le rôle que jouèrent les médailles dans la propagation de l'individualité artistique de Dürer reste néanmoins notable. Ces objets ont souvent été négligés par les historiens de l'art au profit de biographies d'artiste qui avaient une portée beaucoup plus étendue. Cependant, plus d'un siècle après sa mort, les pièces de ce genre reproduisant son effigie étaient encore communes, combinant parfois le texte à l'image. [ill. 39-40] Pour célébrer le centenaire de sa disparition et alors que les vies d'artiste s'étaient déjà cristallisées au sein des écrits de Vasari et de van Mander, de nombreuses médailles profitaient encore à sa mémoire. Son aura était alors telle que l'argent doré et émaillé avait supplanté le bronze. Les traits qui apparaissent sur l'œuvre de Hans Petzolt, sont ceux que l'on trouve sur la médaille réalisée de son vivant par Schwarz. [ill. 35] L'inscription qui l'entoure le présente comme l'Apelle allemand alors qu'au verso, une notice biographique est présente pour rappeler ses dates de naissance et de mort.¹⁶³ Quelques lignes viennent s'y ajouter pour célébrer son nom et déclarent que les hommes d'une telle renommée ne meurent jamais.

Les médailles ne furent pas le seul médium visuel à commémorer l'illustre défunt. L'art qu'il lui avait valu toute son aura lui profita aussi. Peu de temps après son décès, Erhard Schön réalisa ainsi une gravure présentant son profil. [ill. 42] Ce portrait gravé reprenait les traits que lui avait donnés Mathes Gebel. [ill. 37] Cette reprise souligne à quel point cet objet de bronze faisait office de monument et de référence. Un texte en allemand vient se joindre à l'image, pour louer les vertus du Nurembergeois qui lui valurent l'estime des plus grands de ce monde.¹⁶⁴ Dans cette planche qui fut reproduite à de nombreuses reprises au cours du XVI^{ème} siècle, seules ses armoiries apparaissent au sein de l'espace de représentation. C'est lorsque cette dernière franchit les Alpes, que sa marque artistique vint s'apposer à son emblème familial. [ill. 42] Bien que son monogramme apparaisse de façon

¹⁶² cat. expo., *Albrecht Dürer and his Legacy*, British Museum, Londres, 2002, p. 85

¹⁶³ M. Mende, *op. cit.*, pp 265-70

¹⁶⁴ cat. expo., *Albrecht Dürer and his Legacy*, p. 86

quelque peu altéré, la barre du « A » venant scinder le « D », son emplacement est significatif. Tout comme Dürer avait fait en sorte dans ses autoportraits aussi bien intégrés qu'indépendants, que son identité physique réponde à son identité artistique et sociale, Andrea Andreani fit en sorte que son label artistique fasse pendant à son symbole héraldique. Ce complément à la gravure de Schön qui lui servit de modèle, se comprend mieux en observant le bas de l'image. L'absence du texte allemand s'explique par le fait que cette œuvre était destinée à un public italien. Cette suppression fait cependant place à la présence de l'auteur de cette planche. S'il est évident que le respect dont il faisait preuve à l'égard du sujet, se matérialisait dans le fait même qu'il entreprenne ce travail, le culte qu'il lui rendait, s'exposait dans sa propre marque artistique. Les deux « A » qui composent ses initiales viennent en effet s'entrelacer de la même façon que celles de l'artiste allemand. Une filiation s'exprimait donc clairement chez cet Italien qui ne trouvait pas sa source dans sa patrie, mais bien plus au nord. La gloire de Dürer n'allait ainsi pas seulement se propager au travers de son effigie aussi bien sculptée que gravée, mais au travers de son monogramme, servant de modèle à nombre de ses « disciples ». Son individualité artistique devenait incontournable et les stratégies qu'il avait développées pour faire en sorte d'être reconnu en tant qu'auteur original, avaient atteint leur but. Elles s'exprimaient alors pleinement dans les pastiches de son monogramme qui servaient d'identité artistique à ses successeurs.

I.5 La multiplication d'une main singulière

Le génie d'Albrecht Dürer ne résidait pas exclusivement dans ses talents d'artiste, mais aussi dans sa clairvoyance de marchand. Il était pertinemment conscient qu'il ne suffisait pas d'être doué de dons exceptionnels pour entrer au panthéon des hommes illustres et qu'une fois sorties de son atelier, ses œuvres devaient évoquer sa personnalité à celui qui avait l'opportunité de les contempler. Si les peintres vénitiens furent au nombre de ceux qu'il voulut impressionner, les amateurs eurent une place importante dans cette démarche. Il serait faux de croire que le Nurembergeois destinait exclusivement son art à cette clientèle qui était en train de se constituer. Les collectionneurs jouèrent cependant un rôle significatif pour sa renommée et il fut rapidement l'un des peintres et graveurs les plus prisés. Sans vouloir trop nous attarder sur la constitution des premières collections, il est intéressant de constater que non seulement pour l'artiste nordique le plus emblématique de sa période, mais aussi pour toute la profession, elles furent primordiales dans la création du mythe de l'artiste.

Le début du XVI^{ème} siècle fut une période de transition dans le développement des collections. L'homme semble toujours avoir réuni pour différentes raisons des objets qui lui étaient précieux, mais durant cette phase, une nouvelle dynamique émergea.¹⁶⁵ Une distinction commençait alors à se cristalliser entre le trésor médiéval et le *studiolo*, ainsi que son pendant nordique qui deviendra plus tard la *Wunderkammer*. Un véritable passage s'opérait alors entre un attribut du pouvoir en une sphère du savoir, bien que ces deux aspects entraînent souvent en dialogue.¹⁶⁶ Le prestige que ces lieux de connaissance apportaient à leur propriétaire n'était pas étranger à leur prolifération, les milieux humanistes constituant un terrain fertile à leur essor. Ces collections apparaissaient ainsi sous de nombreux aspects comme de nouvelles bibliothèques et il va sans dire que ces espaces consacrés à l'étude, contenaient aussi bien des livres que des objets en tout genre.¹⁶⁷ Les pièces antiques furent souvent la proie des premiers collectionneurs au sens moderne du terme, qui semblent avoir eu pour la plupart un intérêt tout particulier pour la numismatique.¹⁶⁸ Les monnaies peuvent être à cet égard envisagées comme l'un des

¹⁶⁵ K. Pomian, *Des saintes reliques à l'art moderne. Venise-Chicago XIIIe-XXe siècle*, (Paris, 2003), p. 12

¹⁶⁶ K. Pomian, « Collections : une typologie historique », in : *Romantisme*, CXII (2001-2), p. 20

¹⁶⁷ voir : O. Impey (O.) & A. MacGregor (éds), *The Origins of Museums. The Cabinet of Curiosities in Sixteenth- and Seventeenth-Century Europe*, (Oxford, 1985)

¹⁶⁸ K. Pomian, *Des saintes reliques à l'art moderne*, pp. 43-44

éléments les plus représentatifs de ce phénomène, de par la double nature qu'elles revêtaient. Elles permettaient à la fois aux hommes de lettres d'entrer dans un dialogue visuel avec d'illustres personnalités dont ils avaient lu les exploits, alors que leur rareté et leur préciosité les rendaient exclusives. Il ne suffisait pas de détenir un savoir qui pouvait être acquis par toute personne sachant lire, mais il fallait aussi posséder un objet presque inaccessible.

Krzysztof Pomian a remarquablement qualifié l'histoire des collections comme « une histoire des rapports des Européens avec l'invisible ».¹⁶⁹ Cette définition souligne à quel point la volonté de remonter vers l'intouchable a toujours été au centre des préoccupations humaines, aussi bien pour l'humaniste que pour le croyant. A cet égard, la filiation évidente entre le trésor médiéval et la *Wunderkammer* prend tout son sens. Il suffit pour s'en convaincre de se diriger vers la ville qui devint rapidement l'une des capitales des collectionneurs. Dans un ouvrage rédigé à la fin du XV^e siècle et destiné aux personnes se rendant à Venise, Marin Sanudo indiquait aux voyageurs où se trouvaient plus de deux cent reliques ainsi que des squelettes de monstres marins.¹⁷⁰ Une véritable assimilation existait de façon déclarée, entre des curiosités émanant de la nature ainsi que des objets de vénération. Cette mise en parallèle faisait écho au système des trésors médiévaux au sein desquels les ossements de saints côtoyaient de magnifiques artefacts.¹⁷¹ Cette proximité matérielle entre ces éléments que certains s'évertuèrent à prouver si différents, souligne non pas une similitude intrinsèque mais certains points communs émanant de leur fonction. Leur détenteur pouvait en effet s'enorgueillir de ces possessions qui symbolisaient son pouvoir à la fois dans le registre physique et métaphysique.

Il reste alors à se demander de quelle façon les œuvres d'art, qui furent consacrées en tant que telles dans ce contexte, s'immiscèrent au sein de collections qui rappelaient encore souvent le trésor médiéval. Il semblerait évident qu'elles aient fait simplement suite aux magnifiques châsses et reliquaires auxquels on attribuait une fonction anagogique. Cette explication semble être incontestable pour les objets coûteux réalisés à partir de nobles matériaux par des artisans. En ce qui concerne des peintures réalisées par des artistes, cette certitude devient bancal. Comme nous l'avons déjà mentionné, la plus-value artistique

¹⁶⁹ K. Pomian, « Collections : une typologie historique », p. 21

¹⁷⁰ K. Pomian, *Des saintes reliques à l'art moderne*, pp. 26-27

¹⁷¹ *ibid*, p. 9

que Dürer était capable d'obtenir de ses commanditaires et qui différenciait son activité d'une simple profession manuelle, faisait sa fierté puisque son individualité artistique était à même de transcender de vulgaires pigments en un produit noble.¹⁷² Cette transformation différenciait une œuvre d'art au sens fort du terme des artefacts médiévaux. Le « faire » artistique prenait alors le pas sur la valeur des matériaux bruts. L'œuvre d'art semblait alors jouir d'un statut qui se situait entre celui de la relique et celui du crucifix en or massif. Une peinture était évidemment un produit matériel, mais elle justifiait aussi sa place au sein d'une collection par sa filiation à un auteur. Le vêtement d'un saint n'officialisait lui aussi plus en tant que simple habit servant à se protéger du froid, mais en tant que relique qui rendait matériellement présent son vénérable propriétaire. C'est dans cette relation extrinsèque qu'il faut essayer de mieux cerner le « culte » des œuvres d'art qui se développa au sein des collections au début du XVI^e siècle.

L'origine d'un os ou d'un habit lui octroyait une valeur métaphysique, tout comme l'origine d'une pièce de monnaie ou d'une statue antique lui accordait une valeur « historique ». Les humanistes qui commencèrent à regrouper des éléments provenant de la Grèce antique et de l'Empire romain, le faisaient dans le but de pouvoir entrer en contact avec ce qu'ils considéraient être l'« utérus » de leur société. Les « reliques » du Christ étaient les traces de la genèse divine de leur monde naturel, alors que celles provenant de temps éloignés où le latin était encore pur, étaient les empreintes de la souche de leur monde intellectuel. Cette quête éperdue d'une origine presque mythique de leur discipline, allait les conduire dans les mêmes travers que certains croyants s'extasiant devant de vulgaires clous, présentés comme étant ceux ayant transpercé les paumes divines.

« Il s'attaqua ensuite à un autre bloc de marbre pour en faire un *Cupidon endormi* grandeur nature. Une fois terminé, il fut présenté comme un bel ouvrage par l'intermédiaire d'un Milanais Baldassare à Pierfrancesco; celui-ci en fut d'accord et déclara: « Si tu l'enterrais, je suis sûr qu'il passerait pour antique, une fois envoyé à Rome et arrangé pour paraître ancien, et tu en tirerais beaucoup plus qu'en le vendant ici. » On rapporte que Michel-Ange lui donna l'air antique et on ne s'en étonnera pas, car il avait tout le talent pour cela et plus encore. Selon d'autres, c'est le Milanais qui le porta à Rome et l'enterra dans sa vigne pour

¹⁷² Lettre de Dürer à Pirckheimer datant du 6 janvier 1506, in : A. Dürer, *Schriftlicher Nachlass*, H. Rupprich (éd.), (Berlin, 1969), vol. I, pp. 41-43 ; voir aussi : M. Baxandall, *Les humanistes à la découverte de la composition en peinture 1340-1450*, (Paris, 1989), pp. 73-80

le vendre ensuite deux cent ducats comme antiquité au cardinal de Saint-Georges. Selon d'autres, la vente fut faite par un agent du Milanais qui écrivit à Pierfrancesco de verser trente écus à Michel-Ange, n'ayant pas obtenu d'avantage pour le *Cupidon*, ce qui était une tromperie vis-à-vis du cardinal de Pierfrancesco et de Michel-Ange. Mais quand on s'avisa que le putto avait été sculpté à Florence, le cardinal put savoir la vérité par un émissaire et obliger l'agent du Milanais à rembourser et à reprendre le *Cupidon* qui tomba dans les mains du duc de Valentinois et fut offert par lui à la marquise de Mantoue: celle-ci l'emporta au lieu où on le voit aujourd'hui. Cette affaire ne s'acheva pas sans que le cardinal de Saint-Georges fût critiqué pour avoir méconnu la qualité de l'œuvre et ce qui faisait sa perfection: si les ouvrages sont excellents, les modernes valent les antiques; c'est pure vanité que de s'attacher au nom plus qu'à l'œuvre concrète, mais il y a toujours eu des gens pour faire plus de cas de l'apparence que de la réalité.

Cette aventure accrut la réputation de Michel-Ange qui fut aussitôt appelé à Rome, au frais du cardinal de Saint-Georges, et y demeura près d'un an, mais sa culture artistique était si faible qu'il ne commanda rien à Michel-Ange.»¹⁷³

Cette anecdote se moque quelque peu de ces amateurs qui cherchaient désespérément à obtenir une œuvre antique alors que leurs contemporains étaient à même de produire des sculptures qui pouvaient les tromper.¹⁷⁴ Vasari prêchait pour ceux à qui il consacrait tous ses efforts et en particulier à Michel-Ange, qui était à ses yeux le paradigme de l'artiste. Le fait qu'il témoigne de cette duperie n'allait pas à l'encontre de la moralité immaculée du jeune sculpteur, qui était nécessaire à son talent. Au contraire, elle faisait preuve de sa versatilité et de son esprit très affûté. L'épilogue est à cet égard significatif, relatant que le cardinal berné lui ordonna de venir travailler pour lui, alors que ses piètres connaissances en matière d'art le conduisirent à ne pas profiter de la présence de cet illustre sculpteur. En mentionnant la somme substantielle qui fut remise pour ce faux antique, Vasari mettait en exergue la valeur que ce type d'objet pouvait acquérir au sein d'un marché de l'art qui prenait un essor considérable. Elle ne fait qu'affirmer le ridicule de cette situation et tend alors à présenter les œuvres mentionnées au sein des *Vite* comme étant dignes d'un égal intérêt. Les biographies vasariennes étaient principalement destinées à des humanistes qui pouvaient parfois être aussi dupes que le cardinal San Giorgio et qui, bien qu'ils

¹⁷³ G. Vasari, *Les vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes* [1568], traduction française et édition critique sous la direction d'André Chastel, (Paris, 1985), vol. 9, p. 193

¹⁷⁴ D. Quint, *Origin and Originality in Renaissance Literature. Versions of the Source*, (New Haven et Londres), 1983, pp. 1-3

s'intéressaient à l'art de leur temps, y réfèrent souvent par le biais d'un filtre classicisant. Nous ne voudrions pas prétendre que Vasari s'opposait aux canons antiques, bien au contraire, mais qu'il se battait pour ceux auxquels il consacrait toute son énergie. La notion d'origine était aussi pour lui, essentielle dans son processus cyclique. L'*Histoire naturelle* de Pline demeurait une sorte de référence pour sa discipline, tout comme la littérature classique l'était au sein des cercles néo-platoniciens de Florence. Pline l'ancien mettait déjà en garde le lecteur contre les admirateurs des anciens qui ne savaient regarder leurs contemporains à leur juste valeur.¹⁷⁵ Dans le cadre des *Vite*, les souches déclarées étaient cependant toscanes et bien moins éloignées temporellement qu'un *Laocoon* ou qu'un *Apollon du Belvédère*. Giotto qui était né sous la bonne étoile, avait pu déployer tout son talent grâce à ses observations de la Nature et non pas en copiant des marbres grecs ou romains. En historien de l'art cultivé, Vasari remontait jusqu'aux classiques pour y trouver ses racines alors qu'en peintre, il les situait dans la région qui l'avait vu naître.

Le fait que cette anecdote soit postérieure aux premiers « studioli » la rend d'autant plus éloquente. Les collections avaient été le premier lieu d'une histoire de l'art qui se constituait aux cimaises de riches amateurs. Les *Vite* étaient le résultat de ce processus de genèse d'une histoire des artistes. L'écrit n'était là que pour figer et diffuser un mécanisme qui arrivait à maturité. Le système de compilation qui le déterminait, n'était pas étranger au collectionnisme qui animait certaines personnalités cultivées du début du XVI^e siècle. Le recueil vasarien participait de cette dynamique de hiérarchisation et de classement qui était au centre de ce qui allait devenir les *Wunderkammern*. Les objets de toute forme qui se trouvaient dans ces espaces consacrés à l'étude, fonctionnaient par relation entre eux, mais aussi par rapport à ce qu'ils représentaient.¹⁷⁶ Ces lieux de connaissance étaient des microcosmes au sein desquels étaient matériellement présents des éléments qui permettaient de par leur nature, de concevoir l'ensemble de l'univers. Tout comme les reliques, ces stimuli visuels rendaient palpables ce qui se trouvait en-dehors de ces pièces aux cloisons devenues perméables, par le biais d'un raisonnement humaniste. Leur origine devenait primordiale dans ce système de réflexion sur le monde aussi physique que métaphysique, et une distinction entre les éléments provenant de la Nature et ceux

¹⁷⁵ voir : Smith (C.), « Originality and Cultural Progress in the Quattrocento », in : *Rinascimento*, XXVIII (1988), p. 292

¹⁷⁶ T. Da Costa Kaufmann, « From Treasury to Museum : The Collections of the Austrian Habsburg », in : J. Elsner & R. Cardinal, *The Cultures of Collecting*, (Londres, 1994), p. 143 ; voir aussi : V. Stoichita, *L'instauration du tableau*, (Genève, 1999), pp. 149-203

provenant de la main de l'homme devenait légitime. Ainsi, les *naturalia* étaient mises en perspective avec les *artificialia*, les premiers étant des produits de la nature alors que les seconds s'assimilaient à des artefacts.¹⁷⁷

Cette première différenciation procédait de leur origine soit naturelle, soit humaine. Une dialectique opposait alors création divine et œuvre d'art. Dans ce processus, la figure de l'artiste ne pouvait que devenir d'une grande importance puisqu'il rivalisait directement avec Dieu. Cette comparaison n'avait d'ailleurs rien d'exceptionnelle et était déjà présente dans le *De Pictura* d'Alberti.¹⁷⁸ L'auteur de ce traité fondateur fut aussi celui qui accordait un grand intérêt aux notions d'histoire et d'originalité.¹⁷⁹ Le passage entre la prédominance de l'origine d'un objet au concept d'originalité, prit aussi son essor durant cette période au sein des cabinets d'amateurs. Les éléments que l'on recueillait, se justifiaient en effet par la réflexion qu'ils généraient, mais aussi par leur rareté, voire leur unicité. Les curiosités étaient à cet égard des éléments qui pouvaient provenir aussi bien du monde naturel qu'humain, alors qu'une certaine singularité leur était commune et engendrait une attention toute particulière.¹⁸⁰ L'exceptionnalité d'un artefact pouvait émaner soit de son caractère prodigieux, tout comme les squelettes de monstres marins, soit par l'originalité de son créateur. Un dessin de Raphaël par exemple, devenait précieux non seulement de par la virtuosité de ses traits, mais aussi de par la renommée dont jouissait son auteur, considéré comme original et inimitable. Bien qu'il pouvait s'agir parfois de quelques coups de crayon mal conservés, leur valeur se justifiait de par leur origine auctoriale. L'œuvre d'art semblait ainsi souvent fonctionner comme une relique, dont le pouvoir prenait son ampleur grâce à sa provenance et dont la matérialité n'était plus le seul critère pour juger de sa valeur.

La présence de peintures et de gravures au sein d'espaces consacrés à la réflexion et à la délectation visuelle, tendait à leur conférer un statut qu'elles n'avaient pas jusqu'alors. Elles entraient au sein d'un lieu presque sacré et leurs auteurs allaient indirectement en profiter. Le mouvement humaniste s'intéressait aux origines des artefacts qu'ils

¹⁷⁷ A. Lugli, *Naturalia et Mirabilia. Les cabinets de curiosités en Europe*, Paris : Adam Biro, 1998

¹⁷⁸ « la peinture a donc en elle-même ce mérite que les artistes consomment, lorsqu'ils voient leurs œuvres admirées, comprennent qu'ils sont presque égaux à un dieu », L. B. Alberti, *De la peinture* [1435], traduction française de J. L. Schefer, (Paris, 1992), p. 133

¹⁷⁹ Smith (C.), *op. cit.*, pp. 291-318

¹⁸⁰ C. Wood, « 'Curious Pictures' and the art of description », in: *Word and Image*, v. 11, n° 4, pp. 332-352 ; T. Da Costa Kaufmann, *op. cit.*, p, 142

collectionnaient et allait parfois même s'essayer à cet art. Une approche historique plus que théocentrique pouvait naître et conférer une place importante à ceux qui savaient charmer leur regard. Nombreux furent alors les hommes de Lettres qui tentèrent de remettre en cause l'origine divine de toute chose et qui usèrent de la métaphore de la rivière, plutôt que de celle de la source unique, pour imager leur démarche historique donnant une place primordiale aux individus.¹⁸¹ L'histoire de l'art devenait ainsi une sorte de fleuve aux sources multiples dont chaque ruisseau qui venait s'y jeter, pouvait être attribuer à un artiste singulier donnant à cette eau des reflets qui prétendaient jusque-là n'avoir jamais existé. La singularité d'une peinture se retrouvait dans la singularité de celui qui l'avait créée et à qui l'on commençait à accorder des compétences et des prédispositions « divines ».¹⁸²

Albrecht Dürer allait parfaitement s'intégrer dans ce processus. Ses nombreuses relations dans les cercles humanistes, le rendaient attentif à cette émergence des collections et à cette nouvelle manière de considérer un artefact. Certaines de ses œuvres furent à ce titre exemplaire et il suffit de mentionner sa fameuse planche *Melencolia I* pour constater qu'une grande partie de son talent se vouait à des milieux très érudits. Cette gravure qui ne cessa de faire couler de l'encre depuis sa création, bénéficia d'ailleurs d'un commentaire de son ami Joachim Camerarius qu'il publia.¹⁸³ Nombreux furent les hommes de Lettres et les historiens de l'art à tenter de déchiffrer les mystères de cette composition à la signification complexe qui visait à susciter une profonde réflexion, à l'image de la figure féminine qui y est représentée. Les innombrables textes qui lui furent consacrés, témoignent de sa réussite, à l'instar de *La tempête* de Giorgione. L'artiste nurembergeois vécut durant une période de changement qui allait lui permettre d'être soutenu par des mécènes nordiques tel que Maximilien I, qui fut l'un des précurseurs quant au développement de ce qui allaient devenir des *Kunstammern*. Sous l'impulsion de Ferdinand I qui s'inspira fortement de la vie de cour italienne et bourguignonne, le statut de l'œuvre d'art allait définitivement se cristalliser. Ainsi en 1525, il commanda une sculpture dont les principales caractéristiques requises étaient qu'elle soit un nu à même de

¹⁸¹ D. Quint, *op. cit.*, p. 24

¹⁸² M. Kemp, « From *Mimesis* to *Fantasia*: The Quattrocento Vocabulary of Creation, Inspiration and Genius in the Visual Arts », in: *Viator. Medieval and renaissance Studies*, VIII (1997), pp. 347-398 ; M. Kemp, « The 'Super-Artist' as Genius: The Sixteenth-Century View », in: P. Murray (éd.), *Genius. The History of an Idea*, Oxford: Blackwell, 1989, pp. 32-53

mettre en valeur les qualités artistiques de son auteur.¹⁸⁴ Aucun sujet mythologique ou religieux, n'était mentionné pour justifier cette œuvre. L'aspect formel semblait suffire.

La prédominance des peintures et gravures réalisées par Dürer au sein de la collection des Habsbourgs, démontre l'hégémonie dont ce maître bénéficiait au sein des cercles d'amateurs les plus prestigieux. Cet état de fait n'avait rien de surprenant lorsque l'on sait de quelle façon il fit en sorte, par le biais de ses insertions auctoriales, de mettre en évidence son individualité artistique au cœur de ses créations. L'origine de celles-ci se déclarait de manière affirmée et elle se voulait être unique. Il ne suffisait plus de faire référence à un artiste qui reprenait des schémas établis depuis longtemps. La filiation qui se revendiquait au sein de l'image, remontait à une personnalité inimitable qui tentait de créer des œuvres à même de surprendre le spectateur grâce à leur nouveauté. Cette orientation se déclarait ouvertement dans ses écrits théoriques. Alors que son traité sur les proportions pourrait laisser sous-entendre que l'artiste se devait de suivre des canons établis une fois pour toute de façon scientifique, il n'hésitait pas à préciser qu'un artiste devait faire en sorte de se distinguer de ce qui avait déjà été fait.¹⁸⁵

« Ainsi Dieu dote de beaucoup de talent les hommes doués artistiquement, dans ce domaine et dans d'autres. Et bien qu'il y ait de nombreuses discussions sur les différences, il est bien connu que toute chose que l'homme crée est différente. Ainsi il n'existe aucun artiste qui soit à même de réaliser deux choses tellement similaires, que l'on ne pourrait pas les distinguer. »¹⁸⁶

Cette citation ne laisse que peu de doute quant à la volonté de Dürer de se présenter en tant qu'artiste original, ne se limitant pas à reproduire ce que d'autres avaient fait avant lui. Dans sa lettre à Pirckheimer, au sein de laquelle il parlait de son *Christ parmi les docteurs*,

¹⁸³ W. Heckscher, « *Melancholia* (1541). An Essay in the Rhetoric of Description by Joachim Camerarius », in : F. Baron (éd.), *Joachim Camerarius (1500-1574). Beiträge zur Geschichte des Humanismus im Zeitalter der Reformation*, (Munich, 1978), pp. 31-120

¹⁸⁴ T. Da Costa Kaufmann, *op. cit.*, pp. 137-41

¹⁸⁵ voir : E. Panofsky, *The Life and Art of Albrecht Dürer*, (Princeton, 1995), p. 281; J. L. Koerner, « Albrecht Dürer : A Sixteenth-Century Influenza », in : cat. expo., *Albrecht Dürer and his Legacy*, British Museum, Londres, 2002, p. 22

¹⁸⁶ « Darumb gibt Gott den künstreichen menschen in solchem vnnd andern vil gewaltz. Vnd wie wol vil von vnderschydt geredt, so weyß man doch wol, das alle ding, die ein mensch thon kan, sich von jn selbs von einander vnderscheyden. Also das kein künstner lebt, der so gwiß sey, der da zwey ding so gleych an ein ander kün machen, das sie nit for ein ander zu erkennen were. », in : A. Dürer, *op. cit.*, vol. III, p. 291

il déclarait déjà vouloir créer une œuvre que personne n'avait réalisée avant lui.¹⁸⁷ Cette ambition résumait tout le paradoxe qui régentait les recueils biographiques consacrés aux peintres, sculpteurs et architectes. Leurs auteurs avaient à démontrer les raisons qui menaient à considérer chacune des individualités dont ils parlaient, comme une entité singulière, tout en les compilant au sein d'un même ouvrage dédié à une histoire des artistes déterminée par une origine commune.

La forte personnalité du Nurembergeois semble néanmoins être parvenue à démontrer qu'il n'était pas un simple maillon de la chaîne artistique. Son aura fut telle parmi les amateurs tout au long du XVI^{ème} siècle, que ses œuvres semblent avoir joui d'un véritable culte. L'achat par Rudolf II de sa *Madone au Rosaire* réalisée à Venise, fut l'un des exemples les plus frappants de sa réussite posthume. Un siècle après sa genèse et alors que les *Kunstammern* étaient à leur maturité, elle fut transportée comme une véritable relique de la Sérénissime jusqu'à la résidence impériale à Prague. Une sorte de procession composée d'hommes forts la convoyèrent à travers les Alpes tel un *mandylion* moderne, pour qu'elle retrouve enfin ses sœurs au sein de la collection des Habsbourgs.¹⁸⁸ L'aura dont profitèrent ses artefacts était proportionnelle à celle que l'on consacrait à sa propre personne. Le rapprochement qui s'opérait entre son individualité artistique, sociale et physique, continua d'opérer après sa mort. Aujourd'hui encore, une mèche de cheveux de l'illustre maître est conservée à la *Wiener Akademie*. De façon étonnante, il ne s'agit pas d'une fausse relique qui aurait pu dater du XIX^{ème} siècle, période durant laquelle de nombreux monuments furent érigés à sa gloire. Il a été possible de retracer la provenance de celle-ci jusqu'au XVI^{ème} siècle.¹⁸⁹ Le fait qu'il s'agisse de cheveux est significatif. Les empreintes capillaires jouissaient d'une tradition séculaire et plusieurs sceaux portaient la trace de quelques cheveux ou poils de barbe *pro signo posteris*.¹⁹⁰ Elle fonctionnait alors comme une sorte de signature primitive qui avait pour but de témoigner de la présence matérielle du signataire au sein même de l'acte qui portait son sceau.

Les mèches furent souvent conservées comme reliques profanes d'une personne disparue et dont on espérait conserver un témoignage sensible. A l'heure actuelle, nombreuses sont

¹⁸⁷ Lettre du 23 septembre 1506, in : A. Dürer, *op. cit.*, vol. I, pp. 56-57

¹⁸⁸ voir : J. Bialostocki, *Dürer and his Critics. 1500-1971*, (Baden-Baden, 1986), p. 68

¹⁸⁹ L. Schmitt, « Dürers Locke », in : *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, LXVI (2003), pp. 261-72

¹⁹⁰ B. Fraenkel, *La signature. Genèse d'un signe*, (Paris, 1992), p. 231

encore les mères qui préservent jalousement quelques cheveux de leur fils ou de leur fille, qu'elles avaient soigneusement ramassés lors de la première visite de leur progéniture chez un coiffeur. Il s'agit là aussi, de vouloir garder un témoignage de cette petite enfance qui file à grand pas. Désirer figer le temps au sein d'une trace matérielle, voilà qui s'approche ouvertement de la fonction du portrait. En ce qui concerne Dürer, cette mèche revêt cependant un intérêt tout particulier. Sa chevelure dorée était l'un de ses attributs et tous ses autoportraits intégrés ou non, nous la présente de façon lumineuse. La représentations de ses fameuses boucles étaient une forme de signature très éloquente. Elle se comprend pleinement au travers de l'anecdote rapportée par Camerarius, opposant le Nurembergeois à son ami Bellini. Alors que l'humaniste allemand reprend clairement le passage de Plinie mettant en scène Apelle et Protogène, il s'en éloigne quant à la nature de l'élément dépeint, à même de départager les deux concurrents. Il s'agit là encore de cheveux. Tout le talent du nordique se symbolise ainsi au travers de cette partie du corps humain si particulière. Alors que la ligne dessinée par Apelle était la véritable signature de son art inimitable, les cheveux de l'Allemand ainsi que sa façon de les représenter officiaient de la même façon. Il n'y a alors rien de surprenant à ce que cette relique ait su braver le temps, pour nous mettre en présence matérielle de cet illustre artiste. Aucun miracle ne semble lui avoir été attribué, mais nombre de collectionneurs ont du y rechercher celui dont l'existence artistique ne s'était jamais éteinte.

Ce culte que l'on rendait au maître nurembergeois était tout à fait exceptionnel pour cette période. Son plus grand tour de force fut néanmoins de faire entrer l'art de la gravure dans les collections. Un véritable changement de statut allait alors s'opérer pour ses planches imprimées. Ce medium servait originellement à réaliser des images de dévotion peu coûteuses ainsi que des cartes à jouer.¹⁹¹ Au cours du XV^{ème} siècle, elles s'imposèrent au sein des livres pour venir supplanter les enluminures et faire office d'illustrations.¹⁹² Les artisans qui les réalisaient, ne sont malheureusement pas entrés dans l'histoire et leurs noms demeurent souvent inconnus. La première personnalité à avoir user de cette technique qui nous soit véritablement connue et dont l'œuvre gravée a pu être reconstituée de façon cohérente, fut Martin Schongauer. Alors que son contemporain Andrea Mantegna diffusa certains de ses dessins par ce biais, l'artiste allemand l'utilisa véritablement comme une fin en soi et non pas comme un simple support permettant de reproduire un dessin. La

¹⁹¹ D. Landau & P. Parshall, *The Renaissance Print. 1470-1550*, (New Haven-Londres, 1994), p. 2

¹⁹² *ibid*, p. 48

différence s'exprimant dans son utilisation par ces deux peintres, était inhérente à ce médium qui allait devenir à la fois œuvre d'art et instrument de communication.¹⁹³ Sa double activité de peintre et de graveur, semble avoir profité à ses épreuves qui n'étaient plus que de simples reprises de motifs maintes fois utilisés. Un point commun entre les gravures de Schongauer et celles commandées par Mantegna, réside dans leur format. Alors que les premières images imprimées étaient de petites tailles, celles de ces deux artistes profitaient en effet de dimensions qui les distinguaient de simples illustrations de textes principalement religieux.¹⁹⁴ Elles tendaient à se suffire à elles-mêmes, à être appréciées en tant que telles et non plus pour imager une histoire biblique ou faire en sorte que l'effigie d'un saint protège une maisonnée.

Dürer fut l'heureux héritier de Schongauer. Tout comme son prédécesseur, il exploita à part entière ce médium qui allait faire sa renommée. Grâce à sa forte individualité artistique et les nombreuses traces autoréférentielles qu'il introduisait dans ses compositions, il fut à même de donner ses véritables lettres de noblesse à cet art. Les premières collections de gravure qui émergèrent au début du XVI^{ème} siècle, reposaient de façon presque exclusive sur ses créations.¹⁹⁵ Cette entrée de feuilles imprimées au sein d'espaces consacrés à des objets de grandes valeurs, marquait un véritable bouleversement. Leur coût était relativement peu élevé, même dérisoire comparé à celui d'une peinture. Les matériaux dont elles étaient constituées n'avaient rien de précieux et elles n'étaient pas uniques. Le génie du Nurembergeois fut de faire en sorte d'outrepasser cette double contrainte de la préciosité et de la rareté. La notion même d'originalité pouvait rimer avec celle de multiplicité, à condition que l'origine d'une œuvre se déclare de façon unanime.¹⁹⁶ La gravure multipliait l'original sans pour autant le reproduire et pouvait ainsi conserver toute son aura auprès des amateurs.¹⁹⁷ Il fallait ainsi bien distinguer le dédoublement propre à une reproduction de n'importe quel type, et la pluralité de ce médium.

Dans ce processus, seule la plaque gravée était unique et pouvait correspondre au principe d'exclusivité qui animait les collections. Ces matrices originelles ne semblent néanmoins

¹⁹³ J. Adhémar (éd.), *La gravure des origines à nos jours*, Paris, 1979, p. 7 ; W. Ivins, *Prints and Visual Communication*, (Cambridge (MA)-Londres, 1978)

¹⁹⁴ *ibid*, p. 4

¹⁹⁵ J. L. Koerner, « Albrecht Dürer : A Sixteenth-Century Influenza », in : cat. expo., *Albrecht Dürer and his Legacy*, British Museum, Londres, 2002, p. 19

¹⁹⁶ sur les rapports entre original et multiplicité, voir : W. Benjamin, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, (Paris, 2003), p. 16

pas avoir intéressé les amateurs. Elles participaient plus du procédé mécanique que de la création en tant que telle. Le sort qui leur fut réservé est à cet égard significatif. Elles furent rachetées par des éditeurs d'estampes qui n'hésitèrent pas à en tirer de nouvelles épreuves bien après le décès du graveur. Lorsque le Metropolitan Museum of Art acquit les matrices de *Samson* et de *Sainte Catherine*, des « contrefaçons » furent réalisées et un certain Rudolph Ruzicka fut chargé de les restaurer dans leur état originel. De nouvelles impressions en furent tirées et vendues par ce musée.¹⁹⁸ Ces gravures étaient bien originales dans le sens où elles provenaient de la plaque dont Dürer fit usage, mais elles ne pouvaient prétendre au même statut que leurs consœurs réalisées de son vivant. Ce ne fut qu'à la moitié du XX^{ème} siècle qu'une sorte de définition de la gravure originale vit le jour. Ainsi lors du Colloque Internationale des Artistes qui fut organisé à Vienne en 1960 et donc bien après que la photographie fut inventée, - posant le problème de la reproductibilité d'une image -, une définition du concept d'« épreuve originale » vit le jour. Leur provenance était l'un des éléments primordiaux.¹⁹⁹ Une épreuve originale pouvait être alors considérée comme une planche que l'artiste avait lui-même tirée ainsi que réalisé la matrice.²⁰⁰ Malgré son recul historique, cette définition semble quelque peu bancal puisque certaines plaques de Dürer ne furent pas gravées par lui, alors qu'elles résultaient d'un dessin préparatoire de sa main.²⁰¹ Il ne serait pas judicieux de proposer ici une nouvelle définition de l'original multiple, mais simplement de souligner la complexité de cette notion.

L'un des autres aspects qui venait compliquer le tout, était l'absence d'un nombre limité d'exemplaires. Dans le but d'un retour vers un original singulier, les éditeurs d'estampes imposèrent bien plus tard une restriction numéraire. Cette volonté de limiter le nombre d'originaux n'existait pas au XVI^{ème} siècle, puisque la volonté de Dürer était bel et bien de diffuser son art à travers l'Europe plutôt que de faire en sorte de vendre à des prix exorbitants ses œuvres. Il ne cherchait pas à faire en sorte que ce soit l'objet qui devienne précieux de manière intrinsèque, mais qu'il prenne toute sa valeur en fonction de son origine auctoriale. De façon presque paradoxale, plus le nombre d'exemplaires était élevé plus son identité artistique devenait unique. L'œuvre semblait alors se désincarner pour

¹⁹⁷ Sur la notion d'œuvre d'art et d'aura, voir : *ibid*, pp. 20-21

¹⁹⁸ P. Parshall, « German Renaissance Prints », in : *Print Quarterly*, XIII (1996), p. 199

¹⁹⁹ voir aussi : G. Genette, *L'œuvre de l'art. Immanence et transcendance*, (Paris, 1994), p. 53

²⁰⁰ S. Lambert, *The Image Multiplied. Five Centuries of Printed Reproductions of Paintings and Drawings*, (Londres, 1987), pp. 31-32

faire place à l'aura toute puissante de l'auteur. Grâce à celle-ci, une simple feuille de papier sur laquelle on avait disposé de l'encre de manière mécanique, prenait une valeur considérable et pouvait s'imposer au sein des cabinets d'amateurs les plus prestigieux. Il fallait une individualité artistique extrêmement affirmée pour réussir cet exploit risqué et personne n'était mieux placé que l'auteur du premier autoportrait indépendant, pour ouvrir une nouvelle ère.

Il ne reste malheureusement que peu d'informations sur les premières collections contenant des gravures, ou exclusivement consacrées à cet art. Le fait que le Nurembergeois utilisa ses propres colporteurs pour vendre ses planches ainsi que les nombreux témoignages d'admiration provenant d'illustres humanistes, permettent néanmoins d'affirmer que son œuvre gravée jouissait d'une grande renommée de son vivant.²⁰² Sa ville natale fut l'un des hauts lieux de collections de gravures. Peu après sa mort, cet art semble avoir été très prisé de ses concitoyens et Willibald Imhoff l'ancien qui était l'un des descendants de Pirckheimer, le collectionna avidement. L'inventaire de cette collection révèle aussi que les nombreuses copies qui furent réalisées par ses épigones, ne profitaient pas du même statut et qu'une hiérarchie s'opérait entre les originaux de Dürer et leurs contrefaçons.²⁰³ Sa notoriété ne se limitait cependant pas à Nuremberg et déjà au milieu du XVIème, Christophe Plantin d'Anvers écrivait à Francesco Gentili de Padoue pour lui déclarer qu'il n'était pas facile de trouver des œuvres de sa main et que leur prix dépassait de loin celles d'autres maîtres.²⁰⁴ Le système de distribution des planches imprimées, se confondait souvent avec celui des livres et permettait ainsi de les diffuser de façon efficiente aussi bien en Allemagne que de l'autre côté des Alpes.²⁰⁵ La proximité entre ces deux objets légitimait ce processus et laisserait supposer qu'elles ne profitaient pas du même système d'exposition que les peintures. S'il est vrai qu'elles étaient souvent reliées au sein d'albums qui s'intégraient parfaitement dans une bibliothèque, les œuvres de Dürer semblent parfois avoir joui d'une mise en scène d'habitude réservée aux tableaux. Dans ses *Ricordi* datant de 1549 et publiés à Venise, Sabba Castiglione mentionnait déjà que de nombreux amateurs italiens ornaient les murs de leur « studiolo » de gravures sur cuivre et sur bois, en particulier de celles de Lucas de Leyde et du maître nurembergeois. Il

²⁰¹ P. Parshall, *op. cit.*, p. 199

²⁰² P. Parshall, « The Print Collection of Ferdinand, Archduke of Tyrol », in : *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, vol. XLII (1982), p. 140

²⁰³ *ibid*, p. 141

²⁰⁴ M. Bury, « The Taste for Prints in Italy to c. 1600 », in : *Print Quarterly*, II (1985), p. 17

n'hésitait d'ailleurs pas à citer ce dernier comme le meilleur graveur, précisant que sa main était divine lorsqu'il faisait usage de son burin. Le cabinet du florentin Matteo Botti décrit quelques années plus tard par Raffaello Borghini, présentait celles-ci sous une forme de frise, scindées par des consoles soutenant des modèles sculptés dans la cire.²⁰⁶ La description de ce système d'exposition laisse supposer que la gravure y fonctionnait de la même manière que la peinture et qu'elle tendait parfois à s'y substituer.

L'hégémonie du Nurembergeois au sein des collections, se révèle tout particulièrement dans les inventaires qui nous sont parvenus. Avec la multiplication de l'œuvre originale, le nombre d'objets d'un cabinet d'amateur allait augmenter de façon prodigieuse. Certaines collections contenaient plus de 5'000 gravures et leur classification devenait primordiale. Très peu de traces nous sont parvenues concernant le système de catalogage des premières collections. Ferdinand Columbus, fils du célèbre explorateur, fit cependant réaliser un inventaire de plus de 1'000 pages de ses œuvres gravées. La précision de celui-ci est exemplaire et cet ouvrage est le précieux témoignage d'un érudit qui recueillit maintes planches au cours de ses nombreux voyages.²⁰⁷ Grâce à ce document, la diffusion d'identités artistiques devient éloquente. Les œuvres de cette collection malheureusement dispersée, proviennent aussi bien d'Allemagne, des Pays-Bas que d'Italie, alors que celle-ci se trouvait à Séville, ville en marge des principaux courants artistiques. Le système de classement s'opérait de manière très exacte, tout d'abord par taille, par sujet, par nombre de figures représentées, et en dernier lieu par leur nudité ou non.²⁰⁸ Cette méthodologie semble avoir été relativement commune au début du XVI^{ème} siècle, en particulier en ce qui concerne la prédominance donnée à la taille et au sujet. Le nom de l'artiste y apparaît en quelques endroits, mais ne servait pas encore de source de classification. Il ne fallut cependant pas attendre très longtemps pour que le nom de Dürer jouisse de cet honneur.

Dans l'inventaire de la collection de Ferdinand de Habsbourg, successeur de Maximilien I, la classification fonctionnait toujours par sujet à l'exception des œuvres de Dürer qui profitaient d'une filiation découlant de leur origine auctoriale.²⁰⁹ Alors que dans ses

²⁰⁵ P. Parshall, *op. cit.*, p. 140

²⁰⁶ M. Bury, *op. cit.*, pp. 14-15

²⁰⁷ D. Landau, « The Print Collection of Ferdinand Columbus (1488-1539) », in : C. Baker & alii (éds), *Collecting Prints and Drawings in Europe c. 1500-1750*, (Aldershot, 2003), p. 29

²⁰⁸ M. MacDonald, « 'Extremely curious and important !' : Reconstructing the Print Collection of Ferdinand Columbus », in : C. Baker & alii (éds), *op. cit.*, p. 40

²⁰⁹ P. Parshall, *op. cit.*, pp. 144-49

Inscriptions datant de 1565, qui peuvent être considérées comme le premier manuel muséographique, Samuel Quicchelberg proposait toujours une classification par sujet, Dürer jouissait d'un statut exceptionnel.²¹⁰ La collection des Habsbourgs ne semble en effet pas avoir profité d'un système classificatoire particulièrement inhabituel, puisque plusieurs albums exclusivement consacrés à cet artiste nous sont parvenus. Celui qui fut réalisé par Abraham Ortelius est exemplaire. L'auteur du *Theatrum Orbis Terrarum*, premier atlas moderne, ne pouvait qu'avoir un grand intérêt pour les structures permettant de répertorier un nombre conséquents d'objets. Sa passion pour Dürer le conduisit à constituer durant les années 1560, soit en parallèle à la genèse de l'ouvrage qui le rendit fameux, une collection de plus de 100 gravures du Nurembergeois.²¹¹ Toute la portée de ce recueil ne réside pas simplement dans le fait qu'il fut exclusivement consacré à un seul graveur, mais qu'il apparaisse comme une sorte de monographie ou de catalogue raisonné. Les premières pages présentent en effet une partie introductive contenant plusieurs vers en latin rédigés par Pirkheimer en introduction au fameux *Traité des proportions* ainsi que l'épithaphe que cet humaniste lui consacra. Ortelius n'oublia pas de mentionner que le Nurembergeois se trouvait enterré dans le cimetière de Saint Jean. Les feuillets qui suivent sont encore plus éloquents. On y trouve ainsi un portrait de l'auteur de ce recueil, au-dessous duquel apparaît un texte expressément composé par Sambuco. L'érudit y retrace la vie de l'artiste, soulignant ses origines hongroises pour conclure sur les mérites d'Ortelius qui, en éminent amateur, avait su réunir toutes ces planches à grand frais. Un dessin représentant Dürer, réalisé d'après son portrait se trouvant sur la médaille réalisée par Hans Schwartz [ill. 35], vient compléter cette préface. En demandant un texte introductif à son ami Sambucus qui, de par ses connaissances historiques, semblait être la personne idéale pour rédiger une préface, et en insérant son propre portrait gravé en introduction à cet album, Ortelius se présentait en véritable auteur de cette compilation monographique.

Elle contient plusieurs planches qui ne sont pas de la main de cet artiste et laisse supposer la volonté d'y réunir l'œuvre complète de ce dernier. Il est néanmoins difficile d'affirmer

²¹⁰ Sur les *Inscriptions* de Samuel Quicchelberg, voir : L. Schmitt, « Ordnung im Gedächtnis : Alternative Überlegungen zum funktionalen und theoretischen Kontext des frühneuzeitlichen Sammlungswesens im deutschsprachigen Raum », in : W. Reinink & J. Stumpel (éd.), *Memory & Oblivion*, Dordrecht : Kluwer, 1999, pp. 183-190 ; P. Falguières, « Fondation du théâtre ou méthode de l'exposition universelle. Les *Inscriptions* de Samuel Quicchelberg (1565) », in : *Cahiers du Musée National d'art moderne*, XL (1992), pp. 91-115 ; E. Hajos, « The Concept of an Engravings Collection in the Year 1565 : Quicchelberg, *Inscriptiones vel tituli theatri amplissimi* », in : *Art Bulletin*, XL (1958), pp. 151-56

²¹¹ voir : I. Buchanan, « Dürer and Abraham Ortelius », in : *Burlington Magazine*, n° 957, CXXIV (1982), pp. 734-41

que ces copies y jouaient le rôle de « reproductions » d'originaux que l'humaniste anversois n'avait pas réussi à obtenir, car il est vraisemblable qu'il les ait considérées comme étant de la main de Dürer. L'intérêt qu'il portait à cet artiste et la connaissance étendue qu'il avait de son œuvre, laisserait cependant supposer qu'il ne pouvait se méprendre à leur égard et qu'il les ait disposés au sein de cet ouvrage afin de se substituer à leur prototype. Les gravures de reproduction étaient très répandues à cette période et cette démarche aurait pu participer du même mouvement. Quoi qu'il en soit, le nom de l'artiste devenait primordial et ce n'était plus le sujet qui prédominait à un système de classement. Sa proximité temporelle avec la première édition des *Vite* de Vasari, allait dans ce sens. Cet humaniste faisait ainsi partie de ce qui fut appelé plus tard les « name collectors », cherchant à tout prix à posséder une œuvre d'un artiste bien particulier, sans donner grande importance au sujet, à condition que la main divine de celui-ci y transparaisse. L'intérêt qui était porté à la singularité artistique de Dürer ne profita pas tout de suite à ses successeurs, qui durent attendre le début du XVII^e siècle, pour que leurs gravures soient définitivement répertoriées d'après leur nom d'auteur.²¹² Les *Vite* vasariennes ainsi que le *Schilderboeck* de van Mander allaient accélérer ce processus, qui commença au sein des collections. La structure même de ces écrits biographiques se rapprochait en de nombreux points des inventaires des collections de gravures et ceci d'autant plus avec l'avènement de la gravure de reproduction qui allait permettre aux amateurs de découvrir par ce biais, les chefs-d'œuvre peints des plus grands noms de l'histoire de l'art.

²¹² P. Parshall, *op. cit.*, p. 143

I.6 Le faux ou les séquelles du culte de l'artiste

L'importance que prenait la gravure au sein des collections et toute la notoriété qu'elle pouvait rapporter à son auteur, allait cependant engendrer une nouvelle génération de copistes usant et abusant de ce médium.²¹³ Le statut exceptionnel de Dürer et la préciosité de ses planches devenaient alors mesurables à la quantité invraisemblable d'œuvres qui reprenaient ses compositions et auxquelles d'autres monogrammes venaient s'apposer.²¹⁴ En multipliant l'original, le Nurembergeois était entré dans la plupart des cabinets d'amateurs européens, mais devenait aussi la proie des plus avides « voleurs d'idées », comme il les appelait. La relation entre la copie et l'original peut être sous de nombreux aspects comparée à celle s'établissant entre le roi et son fou. Au travers de son alter ego déraisonnable, le monarque affirmait tout son autorité et ce couple « impossible » fonctionnait, à partir du moment où la place de chacun était respectée. Le bouffon n'avait droit à sa place que pour mieux mettre en évidence son souverain et si jamais l'envie lui prenait de se faire passer pour celui-ci, une fâcheuse remise en place était de circonstance. Bien que Dürer se plaignait dans ses lettres à Pirckheimer des artistes qui le plagiaient, ces derniers lui érigèrent un véritable trône.²¹⁵ Il n'arriva jamais à imposer ses ambitions à l'égard de ses imitateurs. La copie était l'un des moyens d'apprentissage les plus courants et même le plus éminent Don Quichotte n'aurait su remettre en cause ce processus.

Dans sa jeunesse, l'artiste de Nuremberg s'était lui-même fortement inspiré de gravures réalisées d'après des dessins de Mantegna.²¹⁶ Les critiques qu'il formula quelques années plus tard à l'égard de ses collègues qui procédaient de la même façon, semblent donc quelque peu malvenues. Cette impression est d'autant plus affirmée qu'il ne se limita pas à reprendre une iconographie à laquelle il n'était pas accoutumé. Il copia, lui aussi, une « main » bien particulière, entre autres célèbre pour sa façon de figurer le corps humain. Cette distinction entre la reprise d'un sujet et l'imitation d'un langage visuel, est essentielle pour bien distinguer ce qui engendra plus tard la notion de faux. Le fameux *Rhinocéros* de

²¹³ Sur les risques que prenaient les artistes en faisant usage de la reproduction mécanique, voir : C. Ritschard, « Ces faux sont donc des vrais ! », in : cat. expo., *L'art d'imiter*, Musée d'art et d'histoire, Genève, 1997, p. 19

²¹⁴ Strieder (P.), « Copies et interprétations du cuivre d'Albert Dürer *Adam et Eve* », in : *Revue de l'art*, n° 21 (1973), p. 44 ; cat. expo., *Vorbild Dürer. Kupferstiche und Holzschnitte Albrecht Dürers im Spiegel der europäischen Druckgraphik des 16. Jahrhunderts*, Germanische Nationalmuseum, Nuremberg, 1978 ; cat. expo., *Albrecht Dürer and his Legacy*, British Museum, Londres, 2002

²¹⁵ Lettre du 7 février 1506, in : A. Dürer, *Schriftlicher Nachlass*, H. Rupprich (éd.), (Berlin, 1969), vol. I, pp. 43-45

Dürer permet dans ce débat de bien cerner les enjeux de cette différenciation. [ill. 43] Cette image fut à l'origine de nombreuses représentations de cet animal exotique, qui fut offert par un sultan indien au gouverneur des Indes portugaises qui à son tour l'envoya au roi Manuel I à Lisbonne.²¹⁷ Il n'était pas fréquent en 1515 de croiser ce genre de spécimen en Europe et l'arrivée de ce cadeau fut un véritable événement. Le texte qui se trouve sur la gravure de Dürer est à ce titre éloquent. Le nom de l'auteur n'y apparaît pas à l'exception de son monogramme, alors que ces quelques lignes sont entièrement consacrées à cet épisode. Cette image apparaît ainsi en tant qu'illustration « scientifique », même si le Nurembergeois n'eut jamais l'occasion de voir de ses propres yeux ce fameux rhinocéros. L'exotisme du sujet représenté lui conférait une primauté sur l'artiste qui était à l'origine de celle-ci. Les nombreuses copies qui en découlèrent ne posaient pas problème puisque le fond l'emportait sur la forme. La déclaration de Dürer qui précisait qu'il l'avait « contrefaite » pour sa curiosité et le fait que cette composition se retrouva quelques années plus tard au sein d'un ouvrage consacré à la zoologie ainsi que, soulignent cette fonction.²¹⁸ [ill. 44] Le terme de contrefaire qu'il utilisa pour caractériser sa démarche, affirmait la primauté du sujet sur son travail d'artiste. Il se déclarait alors en « copiste » de la Nature. Son œil et sa main devaient alors se soumettre de façon presque mécanique, à l'image la plus fidèle qu'il pouvait avoir d'un rhinocéros.

La fortune de cette œuvre doit être considérée au travers de l'unicité de son sujet plutôt que de celle de son auteur. Il avait lui-même probablement repris un dessin de cet animal pour le compléter de détails émanant de descriptions littéraires. Ce petit excursus zoologique tend à démontrer que la gravure, même pour Dürer, pouvait revêtir plusieurs fonctions et que leur distinction est notable pour la figure de l'artiste. Dans le cadre des copies du *Rhinocéros*, la volonté de se métamorphoser en Dürer n'était pas présente. Ces imitations ne peuvent pas être considérées de la même façon que les nombreuses contrefaçons signées de la main de leur copiste, qui reprenaient la « manière » et les *inventio* du Nurembergeois. Plusieurs noms reviennent sans cesse s'apposer à celles-ci. Wenzel von Olmütz et Israhel van Meckenem semblent avoir été à la tête de véritables industries, ne se limitant pas seulement à copier Dürer, mais n'hésitant pas à s'approprier le travail d'autres graveurs

²¹⁶ W. Ivins, *Prints and Visual Communication*, (Cambridge (MA)-Londres, 1978), pp. 21-50

²¹⁷ Cat. expo. *Albrecht Dürer and his Legacy*, British Museum, Londres, 2002, pp. 283-85

²¹⁸ P. Parshall, « Imago Contrafacta : Images and Facts in the Northern Renaissance », in : *Art History*, n° 4, XVI (1993), pp. 561-62

déjà célèbres tel que Martin Schongauer.²¹⁹ Ils réalisèrent tous deux plus d'une cinquantaine de décalques imprimés de ce dernier. Il est difficile de parler de véritables faussaires puisque la gravure avait été durant tout le XV^{ème} siècle, l'instrument le plus efficace pour diffuser des motifs visuels, alors que les noms des personnes les ayant réalisés en premier lieu n'importaient encore peu. Comme nous l'avons montré dans le cas du *Rhinocéros*, certains copistes ne semblent s'être que peu préoccupés de celui qui avait réalisé le prototype, du moment où celui-ci semblait être proche d'une certaine réalité. Avec l'émergence de la renommée de certains graveurs, la démarche semble s'être néanmoins quelque peu réorientée.

L'omniprésence dans le corpus de von Olmütz et de van Meckenem, d'œuvres originellement conçues par des personnalités aussi célèbres que Schongauer ou Dürer, laisse présumer qu'un changement s'opérait. Ce passage entre la reprise d'un type iconographique à l'imitation d'une personnalité artistique singulière, se comprend mieux au travers de planches qui furent propres à van Meckenem. Ce dernier fut en effet le premier à signer en toutes lettres l'une de ses planches. [ill. 45] Ce graveur faisait généralement usage de son monogramme, pour apposer sa marque au sein de ses œuvres qui sont pour la plupart des décalques. Cette *Tête d'Oriental* semble cependant avoir été réalisée de sa main, ce qui pourrait expliquer la présence de son nom enrobé d'une graphie alambiquée. Cette affirmation de son individualité artistique, ne fut pas unique dans son œuvre, puisqu'il fut aussi le premier à réaliser son autoportrait gravé aux côtés de sa femme Ida. [ill. 46] Le fait de se représenter en gravure était quelque peu surprenant à la fin du XV^{ème} siècle, d'autant plus si l'on sait qu'il fallut attendre bien quelques décennies pour qu'une autre image de ce genre voit le jour. Bien que Dürer se représenta à maintes reprises en peinture et que son identité artistique apparaisse sur presque toutes ses planches, il ne grava jamais de véritable autoportrait. Le doute n'est néanmoins pas permis, puisque van Meckenem prit le soin de préciser en toutes lettres que c'était bien lui et sa femme qui se trouvaient présentés sur cette image. Cette composition laisse encore de nombreux mystères quant à sa véritable fonction et ceci d'autant plus qu'il s'y figura aux côtés de son épouse. Tout comme pour le portrait que Dürer réalisa à l'occasion de ses fiançailles, il est possible que cette image ait eu un rôle bien précis qui était autre que de donner à voir à travers l'Europe, le visage de celui qui n'hésita pas à plagier outrageusement le travail de ses confrères. La mise en perspective de cette œuvre et de ses nombreuses contrefaçons,

²¹⁹ D. Landau & P. Parshall, *The Renaissance Print. 1470-1550*, (New Haven-Londres), 1994, pp. 53-55

ainsi que la place qu'il conféra à son nom, laissent cependant supposer que ce dernier était conscient de toute la portée de ce médium et de la renommée que cet autoportrait gravé pouvait lui conférer.

Cette démarche lui réussit d'ailleurs fort bien. Jacob Wimpeling le citait déjà en 1505 aux côtés de Schongauer et de Dürer lui-même, en tant que protagoniste de l'Art de la gravure.²²⁰ La réputation dont il jouissait de son vivant, ne permet pas de déterminer si ses contemporains étaient conscients que ses ouvrages étaient pour la plupart de simples décalques. Il semble donc difficile de déclarer si ceux-ci étaient appréciés pour une créativité usurpée ou pour leur qualité formelle. Sa défense face à l'accusation d'avoir été l'un des premiers faussaires industriels de l'histoire de l'art, pourrait résider dans le fait que van Meckenem ne revendiquait peut-être pas son travail en tant qu'original, mais en terme de reproduction manuelle, ce qui était encore parfaitement légitime à ce moment. Pour mieux cerner ce débat complexe, la comparaison s'impose entre un prototype de Dürer et sa réplique. [ill. 47-48] En mettant en parallèle les *4 sorcières* du Nurembergeois et sa copie, nous pouvons tout d'abord constater qu'une inversion en miroir s'opère entre les deux images. Ce renversement prouve que l'œuvre de van Meckenem émanait d'un simple décalquage. Les similarités entre ces deux gravures deviennent troublantes et tous les détails du modèle sont présents dans son contretypage. Seules les inscriptions diffèrent de façon notable. Alors que Dürer y avait placé la date de réalisation, 1497, ainsi que trois lettres faisant référence à l'iconographie, son contrefacteur supprima toute origine temporelle.²²¹ Cette modification se reflète au bas de la composition, qui présente dans le premier cas, le monogramme de Dürer, alors que van Meckenem ajouta à l'espace de représentation, un bandeau afin d'y inscrire son nom et son activité. Les dissemblances intentionnelles qui surgissent entre ces deux épreuves, témoignent de ce changement d'origine à la fois temporelle et auctoriale. Alors que van Meckenem détroussait Dürer de sa manière et de ses inventions, il n'osait aller jusqu'à prétendre que son imitation avait été réalisée par le maître de Nuremberg. Il restait ainsi un copiste quelque peu douteux et ceci d'autant plus qu'il semble avoir eu pleinement conscience de toute la singularité dont jouissait son modèle et du succès qu'elle pouvait lui rapporter. Les nombreux décalques qu'il réalisa sont alors paradoxaux, puisque son rôle de simple reproducteur ne lui

²²⁰ *ibid.*, p. 57

²²¹ cat. expo., *Vorbild Dürer*, pp. 50-51

autorisait pas le statut qu'il revendiquait au travers de ses magnifiques signatures et de son autoportrait.

Les plagiats de van Meckenem se distinguent alors de simples copies. En premier lieu, ils ne se déclaraient pas en tant que tels et avaient une valeur commerciale significative. Deuxièmement, en faisant en sorte de propager son effigie et son nom, cet imitateur affirmait une origine auctoriale qui entraînait en conflit avec la véritable provenance de ses compositions.²²² C'est dans ce contexte que la notion de faux commençait à se cristalliser et l'émergence de la figure de l'artiste en tant qu'individualité artistique, dissonait dans cette démarche. Dürer tentait inlassablement de démontrer à quel point son œuvre lui était singulière et marquait son territoire de manière efficace afin que tout spectateur soit pleinement conscient de l'origine de l'image qu'il avait sous les yeux. Il n'y a donc rien de surprenant qu'il fut le premier à intenter des procès afin de défendre ses ambitions. Pour bien comprendre toute la signification de ces actes juridiques, il faut cependant bien cerner ce que nous entendons par « faux ». Ce concept a posé de nombreux problèmes aux historiens de l'art et certaines copies déclarées en tant que telles, se sont retrouvées quelques siècles plus tard à être accusées de « faux », car leur provenance avait été altérée au fil du temps.²²³ D'autres disciplines telles que la philosophie analytique se sont essayées à cette définition et offrent des réponses qui semblent souvent plus satisfaisantes.²²⁴ L'une des raisons qui permet de mieux comprendre ce manque de l'histoire de l'art, réside dans le fait que le faux ne peut être défini de manière intrinsèque. Ce n'est pas l'objet dans sa matérialité qui pose problème, mais ce pourquoi on veut le faire passer. Entre la réalisation d'une sculpture classicisante de Michel-Ange et un véritable Antique, une altération s'opère au niveau de son origine et comme nous l'avons déjà démontré, dans le milieu des collectionneurs cette notion prenait une valeur, qui pouvait être à la fois une appréciation esthétique, mais aussi un critère commercial. Un medium tel que la gravure qui permettait de réaliser des profits considérables, devenait ainsi la proie privilégiée des faussaires. La

²²² Sur le passage entre la copie et le faux, voir : E. Gillis, « D'après Albrecht Dürer : de la copie au faux », in : *Nouvelles de l'estampe*, n° 173-74 (2000-01), pp. 84-94

²²³ Sur le problème du faux en art, voir : I. Haywood, *Faking it. Art and the Politics of Forgery*, (Brighton, 1987) ; Cat. expo., *Fake? The Art of Deception*, British Museum, Londres, 1990 ; cat. expo., *L'art d'imiter*, Musée d'art et d'histoire, Genève, 1997 ; O. Kurz, *Faux et faussaire*, (Paris, 1983)

²²⁴ Voir entre autres : D. Dutton (éd.), *The Forger's Art. Forgery and the Philosophy of Art*, (Berkeley, 1983) ; U. Ecco, « Fakes and Forgeries », in : *Versus*, XLVI (1987), pp. 3-29 ; S. Radnóti, *The Fake. Forgery and Its Place in Art*, (Oxford ; 1999)

reproductibilité qu'elle engendrait, rendait d'autant plus difficile la traçabilité d'une estampe.²²⁵

Nelson Goodman a su donner une définition qui semble à cet égard convaincante : « Une contrefaçon d'œuvre d'art est un objet qu'on présente faussement comme ayant l'histoire de production indispensable pour le (ou un) original de l'œuvre ».²²⁶ Cette conception de la contrefaçon a le mérite de mettre l'accent sur la production d'une œuvre plutôt que sur sa matérialité en tant que telle. Le faux émergeait au moment où le « faire » ayant généré une image prenait toute sa signification et indirectement la personnalité qui l'avait réalisée. L'identité de celle-ci tendait alors à se confondre avec celle de son auteur et sa classification se rapportait à celui-ci, tout comme c'était le cas pour les gravures de Dürer au sein des premières collections.²²⁷ Il fallut néanmoins attendre le XXème siècle pour que la notion de « faux » en art soit quelque peu élucidée, par sa mise en rapport avec les notions de production et de provenance. La désacralisation de l'objet au profit d'une histoire de l'art consciente du mythe de l'original qu'elle avait créé, pouvait enfin accepter qu'un « faux » fût le résultat de la prépondérance qu'elle avait donnée à certaines personnalités artistiques. Erasme avait cependant déjà su poser les bases de cette conception dans son fameux *Eloge de la folie*.²²⁸

« L'erreur est énorme de faire résider le bonheur dans les réalités : il dépend de l'opinion qu'on a d'elles. [...] Une femme est laide à faire peur, mais son mari l'égalé à Vénus ; c'est tout comme si elle était parfaitement belle. Le possesseur d'un méchant tableau, barbouillé de cinabre et de safran, le contemple et l'admire, convaincu qu'il est d'Apelle ou de Zeuxis ; n'est-il pas plus heureux que celui qui aura payé très cher une peinture de ces artistes et la regardera peut-être avec moins de plaisir ? J'ai connu quelqu'un de mon nom qui fit présent à sa jeune femme de fausses pierreries et lui persuada, étant beau parleur, qu'elles étaient non seulement vraies et naturelles, mais rares et d'un prix inestimable. [...] Elle ne repassait pas moins joyeusement ses yeux et son esprit de cette verroterie ; elle n'en serrait pas moins précieusement ces riens comme un trésor. [...]

²²⁵ G. Genette, *L'œuvre de l'art. Immanence et transcendance*, (Paris, 1994), p. 53

²²⁶ N. Goodman, *Langages de l'art. Une approche de la théorie des symboles*, (Nîmes, 1990), p. 155

²²⁷ Sur la notion d'identité et d'œuvre originale, voir : L. Prieto, « On the Identity of the Work of Art », in : *Versus*, XLVI (1987), pp. 31-41 ; L. Prieto, « Le mythe de l'original. L'original comme objet d'art et objet de collection », in : G. Genette (éd.), *Esthétique et poétique*, (Paris, 1992), pp. 131-156 ; L. Prieto, « On the Identity of the Work of Art », in : *Versus*, XLVI (1987), pp. 31-41

Trouvez-vous une différence entre ceux qui, dans la caverne de Platon, regardent les ombres et les images des objets, ne désirant rien de plus et s'y plaisent à merveille, et le sage qui est sorti de la caverne et qui voit les choses comme elles sont ? »²²⁹

En prenant pour exemple le monde artistique pour illustrer de quelle manière la nature humaine pouvait prendre plaisir à se laisser duper, Erasme relevait le culte qui était alors rendu à certains artistes. Sa comparaison avec le mythe de la caverne souligne la connaissance qu'il avait des textes de Platon, qui avait déjà formulé des critiques à l'égard des arts visuels, les rattachant au monde de la chimère. A la différence de son illustre prédécesseur, il ne comparait pas directement les images en tant que telles aux fameuses ombres, mais décriait les objets qui se faisaient passer pour ce qu'ils n'étaient pas.²³⁰ Leur réflexion était très similaire dans le sens où Platon critiquait l'illusionnisme alors qu'Erasme accusait les œuvres qui usurpaient des qualités qu'elles ne possédaient pas, procurant néanmoins du plaisir aux naïfs. Il aurait été inopportun de la part d'un amateur de blâmer un art auquel il conférait un intérêt tout particulier, allant jusqu'à commander son portrait aussi bien en gravure qu'en peinture. Cette distance qu'il s'autorisait par rapport à l'un de ses modèles intellectuels, s'exprime ouvertement en mentionnant Apelle et Zeuxis qu'il présentait comme de véritables références. Leur manière singulière devenait alors un critère primordial, puisque malgré l'utilisation des pigments les plus précieux, le cinabre et le safran, les œuvres de leurs vulgaires épigones ne savaient flatter que les yeux des incultes. L'accent qui était mis sur la distinction entre la valeur matérielle relative aux matériaux utilisés et la valeur esthétique de compositions d'illustres artistes, révèle à quel point l'individualité artistique devenait primordiale pour la notion de faux dans une histoire de l'art se concevant en tant qu'histoire des artistes.

Se faire passer pour ce qu'il n'était pas, voilà en quoi résidait le faux qui une fois démasqué, pouvait reprendre place aux cimaises des collections tout comme les fameux Vermeer de van Meergeren, qui une fois identifiés en tant que tels, profitèrent d'une

²²⁸ voir : D. Quint, *Origin and Originality in Renaissance Literature. Versions of the Source*, (New Haven-Londres, 1983), pp. 8-11

²²⁹ Erasme, *Eloge de la folie* [1509], traduction française de P. de Nolhac, (Paris, 1964), pp. 54-55

²³⁰ C. Cavarnos, *Plato's Theory of Fine Art*, (Athens (GA), 1973) ; C. Karelis, « Plato on Art and Reality », in : *Journal of Aesthetics*, XXXIV (1976), pp. 315-21

exposition au Kunsthal de Rotterdam, ville natale du vénérable Erasme.²³¹ La figure devenue mythique de ce faussaire génial, n'aurait pu cependant profiter d'une telle gloire sans une histoire de l'art qui vouait un véritable culte à ses héros. Il n'est donc pas étonnant que l'ouvrage fondateur de cette discipline fut le lieu de réprimandes à l'égard de certains confrères malavisés. La gravure fut à nouveau au centre de ce débat et le seul maître de cet art à qui Vasari conféra une *Vita*, fut celui qui fut aussi vertement réprimandé pour avoir usurpé le travail d'Albrecht Dürer.

«Marc-Antoine, réfléchissant à l'honneur et au profit qu'aurait pu tirer celui qui eût pratiqué cette technique en Italie, décida d'y consacrer tous ses efforts. Il commença par copier les gravures d'Albert, étudiant dans le moindre détail les lignes et l'ensemble des gravures qu'il avait achetées : ces pièces, par leur nouveauté et leur beauté, avaient une telle réputation que chacun cherchait à s'en procurer. Il incisa une plaque de cuivre avec des traits de la même épaisseur que ceux qu'Albert avait gravés sur bois et représenta toute la suite de la *Passion* en 36 planches, y inscrivant le monogramme A.D. dont Dürer signait ses œuvres. Ces copies étaient si ressemblantes qu'ignorant qu'elles étaient de Marc-Antoine, tout le monde les croyait de Dürer et elles étaient vendues et achetées comme telles. On informa Albert de cette affaire par une lettre qu'on lui adressa en Flandres et on lui envoya une des copies de la *Passion* faites par Marc-Antoine. Il fut saisi d'une telle colère qu'il quitta la Flandre pour Venise et porta plainte contre Marc-Antoine devant la Seigneurie ; il obtint seulement que Marc-Antoine n'employât plus son monogramme ni son nom sur ses gravures. »²³²

L'accusation que portait Vasari à l'égard de Raimondi est hautement significative. Celui qui fit en sorte d'ériger l'artiste en figure mythique, ne pouvait en effet accepter qu'un graveur se permette de copier outrageusement le travail de l'un de ses collègues pour en tirer un profit important. En gravant dans le cuivre des épreuves qui émanaient d'une matrice de bois, il pouvait imprimer un nombre d'exemplaires plus conséquent et ainsi profiter de la réputation du Nurembergeois pour offrir aux amateurs des œuvres qui leur étaient précieuses. Si ces derniers n'avaient pas accès aux originaux, ils ne pouvaient pas

²³¹ sur les faux Vermeer de van Meegeren, voir : D. Kraaijpoel, *Han van Meegeren, 1889-1947, en zijn meesterwerk van Vermeer*, (Zwolle, 1996) ; B. Broos, « Vermeer : malice and misconception », in : *Studies in the history of art*, LV (1998), pp. 18-33

²³² G. Vasari, *Les vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes* [1568], traduction française et édition critique sous la direction d'A. Chastel, (Paris, 1981), vol. VII, p. 66

savoir que le maître allemand avaient usé d'une autre technique pour ses séries consacrées à l'Apocalypse, à la Passion du Christ et à la Vie de la Vierge. Une ambiguïté se révèle néanmoins dans ses « contrefaçons » et remet en cause les critiques de l'auteur des *Vite*, tout en soulignant à nouveau la complexité de la notion de faux. Alors que la version qui nous est parvenue de la *Passion* reproduite par Raimondi, ne comporte pas le fameux monogramme, la série consacrée à la *Vie de la Vierge* présente inlassablement la marque artistique de son confrère allemand. A la différence de van Meckenem, le graveur de Bologne ne pouvait pas véritablement profiter de la virtuosité émanant de ses planches, puisque son nom n'y figurait pas. En prenant un soin aussi remarquable à imiter les originaux dans leurs moindres détails, il ne nuisait pas à la réputation de Dürer, puisque ses reprises pouvaient être considérées comme étant tout aussi exceptionnelles que leurs prototypes. Toute l'aura qu'engendrait ses images, ne pouvait retomber que sur l'auteur dont la marque apparaissait au sein de ces images. Le nom de Raimondi était absent de l'espace de représentation, tout comme sa propre main devait se faire le porte-parole de la manière singulière d'un artiste unique. La dernière planche de cette série est à cet égard très éloquente. [ill. 49]

Cette composition présentant la *Glorification de la Vierge* est la seule planche de ce corpus qui comporte à la fois le monogramme de Dürer et d'autres marques du même type. Sur le chandelier se trouvant sur le lit à baldaquin apparaît le monogramme de Raimondi, alors qu'en contrebas, un blason présente la label de Niccolò et Domenico dal Jesu, qui furent les commanditaires de ce travail.²³³ La trace de celui qui mania habilement le burin pour retranscrire cette œuvre ainsi que celle de ses éditeurs, remettent quelque peu en question le passage de Vasari. Cette série de gravures semble véritablement avoir été conçue en tant que corpus d'images représentant les différents événements de la vie de la Vierge et était probablement vendue en tant que telle. Niccolò et Domenico dal Jesu produisaient des images de dévotion plus souvent choisies pour leur sujet que pour leurs qualités stylistiques.²³⁴ Lors de la genèse de ces imitations, il se peut en effet que le fond comptait plus que la forme et qu'elles n'avaient pas la volonté de tromper l'acheteur, puisque la véritable origine de ces reproductions se déclarait ouvertement sur le dernier feuillet, en guise de conclusion. L'omniprésence du monogramme de Dürer faisait honneur à celui qui

²³³ L. Pon, *Raphael, Dürer, and Marcantonio Raimondi. Copyright and the Italian Renaissance Print*, (New Haven, 2004), pp. 61-62

²³⁴ *ibid*, pp. 62-63

avait conçu ces compositions, alors qu'elles n'avaient pas pour but d'être collectionnées en tant qu'objets précieux, mais en tant que reproductions qui se légitimaient par la religiosité du thème. Il est aujourd'hui difficile de cerner avec exactitude le dessein des commanditaires de Raimondi, même s'il est évident que le célèbre label de Dürer pouvait générer des gains considérables. Ces lacunes qui laissent encore planer quelques mystères sur ces copies, ne sont là que pour prouver encore une fois que la notion de faux ne peut se définir de manière intrinsèque. L'accusation de Vasari était tranchante, Raimondi avait produit des faux puisqu'il avait usurpé le travail d'autrui ainsi que sa marque artistique. Cette condamnation au sein d'un ouvrage structuré autour d'individualités artistiques se comprend aisément. La réception de ces « contrefaçons » posait d'ailleurs problème du moment où le corpus de gravures était séparées et que les planches ne portant que le monogramme de Dürer, n'étaient plus reliées à la dernière page déclarant leur véritable provenance. Ce démantèlement d'un corpus iconographique, résultant de la valeur esthétique que l'on conférait à chacune de ses planches, exemplifie ce changement d'attitude qui s'opérait face aux images gravées provenant d'une personnalité artistique jouissant d'une grande aura.

L'artiste nurembergeois avait pris un grand risque en multipliant des compositions qui se voulaient singulières et il fallut qu'il réaffirme sa démarche au sein même de son œuvre. Ainsi lors de sa seconde édition de la *Vie de la Vierge*, il ajouta un texte au-dessous de cette même *Glorification de la Vierge*, au sein de laquelle Raimondi et ses éditeurs avaient osés apposer leurs « signatures ». [ill. 50-51]

« Malheur à vous ! Voleurs envieux de l'œuvre et de l'invention des autres. N'approchez pas vos mains malavisées de notre travail. Nous avons reçu un privilège du fameux empereur de Rome, Maximilien, déclarant que personne n'a le droit de graver ces œuvres de façon fallacieuse, ni de vendre ce genre de gravures au sein de l'empire. »²³⁵

L'avertissement était cinglant. L'usage du latin ainsi que la référence à l'« empereur de Rome » mettent en exergue toute la portée que revendiquait ce texte. La double

²³⁵ « Heus tu insidiator ! ac alieni laboris : & ingenii : surreptor : ne manus temerarias his nostris operibus incipias. caue : Scias enim a Glorissimo Romanorum imperatore. Maximiliano nobis concessum esse : ne quis suppositiciis formis : has imagines imprimere : seu impressas per imperii limites vendere aude at : si per contemptum seu auaricie crimen : fec feceris : post bonorum consiscationem : tibi maximum periculum subeundum esse certissime incias. »

focalisation qui s'y opère à la fois sur l'œuvre matérielle et sur sa conception, se comprend mieux au sein d'une gravure, dont la rareté ne pouvait plus se définir par rapport à l'unicité de l'œuvre d'art, mais par rapport à la singularité de l'invention artistique qu'elle présentait au spectateur. Cette injonction destinée à ses plagiaires peut être considérée comme l'une des premières revendications publiques d'un droit de reproduction et d'un droit d'auteur. En mettant en garde les personnes qui s'aviseraient à copier sa production, il faisait valoir son privilège qui lui donnait l'exclusivité sur les reproductions d'une image, une sorte de « copyright ». En utilisant le terme d'« ingenii » que nous avons traduit ici par le concept d'« invention », il faisait directement référence à son propre talent d'artiste, qui lui était singulier et dont il revendiquait l'exclusivité. Il parlait à la fois en tant qu'éditeur et en tant qu'auteur, deux rôles qu'il avait su s'attribuer. La plupart des graveurs de cette période n'avaient pas la même chance et travaillaient principalement sur commande. Les premiers privilèges étaient donc accordés à ceux qui étaient les heureux possesseurs d'une presse, plutôt qu'aux virtuoses du burin, qui une fois leur travail terminé n'avaient plus aucun droit sur les images qu'ils avaient créées.²³⁶ Le graveur de Nuremberg pouvait se permettre de prendre une position aussi tranchée à l'égard de ses plagiaires, décriés comme de véritables pillards, puisqu'il maîtrisait tout le processus de production d'une épreuve, de la matrice à sa distribution. L'autorité qu'il possédait sur son œuvre était absolue.²³⁷

La démarche protectionniste de Dürer ne se limita pas à cette mise en garde placée en guise de conclusion à ses éditions de 1511. La véracité des propos de Vasari, prétendant qu'il se rendit pour la seconde fois à Venise pour mettre fin aux contrefaçons de Raimondi, ne peut être confirmée par aucun document d'archive. Les nombreuses lettres qu'il envoya de la Sérénissime à son ami Pirckheimer ne laissent transparaître à aucun moment qu'un problème de faux était à l'origine de ce voyage, bien qu'il critiqua ouvertement ceux qui le copiaient.²³⁸ Il est néanmoins tout à fait probable qu'il s'adressa à la seigneurie pour se plaindre de ces contrefaçons, lorsqu'il s'en rendit compte sur place. C'est d'ailleurs à cette même instance que Titien envoya quelques années plus tard une lettre, afin d'obtenir une

²³⁶ L. Pon, « Prints and Privileges : Regulating the Image in 16th-Century Italy », in : *Harvard University Art Museums Bulletin*, n°2, VI (1998), pp. 40-64

²³⁷ Le sort de Simone di Aridzoni qui fut persécuté par Mantegna pour ne pas s'être mis directement à son service, permet de mieux comprendre toute l'importance de l'indépendance dont jouissait Dürer. Voir : H. Zerner, « A propos de faux Marcantoine. Notes sur les amateurs d'estampes à la Renaissance », in : *Bibliothèque d'humanisme et Renaissance*, XXIII (1961), p. 478

²³⁸ Lettre envoyée de Venise le 7 février 1506, in : A. Dürer, *op. cit.*, vol. I, pp. 43-45

protection des gravures qu'il fit réaliser d'après certaines de ses compositions.²³⁹ D'après cette anecdote des *Vite*, Dürer n'obtint qu'une protection de son nom et de son monogramme, alors qu'il semble avoir revendiqué des droits pour son art. Cette allégation semble en effet être confirmée par l'image, puisque Raimondi n'a pas arrêté de reproduire les planches du Nurembergeois, mais s'est limité à en effacer le monogramme. De nombreuses planches furent ainsi laissées orphelines, aucun signe n'étant là pour témoigner d'une quelconque origine. Leur style ne devait cependant laisser que peu de doute quant à leur paternité usurpée. Un vide s'instaure alors au cœur des tablettes, contenant la marque de Dürer dans leur version originale. Sur toutes les planches se trouvent en effet une « enseigne » sur laquelle seul le blanc du papier transparaît. L'absence de mise en scène de toute marque d'auteur, tend à focaliser notre regard sur l'intégration au sein de l'espace narratif de ces encadrements désertés. Alors qu'ils paraissent superflus, un jeu paraît se dessiner quant à leur positionnement, s'éloignant parfois de celui que l'on trouve dans leur modèle original. Pour les scènes de la crucifixion et de l'incrédulité de saint Thomas, elles semblent ainsi faire à nouveau sens.

Dans la planche consacrée à la *Crucifixion*, Raimondi reprend l'emplacement qu'occupait une pierre sur laquelle le monogramme de Dürer venait s'inscrire, pour y placer une tablette inversée. [ill. 52-53] Cette inversion pourrait être le fruit d'une simple erreur telle qu'on peut en trouver dans maintes épreuves de certains de ses confrères. Ce renversement ne s'opère cependant non pas de gauche à droite, mais de bas en haut, ce qui ne peut être dû au processus de ce médium qui contraignait les maîtres du burin à concevoir en miroir, l'image qu'il voulait obtenir par impression. Cette inversion est d'autant plus singulière que, de toutes les copies du Bolognais qui nous sont parvenues, elle est absolument unique. Elle semble alors faire pendant au crâne qui se trouve sur sa gauche et qui pourrait fonctionner comme symbole de vanité. Le lieu de l'auteur vide et renversé, voilà qui pouvait entrer en dialogue avec la condition à laquelle tout individu était condamnée. Un subtil rappel à celui qui espérait devenir immortel grâce à son art. La finesse de ce renversement ne saurait pleinement se concevoir sans l'apport d'une autre démarche similaire qui prend forme au sein de l'*Incrédulité de Saint Thomas*, provenant du même

²³⁹ G. J. van der Sman, « Incisori e incisioni d'Oltralpe a Venezia nella seconda metà del Cinquecento », in : cat. expo., *Il Rinascimento a Venezia e la pittura del Nord ai tempi di Bellini, Dürer, Tiziano*, Palazzo Grassi, Venise, 1999-2000, p. 154 ; sur les privilèges accordés à Venise, voir : L. Pon, « Prints and Privileges : Regulating the Image in 16th-Century Italy », pp. 40-64

corpus consacré à la *Passion du Christ*. [ill. 54-55] La tablette se trouve cette fois-ci à l'opposé de l'endroit où était placé le fameux monogramme, et empiète sur la bordure inférieure du cadre. Elle apparaît entre deux espaces, tout comme le Christ ressuscité se montrait aux mortels dans son corps divin. Le lieu de l'auctorialité se révélait à la limite entre le domaine de la représentation et le monde sensible. Une situation paradoxale qui reflétait le statut de ces imitations, leur conférant parfois le statut de gravures de reproduction ou de véritables faux.

Dans l'affaire Raimondi, Dürer parvint à faire protéger son nom et son monogramme, mais n'obtint apparemment pas des magistrats vénitiens que son œuvre soit protégée. Son individualité sociale ainsi que sa marque de fabrique, étaient saines et sauvées, mais sa personnalité artistique restait encore la proie des copistes les plus zélés. La même année que paraissait sa seconde édition de la *Vie de la Vierge* portant son avertissement à l'égard de ses plagiaires, il parvint néanmoins à faire confisquer des gravures portant son emblème artistique et à infliger une amende à celui qui eut l'audace de les vendre sur le marché de Nuremberg. Un document émanant du conseil de sa ville natale, nous est cette fois-ci parvenu. Le terme « falsch » y fut alors utilisé pour justifier cette saisie.²⁴⁰ Cette catégorie provenant du droit médiéval comprenait aussi bien les fausses pièces de monnaie que les fausses signatures.²⁴¹ Bien que ce litige fut classé sous « L'art volé d'Albrecht Dürer », les édiles nurembergeois déclarèrent à l'instar de leurs collègues vénitiens, que l'usurpation du nom et du monogramme de cet artiste ne pouvait être tolérée, alors qu'un simple contretypage de l'une de ses compositions semblait être toujours autorisé. Il ne parvint donc jamais de son vivant à faire protéger ses « idées » artistiques. La dématérialisation de l'œuvre d'art qu'impliquait la reproductibilité inhérente à la gravure, soulevait clairement ce problème. La distinction entre reproduction mécanique et manuelle n'était pas encore explicitement cristallisée, bien que ce médium avait entre autres pour but de donner à voir à un grand nombre d'amateurs la « main » d'un artiste.

Au cours du XVI^{ème} siècle, cette différenciation allait cependant s'imposer et les *Imprimebat cum consensu Autoris* ou *cum permissu Authoris* devenaient de plus en plus

²⁴⁰ « Dem frembden, so under dem rathaus kunstbrief fayl hat und unnder denselben etlich, so Albrecht Dürers hanndzaichen habenm so im betrüglich nachgemacht sind, soll man in pflicht nemen, dieselben zaichen alle abzethun und der kaine hie fail ze haben, oder, wo er sich des widere, soll man im dieselben brief alle al sain falsch auffheben und zu ains rats hannden neme. », voir : A. Dürer, *op. cit.*, vol. I, p. 241

récurrents.²⁴² L'hégémonie de l'éditeur se fragilisait et le droit d'auteur se stigmatisait, en particulier en Allemagne.²⁴³ Les démarches de Dürer ne semblent pas avoir été étrangères à ce processus puisque les privilèges qu'il obtint de Maximilien I, semblent avoir sensibilisé ce monarque à ce sujet.²⁴⁴ Le 3 avril 1511, ce dernier octroyait ainsi à l'organiste Arnold Schick des droits pour un manuel d'orgue qu'il avait personnellement conçu.²⁴⁵ La portée de ces privilèges étaient considérables, permettant à la figure de l'auteur et à celle de l'artiste d'être enfin reconnues par la loi. Bien qu'il fallut attendre le XVIII^{ème} siècle pour que ce droit profite à tout auteur, le cas de Dürer tendait à faire jurisprudence.²⁴⁶ Ainsi durant les années 1530, son nom allait être mentionné dans un procès opposant deux éditeurs. Christian Egelhoff s'était permis de faire copier les illustrations d'un ouvrage de botanique que l'un de ses anciens collègues venait de publier.²⁴⁷ Ce dernier qui possédait un privilège impérial, le traîna devant la justice pour que le plagiaire soit condamné. Egelhoff se défendit de la sorte :

«[...] alors qu'Albrecht Dürer, Jacopo de Barbari et d'autres possèdent des privilèges interdisant la copie de leurs œuvres, cela n'implique pas que si l'un d'entre eux peint un panneau d'Adam et d'Eve, d'Actéon et d'Achille, aucun autre peintre ne puisse plus peindre ces histoires [...] »²⁴⁸

Le plaidoyer du contrefacteur visait à faire en sorte que l'image soit à considérer pour ce qu'elle représentait et non pas pour la manière dont elle l'était. Dans cet ouvrage de botanique, tout comme pour le cas du *Rhinocéros* de Dürer, c'étaient finalement les plantes

²⁴¹ J. Koerner, « Albrecht Dürer : A Sixteenth-Century Influenza », in : cat. expo., *Albrecht Dürer and his Legacy*, British Museum, Londres, 2002, p. 25

²⁴² H. Pohlmann, « Neue Materialien zum deutschen Urheberrecht im 16. Jahrhundert », in : *Börsenblatt für den Deutschen Buchhandel. Frankfurter Ausgabe*, XVII (1961), p. 766

²⁴³ voir : H. Pohlmann, *Das neue Geschichtsbild der deutschen Urheberrechtsentwicklung*, (Baden-Baden, 1961) ; N. van Hout, « Copyright Rubens », in : N. van Hout (éd.), *Rubens et l'art de la gravure*, (Gand-Amsterdam, 2004), pp. 30-39

²⁴⁴ Sur Dürer et droit d'auteur, voir aussi : W. Schultheiss, « Albrecht Dürers Beziehungen zum Recht », in : Herding (O.) (éd.), *Albrecht Dürers Umwelt. Festschrift zum 500. Geburtstag Albrecht Dürers am 21. Mai 1971*, Nuremberg, 1971, pp. 220-254

²⁴⁵ H. Pohlman, « Neue Materialien zum deutschen Urheberrecht im 16. Jahrhundert », p. 795

²⁴⁶ Sur le droit d'auteur au XVIII^{ème} siècle dans le domaine de la gravure, voir : N. Gramaccini, « Die Rechtfertigung der Druckgraphik als reproduzierende Kunst. Zur Diskussion in den Quellen des 18. Jahrhunderts », in : R. Stalla (éd.), *Druckgraphik. Funktion und Form*, (Berlin, 2001), pp. 17-27

²⁴⁷ P. Parshall, « Imago Contrafacta : Images and Facts in the Northern Renaissance », in : *Art History*, n° 4, XVI (1993), pp. 578

²⁴⁸ « Denn wiewol, Albrecht Dürer, Jacob Meller zu Wittenberg und andere privilegien haben, dass niemandt ihre gemälte nachmallen darff, so folgt doch derhalben nit, das, disweyllen dieselben einen Adam et Evam Acteonem Achillem pinxissent, das deohalb khein anderer maller auch dergleichen fabbeln nit mallen dürfft. », voir P. Parshall, *op. cit.*, note 39, p. 578

qui étaient au centre du débat et l'image était supposée n'être qu'une simple illustration aussi proche de la réalité que possible. Malgré cette déclaration, il semble avoir perdu son procès. Peut-être n'aurait-il pas dû mentionner la personnalité de Dürer qui fit en sorte de se battre durant toute la fin de sa vie contre ses plagiaires, et qui, malgré certains échecs, engendra un débat sur la notion d'original.

I.7 La « pièce de maître » comme partition artistique

Durant la deuxième moitié du XVI^{ème} siècle, la reproductibilité de l'image qu'avait engendrée le médium de la gravure, allait dévoiler tout son potentiel, en particulier avec la cristallisation du statut de graveur de reproduction. La renommée d'Albrecht Dürer prenait toute son ampleur, phénomène que l'on a souvent présenté comme la « Dürer Renaissance ».²⁴⁹ Malgré le succès que rencontraient ses œuvres, l'ombre de ses plagiaires continuait à planer sur son travail. Ainsi dans son *Schilderboeck* publié en 1604, Carel van Mander attribuait encore la paternité de ses 4 *sorcières* à van Meckenem et ceci au sein même de la biographie qu'il consacrait à l'éminent Nurembergeois.²⁵⁰ D'après la description imprécise qu'il en fait, l'auteur du premier corpus exclusivement consacré aux vies de peintres nordiques, ne semble pas avoir eu un accès direct à cette composition ou n'en avait qu'un vague souvenir au moment de la rédaction de cette biographie. Il parle cependant de la différence de datation entre l'original et sa copie, le premier portant la date de 1497 alors que la seconde ne mentionnait aucune origine temporelle. Cette suppression semble l'avoir induit en erreur. Il utilise ainsi le terme de « vieille estampe » pour caractériser cette image qu'il conférait à van Meckenem, désigné sous sa plume comme l'un des ancêtres de cet art. La « connoisseurship » en était encore à ses débuts et malgré la volonté de van Mander de rattacher avec exactitude une œuvre à la main qui l'avait créée, les imitateurs profitaient toujours de certaines failles. Ces inexactitudes devenaient d'autant plus rares que la figure de l'artiste prenait toute son autorité et, déjà à cette période, des inscriptions au bas de gravures de reproduction visaient à éclaircir le rôle de chacun. Celui qui avait conçu un dessin ou une peinture était mentionné en tant que tel, aux côtés du nom de celui qui l'avait traduite dans une matrice de cuivre.

Cette erreur aurait pu transparaître comme un véritable sacrilège dans un texte qui inventait parfois des anecdotes quelques peu ingénues, pour souligner toute la grandeur du personnage qu'il présentait. Quelques lignes en-dessous de cette attribution erronée, van

²⁴⁹ B. Decker, « Im Namen Dürers: Dürer-Renaissance um 1600 », in : *Pirckheimer Jahrbuch*, VI (1991), pp. 9-49

²⁵⁰ « Il existe d'Israel van Meckenem une curieuse vieille estampe de trois ou quatre femmes nues, - peut-être les *Trois Grâces*, - au-dessus desquelles pend une sphère qui ne porte point de date. Cette planche a été copiée par Albrecht Dürer, et c'est la plus ancienne des estampes datées que je connaisse de lui. Sur la sphère on lit le millésime 1497, et, à cette époque, il pouvait être âgé de vingt-six à vingt-sept ans. On trouve, il est vrai, quelques-unes de ses estampes dépourvues de dates et qui se rangent parmi ses premières œuvres. », in : C. van Mander, *Le livre des Peintres de Carel van Mander* [1604], traduction française de H. Hymans, (Paris, 1884-85), vol. I, p. 114

Mander racontait ainsi que l'empereur Maximilien « ordonna à un des gentilshommes de sa suite de s'étendre sur le sol » afin que Dürer puisse monter sur son corps, pour accéder au haut d'une peinture murale qu'il réalisait pour cet illustre connaisseur. Il expliquait alors que le maître de Nuremberg avait su à tel point démontrer sa noblesse grâce à son art, qu'il « pouvait faire, à son gré, d'un manant un gentilhomme, mais non point d'un gentilhomme un pareil artiste. »²⁵¹ Le doute n'était plus permis quant au statut de cet homme, dont le talent artistique lui avait permis d'atteindre les plus hautes sphères sociales et dont la profession lui permettait de se servir d'un courtisan comme escabeau. Au début du XVII^e siècle, sa personnalité servait encore de véritable référence au sein de la « bible » de l'artiste nordique et l'omniprésence déclarée de ses dessins et gravures au sein des plus imminentes collections, ne faisait qu'affirmer ce rôle. L'auteur du *Schilderboeck* qui dédia ses plus longues biographies à ses contemporains, savait néanmoins à la fois consacrer les origines d'une histoire des artistes septentrionaux, tout en offrant une place primordiale aux peintres qui exerçaient de son vivant. A la différence de Vasari qui publia sa version définitive des *Vite* quatre ans après la mort de Michel-Ange, érigé en héros inégalable, van Mander ouvrait de nouvelles perspectives. Son véritable élu fut sans aucun doute Hendrick Goltzius, de dix ans son cadet, dont les tours de forces virtuoses trouvèrent un écho enthousiaste au sein du *Schilderboeck*. Ses *Meesterstukjes* furent au nombre de ses réalisations qui retinrent toute l'attention du biographe.

« S'inspirant des diverses manières qu'il avait eu l'occasion d'étudier, il voulut, de sa propre main reproduire ces divers styles et, ce qui n'est pas moins digne d'étonnement, il y parvint dans un espace de temps extrêmement court, car il voulait être prêt pour la foire de Francfort. Les planches étant achevées et n'ayant été vues que d'un très petit nombre de personnes, il imagina un tour des plus plaisants, surtout pour la *Circoncision*, qui est dans la manière d'Albert Dürer et où Goltzius s'est lui-même représenté. A l'aide d'un charbon ardent ou d'un fer rouge, il fit disparaître son autoportrait et son monogramme ; puis, ayant raccommoqué l'épreuve, il l'enferma et la salit pour lui donner l'aspect ancien. Ainsi déguisée, l'estampe arriva à Rome, à Venise, à Amsterdam et ailleurs, excitant partout l'admiration et la surprise des amateurs et atteignant parfois de très hauts prix, les collectionneurs se réjouissant de posséder du grand maître de Nuremberg une planche inédite de pareille importance. Vraiment c'était chose grotesque de voir un maître ainsi exalté à son propre détriment, car s'il arrivait à quelqu'un de dire que la planche pouvait

²⁵¹ *ibid*, p. 116

bien être de Goltzius, ou que Goltzius eût été en état de la produire, il ne manquait pas de recevoir pour réponse, même de la part de gens assez compétents, que de sa vie Goltzius n'arriverait à produire pareille œuvre et qu'Albert Dürer lui-même n'avait rien fait de meilleur. D'autres ajoutait qu'Albert Dürer avait gravé une planche qui, selon ses dernières volontés, devait rester pendant cent ans inédite et ne voir le jour qu'au cas où, cette période aillant été révolue, ses œuvres seraient encore tenues en estime. La planche de Goltzius ne pouvait être que celle-là. Enfin, lorsque, après bien des controverses, la planche vit le jour dans son état intégral et passa sous les yeux des savants, ils eurent, comme on dit, un fier nez. Il y en eut qui se fâchèrent tout rouge et en voulurent terriblement aux auteurs de la mystification. L'*Adoration des Mages*, gravée dans la manière de Lucas de Leyde, donna lieu à une aventure du même genre, et ce qu'il y a de plus plaisant, c'est que des graveurs qui avaient la prétention de connaître à merveille les manières de différents maîtres y furent eux-mêmes trompés. Ceci nous prouve ce que peuvent de par le monde la faveur ou la défaveur, ainsi que la présomption, car certains individus qui prétendaient rabaisser Goltzius dans son art l'ont ainsi élevé malgré eux au-dessus des plus grands maîtres et de lui-même.»²⁵²

La série des *Meesterstukjes* que Goltzius publia en 1594, semble avoir profité d'une réception singulière chez les amateurs. Le récit de van Mander s'éloigne en de nombreux points d'une certaine vérité historique puisque ce graveur dédia ses planches au duc Wilhelm V de Bavière qui lui offrit en contre partie une chaîne d'or, exprimant ainsi toute l'estime qu'il avait pour cet artiste.²⁵³ Cette performance était directement destinée aux collectionneurs qui prirent grand plaisir à admirer ces pastiches, plutôt qu'à les ridiculiser. Les libertés que semble s'être autorisé l'auteur du *Schilderboeck*, deviennent d'autant plus significatives à cet égard et permettent de mieux comprendre l'état d'esprit dans lequel il rédigea son fameux corpus biographique. Le phénomène des collections de gravures était alors en pleine effervescence et le culte de certaines individualités artistiques telles que Dürer devenait omniprésent. L'adulation dont les connaisseurs faisaient preuve à l'égard de ces personnages devenus mythiques, allait aussi entraîner un développement du marché de l'art dont l'un des principaux rendez-vous était la foire de Francfort, haut lieu de la

²⁵² C. van Mander, *op. cit.*, vol. II, pp. 190-191

²⁵³ W. Melion, « Karel van Mander's *Life of Goltzius* : Defining the Paradigm of Protean Virtuosity in Haarlem around 1600 », in : S. Barnes et W. Melion (éds), *Cultural Differentiation and Cultural Identity in the Visual Arts*, National Gallery of Art, Washington, 1989, p. 114 ; W. Melion, « Hendrick Goltzius's Project of Reproductive Engraving », in : *Art History*, vol. XIII, n°4 (1990), p. 458

vente d'estampes. En précisant que Goltzius avait réalisé ses pastiches en très peu de temps et qu'ils avaient été à même de passer pour le chef-d'œuvre inconnu des plus grands maîtres de son art, il attribuait à ce virtuose du burin, la même démarche que celle qui avait été propre à Dürer alors qu'il se trouvait à Venise. Tout comme son aîné s'était rendu dans l'une des capitales artistiques italiennes pour y dévoiler toute sa versatilité et préciser qu'il pouvait le faire en un temps record, le héros de van Mander avait imité sa manière et en avait soi-disant envoyé des exemplaires à Francfort, afin que tous les collectionneurs d'Europe soient à même de juger son travail. Entre la *Madone au rosaire* de Dürer et la *Circoncision du Christ* de Goltzius, une étape de plus avait néanmoins été franchie. Si le Nurembergeois avait en effet repris le type de la *pala* afin de défier ses confrères italiens sur leur propre terrain, son descendant voulait directement rivaliser avec des individualités artistiques. Il n'était plus question de créer une composition gravée à la manière vénitienne, mais de pasticher une personnalité dont le nom était entré au panthéon des artistes. La renommée dont jouissait l'œuvre du Nurembergeois était en grande partie due aux collectionneurs et il était légitime de vouloir rivaliser avec le maître absolu en se soumettant à leur jugement.

La démarche de Goltzius offrait à van Mander l'occasion rêvée de démontrer que celui qu'il considérait comme le plus éminent de ses confrères, méritait ses éloges. Ses propos répondaient à l'anecdote de Vasari révélant les subterfuges de Michel-Ange ayant exécuté une sculpture à l'antique qui fut achetée en tant que véritable antiquité.²⁵⁴ Ses références étaient néanmoins différentes de celles de son prédécesseur toscan. Alors que dans le contexte italien de la moitié du XVIème siècle, l'art antique était encore souvent considéré comme l'art par excellence, au nord des Alpes à l'aube du XVIIème siècle, la renommée de certains artistes de cette région l'avait supplanté. Il écrivait une histoire de l'art visant à mettre en évidence les qualités des peintres et graveurs septentrionaux et cherchait des références dans ce domaine. Les *Meesterstukjes* apparaissaient alors comme l'accomplissement exemplaire d'une histoire des artistes du nord et ceci d'autant plus que le médium qu'elles utilisaient, était la gravure. Si la sculpture avait été perçue comme l'apanage de l'Antiquité, les estampes émanaient d'une technique dont on conférait la presque exclusivité aux maîtres nordiques. Goltzius produisait un véritable chef-d'œuvre,

²⁵⁴ Voir : G.Vasari, *Les vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes* [1568], traduction française et édition critique sous la direction d'André Chastel, (Paris, 1985), vol. 9, p. 193

démontrant toute sa virtuosité lui conférant ses lettres de noblesse, matérialisées par la chaîne d'or qui lui fut remise par le duc de Bavière.

Le titre même de *Meesterstuckjes*, « pièces de maîtres », qui fut donné à ce corpus de pastiches, souligne à quel point l'histoire des artistes avait véritablement pris corps durant la période s'étalant entre la mort de Dürer et sa « renaissance ». Il s'agissait alors d'un petit recueil qui mettait en scène la main des plus grands maîtres et qui pouvait faire pendant en images au recueil de vies qu'était le *Schilderboeck*. La notion de série devenait significative puisqu'elle donnait la possibilité à Goltzius de faire valoir toute la versatilité de sa technique, chaque planche en démontrant une nouvelle facette. La thématique de la *Vie de la Vierge* qui servait de fil conducteur à cet ouvrage, offrait un cadre assez large pour que ce soit le « faire » qui soit au centre du débat. Cette iconographie mainte fois reprise ne permettait pas une attribution à un maître en particulier, la plupart des artistes de cette période ayant été confrontés à représenter l'un de ses épisodes. Le sujet ne pouvait pas l'emporter sur la forme qui était à l'origine du discours émanant de ces compositions. Le connaisseur se retrouvait face à une petite histoire des styles, prenant forme sous les auspices de cette sainte figure. Tout comme pour les contrefaçons de Raimondi, l'origine de ces gravures ne pouvait être ambiguë pour celui qui en possédait la totalité, mais ce n'était qu'une fois décontextualisées qu'elles pouvaient se faire passer pour ce qu'elles n'étaient pas.

Il ne suffisait cependant pas de vendre séparément la *Circoncision* pour qu'on la considère comme étant de la main de Dürer. [ill. 56] De tout ses pastiches, cette scène est la seule sur laquelle les insertions auctoriales sont aussi flagrantes. Tout comme son célèbre prédécesseur, il fit en sorte d'intégrer son propre autoportrait au sein même de l'espace de représentation. [ill. 57] Son effigie se trouvait consacrée au sein même de l'image faisant preuve de sa virtuosité. Son monogramme y faisait pendant, apparaissant au premier plan, disposé au centre d'une tablette comportant la date de création de cette œuvre. [ill. 58] Il ne se limita donc pas à pasticher son illustre ancêtre dans sa technique qui était présentée comme lui étant unique, mais reprit aussi les dispositifs que le Nurembergeois avait développés pour marquer ses gravures de sa présence. La manière de Dürer et les traces auctoriales de Goltzius entraient en dissonance. Pour que le subterfuge que van Mander lui attribua, puisse avoir lieu, il fallait faire en sorte qu'elles disparaissent. En vieillissant son épreuve et en supprimant ses intégrations en tant qu'auteur, le pastiche pouvait fonctionner

en tant que faux puisqu'il usurpait une origine auctoriale alors extrêmement prisée. Il paraît néanmoins aujourd'hui évident que son but n'était pas de duper les collectionneurs, mais plutôt de les charmer par sa dextérité. Aucune épreuve portant les stigmates de ce procédé nous est parvenue et il semble incontestable que van Mander profita de ces œuvres pour formuler l'une des nombreuses anecdotes insolites qui lui permettaient de mettre en évidence toute la portée de l'art de ses protégés.

Du point de vue de Goltzius, cette démarche n'avait rien de véritablement surprenante lorsque l'on connaît toute l'importance qui était attribuée à l'individualité artistique dans les milieux dans lesquels il évoluait. Il réalisa en effet divers portraits gravés de ses collègues et se dessina lui-même à plusieurs reprises.²⁵⁵ [ill. 59] Ses œuvres imprimées bénéficiaient de privilèges qui lui avaient été attribués par Rudolph II et les problèmes qu'avait enduré Dürer avec ses plagiaires faisaient partie du passé.²⁵⁶ Il profitait pleinement des démarches que son aïeul avait entreprises pour faire en sorte que l'originalité du travail artistique soit pris en compte par les plus hautes instances. Il pouvait alors se permettre de jouer avec certaines notions qui étaient bien établies. Il suffit d'observer les nombreuses reproductions des compositions du Nurembergeois pour prendre pleinement conscience du changement qui s'était opéré. Bien que les matrices gravées dans son atelier étaient encore utilisées pour produire des impressions, nombreux étaient les graveurs qui reproduisaient ses planches. Il s'agissait souvent de simples décalques. Le monogramme de Dürer était toujours présent alors que la marque de celui qui avait produit cette nouvelle planche venait s'y apposer. [ill. 60-61] Dans le cas du fac-similé de son *Saint Eustache* réalisé par un certain monogrammiste GH, le label du Nurembergeois apparaît au sein des deux lettres, « G » et « H », faisant référence à celui qui avait traduit à nouveau dans le cuivre cette composition.²⁵⁷ Le fait que cet artisan ne soit jamais entré dans l'histoire de l'art et qu'il demeure à jamais connu sous l'appellation « anonyme » référant à ses initiales, démontre à quel point une distinction s'était opérée entre la gravure dite artistique et celle de reproduction. La main de cet illustre inconnu devait rester invisible dans ce processus que l'on voulait mécanique afin que toute l'aura du prototype puisse y transparaître. Bien que cette réplique paraît avoir de nombreuses

²⁵⁵ J. Filedt Kok, « Artists Portrayed by Their Friends : Goltzius and His Circle », in : *Simiolus*, vol. 23-24 (1995-96), pp. 161-181

²⁵⁶ H. Pohlmann, *Das neue Geschichtsbild der deutschen Urheberrechtsentwicklung*, (Baden-Baden, 1961), p. 775

similarités avec la démarche d'un van Meckenem, l'émergence de la gravure de reproduction avait fait en sorte de modifier son statut.

Le rôle de la gravure de reproduction allait prendre une importance considérable du vivant de Goltzius. Sa carrière débuta en même temps que celle de Jérôme Cock. Ce dernier produisit au sein de sa maison d'édition, de nombreuses traductions gravées de chefs-d'œuvres aussi bien italiens que nordiques.²⁵⁸ Le pasticheur virtuose allait être l'une des figures de proue de ce phénomène en pleine émergence et, lors de son voyage en Italie, il réalisa plusieurs gravures d'après des sculptures antiques ainsi que d'après des peintures d'artistes célèbres.²⁵⁹ Ses *Meesterstukjes* révèlent dans ce contexte un autre aspect de son travail, impliquant parfois qu'il mette toute sa virtuosité au service d'autres artistes dont le renom s'était propagé au-delà de la frontière des Alpes. Certains connaisseurs qui ne pouvaient avoir un accès direct à ces œuvres peintes ou sculptées, demandaient à en obtenir une reproduction gravée. Goltzius fut l'un de ceux qui allaient donner à voir aux amateurs des quatre coins de l'Europe, un *Apollon du Belvédère* ou un *Hercule Farnèse*. [ill. 62] Ses transcriptions qui ne furent éditées qu'après sa mort, devinrent rapidement célèbres.²⁶⁰ A travers ses gravures de statues légendaires conservées à Rome, il est possible de percevoir qu'il ne considérait pas son travail comme étant celui d'un simple artiste reproduisant de manière presque mécanique une forme qu'il avait sous les yeux. Il intégra en effet dans plusieurs de ses planches, des personnages qui évoquaient sa présence en tant que spectateur au sein même de ses compositions. Il ne se représenta jamais lui-même dans ce contexte, mais son *Apollon du Belvédère* montre un jeune artiste au travail. Le processus créatif s'offrait alors aux yeux de l'amateur, permettant de souligner le rôle essentiel du graveur de reproduction. Alors que ce dernier était supposé laisser place au véritable chef-d'œuvre qu'il copiait, Goltzius aimait à rappeler au spectateur que la feuille imprimée qu'il avait entre les mains, découlait du talent d'un artiste qui méritait une place aux côtés de ces véritables monuments de l'histoire de l'art.

²⁵⁷ Voir : cat. expo., *Vorbild Dürer. Kupferstiche und Holzschnitte Albrecht Dürers im Spiegel der europäischen Druckgraphik des 16. Jahrhunderts*, Germanische Nationalmuseum, Nuremberg, 1978, p. 87

²⁵⁸ D. Landau & P. Parshall, *The Renaissance Print. 1470-1550*, (New Haven-Londres, 1994), p. 6 ; D. Krystof, *Werben für die Kunst. Bildliche Kunsttheorie und das Rhetorische in den Kupferstichen von Hendrick Goltzius*, (Hildesheim-Zürich-New York, 1997)

²⁵⁹ D. Limouze, « Engraving as Imitation : Goltzius and his Contemporaries », in : R. Falkenburg & alii (éds), *Goltzius-studies : Hendrick Goltzius (1558-1617)*, *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*, XLII-XLIII (1991-92), pp. 439-45

²⁶⁰ Cat. expo., *Hendrick Goltzius (1558-1617). Drawings, Prints and Paintings*, Rijksmuseum - Metropolitan Museum - Toledo Museum (OH), Amsterdam - New York - Toledo (OH), 2003-04, pp. 119-20

Alors que le maître néerlandais prenait plaisir à laisser une trace de son ouvrage au sein de ses gravures de reproduction, il semble avoir eu un véritable don pour la dissimulation. Dans la longue biographie qui lui est consacrée, van Mander le compare ainsi à Protée, dieu marin pouvant prendre la forme d'autres créatures.²⁶¹ Il explique qu'il demeura plusieurs mois à Rome « sans se faire connaître, s'habillant un peu rustiquement à l'allemande et se faisant appeler Henri van Bracht, s'oubliant presque lui-même, tant son esprit était absorbé dans la contemplation des œuvres d'art ».²⁶² Ce déguisement était une métaphore raffinée permettant de décrire habilement les nombreuses copies qu'il réalisa dans cette capitale de l'art antique. Van Mander expliquait quelques lignes plus loin que son identité posait problème à ses plus grands admirateurs qui avaient toujours de la peine à le reconnaître. Il raconte ainsi qu'un jeune humaniste et fervent collectionneur, Philippe van Winghen, fit le voyage de Rome à Naples aux côtés de Goltzius. Durant ce périple, van Winghen mentionna plusieurs lettres qu'il avait reçu du célèbre géographe Abraham Ortelius, précisant que le fameux Hendrick Goltzius se trouvait en Italie et lui en donnait une description.²⁶³ A l'entente de ces propos élogieux, le compagnon du célèbre graveur, déclara au jeune connaisseur que l'illustre graveur n'était autre que celui qui les accompagnait dans ce voyage. Bien que le mystificateur accepta de révéler sa véritable identité, van Winghen ne le crut pas jusqu'à ce qu'il lui montre son mouchoir portant son monogramme ainsi que sa main droite qu'il s'était irrémédiablement brûlé alors qu'il était enfant. Les preuves étant imparables, le jeune connaisseur fut alors saisi de bonheur à l'idée même de se trouver en présence de celui pour qui il nourrissait une telle admiration.²⁶⁴

Les deux éléments que van Mander choisit en tant que preuves de l'identité de Goltzius, sont significatifs. Alors que le visage de cet artiste n'avait été à même de convaincre de la supercherie, son identité artistique avait immédiatement résolu ce dilemme. Son monogramme apparaissant aussi bien sur ses planches que sur son mouchoir. Sa marque artistique était capable de faire le lien entre l'artiste et l'individu. Sa main handicapée participait elle aussi du même processus, servant d'intermédiaire entre l'auteur et son

²⁶¹ voir : W. Melion, « Karel van Mander's *Life of Goltzius* : Defining the Paradigm of Protean Virtuosity in Haarlem around 1600 », pp. 113-33 ; W. Melion, « Karel van Mander et les origines du discours historique sur l'art dans les Pays-Bas au XVIIe siècle », in: E. Pommier, *Histoire de l'histoire de l'art. De l'Antiquité au XVIIIe siècle*, tome I, (Paris, 1995), pp.177-227

²⁶² K. van Mander, *op. cit.*, vol. II, p. 185

²⁶³ *ibid*, p. 186

œuvre. Elle était le véritable outil qui permettait de matérialiser dans le cuivre ce qui émanait de sa personnalité artistique. La notion même de « main » servait souvent de métaphore pour l'esprit, relation qui s'était établie au cours du XVI^{ème} siècle alors que l'on considérait une œuvre d'art comme découlant aussi bien d'une idée que de sa concrétisation.²⁶⁵ Elle entrait ainsi en dialogue avec le concept de « manière » qui visait à définir une technique qui était propre à un artiste.²⁶⁶ La main au sens figuré permettait de déterminer l'origine d'une œuvre d'art et de l'attribuer à un auteur. Ce concept qui découlait directement de la cristallisation de l'histoire des artistes, prenait cependant une ampleur toute particulière au sein de la vie de Goltzius. Il ne s'agissait alors plus seulement d'une métaphore devenue un véritable topos, mais d'un signe distinctif auquel van Mander consacra toute son attention.

Il relate ainsi que le turbulent enfant qu'était Hendrick, se blessa à plusieurs reprises lors de ses péripéties. Agé à peine d'un an, il fut attiré par le feu et se brûla gravement les mains sur des charbons ardents.²⁶⁷ Sa dextre en garda à jamais les stigmates et il ne fut plus jamais à même de l'ouvrir complètement. Cet incident permettait à l'auteur de cette biographie édulcorée, de souligner la solennelle déclaration qui ouvrait cette vie, déclamant que « la généreuse et féconde Nature, lorsqu'elle prédestine un jeune homme à briller dans les arts, sait donner une force irrésistible aux germes qu'elle dépose dans le sein de son élu. »²⁶⁸ Goltzius avait donc été prédestiné à devenir artiste et aucune mutilation ne pouvait l'en empêcher. Les planches émanant de cette fameuse main handicapée, étaient l'ultime preuve de son inspiration divine, ne lui laissant aucun choix dans sa destinée. L'on naissait artiste et les contingences de l'existence ne pouvaient enfreindre cette loi « divine », même si elles meurtrissaient l'instrument même qui allait faire de ce bambin dissipé, l'une des plus illustres personnalités artistiques du maniérisme nordique. Van Mander profitait de cette anecdote, pour mettre en exergue l'omnipotence de la Nature sur une destinée qu'il considérait comme extraordinaire. La mention de cette péripétie correspondait aussi à la démarche de Goltzius qui n'hésita pas à représenter à

²⁶⁴ Au sujet de cette anecdote, voir aussi : W. Melion, « Hendrick Goltzius's Project of Reproductive Engraving », p. 479

²⁶⁵ R. Goffen, « Signatures : Inscribing Identity in Italian Renaissance Art », in : *Viator*, vol. XXXII (2001), p. 308

²⁶⁶ Sur la notion de « manière », voir : J. Shearman, *Mannerism*, (Londres, 1990) ; A. Pinelli, *La belle Manière. Anticlassicisme et maniérisme dans l'art du XVI^{ème} siècle*, (Paris, 1996)

²⁶⁷ C. van Mander, *op. cit.*, pp. 179-80

²⁶⁸ *ibid*, p. 179

plusieurs reprises cette infirmité qui apparaissait alors comme un véritable attribut de sa personnalité non seulement artistique, mais aussi physique. [ill. 63]

Les dessins de Goltzius représentant cette main ont fait couler beaucoup d'encre. Certains ont déclaré qu'il s'agissait d'une simple étude pour de futures compositions, d'autres ont prétendu qu'il avait véritablement représenté son membre endolori.²⁶⁹ La méticulosité de ce dessin à l'encre et la magnificence de la signature qui le juxtapose, laissent présumer qu'il doit être considéré au sein de ses nombreux coups d'éclats. A l'instar des dernières études sur ce sujet, nous pensons qu'il peut être perçu comme une sorte d'autoportrait se focalisant sur l'organe par excellence de l'artiste, plutôt que sur son visage. La physionomie si particulière de cette main meurtrie, lui conférait toute sa singularité et ne pouvait que refléter toute son aura sur les ouvrages qu'elle produisait. Ce point de vue semble confirmé par la technique utilisée. En observant de plus près cette œuvre, le spectateur découvre qu'elle n'est pas composée de lignes définissant les différentes formes ainsi que de zones d'ombres, mais de hachures s'apparentant à celles d'un burin. Il s'agit en effet d'un dessin à l'encre imitant une gravure sur cuivre, procédé qui avait fait le succès de cet artiste. C'était le « faire » du graveur qui se mettait en scène à travers la représentation de cette main qui le produisait. Le spectateur pouvait passer de l'autre côté de l'image. Le processus de création devenait ainsi le sujet même de la composition et à travers celui-ci toute l'individualité artistique de Goltzius transparait. Une main singulière pour une manière unique, voilà qui pourrait caractériser pertinemment cette œuvre.

L'intérêt qui se développait pour la personnalité artistique et sa manière, allait engendrer la publication d'estampes qui visaient précisément à dévoiler l'alchimie propre à la genèse d'une gravure. L'une des premières épreuves qui fut imprimée alors qu'elle n'était pas terminée, provenait ainsi de son atelier. [ill. 64] Il est peu probable qu'il ait accepté de l'imprimer dans cet état de son vivant, puisqu'il ne laissait personne regarder l'une de ses matrices avant qu'elle ne soit complètement achevée.²⁷⁰ Il est néanmoins notable que l'un des premiers non-finis gravés qui fut tiré, lui était attribué alors que sa technique provoquait l'admiration de tous les collectionneurs. Ces derniers cherchaient ainsi à déceler comment le miracle avait eu lieu. Une épreuve émanant d'une étape antérieure à

²⁶⁹ voir : cat. expo., *Hendrick Goltzius (1558-1617). Drawings, Prints and Paintings*, pp. 244-46

²⁷⁰ *ibid*, p. 228

son stade final, levait une partie du voile recouvrant ce processus mystérieux. Pour bien comprendre toute la portée de l'impression de cette matrice en devenir, il suffit de constater que la première gravure non-finie qui fut diffusée du vivant de son auteur, fut un autoportrait de van Dyck.²⁷¹ [ill. 65] Un dialogue pouvait ainsi s'établir entre le personnage représenté qui était en train de se représenter, et le moment même de représentation qui s'offrait au spectateur. La création était mise en scène, rendant d'autant plus présent l'artiste qui était au centre de ce processus. Van Dyck semblait prendre véritablement corps à travers le « faire » qui s'exposait. Il est intéressant de noter que la matrice qui donna lieu à ces impressions fut complétée quatre ans après la mort de ce maître. [ill. 66] Un socle venait alors monumentaliser le portrait de l'illustre défunt et son effigie devenait une véritable icône, figée pour l'éternité. Avec la mort physique de cet artiste, le moment du « faire » qui transparaissait au sein de son autoportrait n'avait plus lieu et son entrée au panthéon de l'histoire de l'art, le plaçait dans des sphères où la temporalité n'avait plus raison d'être. Le phénomène inverse pouvait aussi avoir lieu. Une version non-finie de l'*Adam et Eve* de Dürer fut ainsi imprimée au cours du XVI^{ème} siècle, pour permettre à ses admirateurs de s'immiscer au sein même de son processus créatif.²⁷² [ill. 67]

Ce goût pour l'inachevé qui apparut au cours du XVI^{ème} siècle, démontrait tout l'intérêt que les collectionneurs conféraient à l'acte même de la gravure, au geste de l'artiste. Dans ce contexte, la virtuosité dont faisait preuve Goltzius au sein de ses *Meesterstukjes* prenait tout son sens, puisque l'acte artistique devenu performance, était primordial. Tout comme un musicien pouvait interpréter les plus grandes pages musicales, l'artiste réinterprétait la manière de certains maîtres auxquels l'on vouait un véritable culte. Pour définir la démarche de son « héros », van Mander utilisait ainsi le concept de « herscheppen » que l'on peut traduire par « recréer ».²⁷³ Il s'agissait alors de faire revivre des normes déjà établies par une histoire des artistes qui avait établie la partition. Cette tendance permet de mieux cerner à la fois les usurpations d'identité de Goltzius ainsi que l'affirmation de son art qui pouvait parfois se concevoir sous forme d'une méta-gravure. Le discours qu'il tenait grâce à son burin dans ses « pièces de maîtres », mettait en perspective ses transcriptions de certaines peintures et une réinterprétation de ses propres références en tant que graveur : Albrecht Dürer et Lucas de Leyde. En défiant ces figures mythiques, il

²⁷¹ Cat. expo., *The Unfinished Print*, National Gallery of Art, Washington, 2001, p. 19

²⁷² *ibid*, p. 14

²⁷³ voir : W. Melion, « Karel van Mander's *Life of Goltzius* : Defining the Paradigm of Protean Virtuosity in Haarlem around 1600 », p. 114

prouvait toute l'habileté de sa main et en inventant des compositions que ceux-ci n'avaient jamais réalisées, il démontrait qu'il était capable non seulement de traduire dans une matrice de cuivre l'invention d'autres, mais qu'il était lui aussi capable de mettre en scène différents thèmes de manière originale. Il maîtrisait à la fois le sujet et sa réalisation, les deux aspects principaux qui servaient à définir son art.

« *Ars est celare artem* », une sentence qui pourrait aussi définir de façon paradoxale la gravure de reproduction et les *Meesterstukjes*.²⁷⁴ Il fallait dissimuler le processus reproductif pour révéler l'original en pleine lumière. Rares furent les individualités artistiques qui semblent avoir accepté de se soumettre corps et âme à l'autorité de ces maîtres, et pour ceux qui s'y contraignirent, le statut d'artisan leur fut souvent affublé. Il devenait essentiel de rivaliser avec ces autorités et essayer de « tuer le père » pour faire son entrée dans l'histoire des artistes qui se cristallisait. Goltzius l'avait pleinement saisi. Alors que l'Italie avait vu émerger le phénomène qui fut appelé plus tard « Renaissance », érigeant les canons antiques en véritables dogmes, le nord des Alpes allait faire revivre une personnalité artistique, Albrecht Dürer. La « Dürer Renaissance » était l'aboutissement du culte de l'individualité artistique qui se développa en grande partie grâce à la gravure et plus tard au sein de livres, vecteurs despotiques du savoir occidental.²⁷⁵

²⁷⁴ C. Wood, « 'Curious Pictures' ? and the art of description », in: *Word and Image*, v. 11, n° 4, p. 346

²⁷⁵ Sur le concept de Dürer-Renaissance, voir : G. Goldberg, « Zur Ausprägung der Dürer-Renaissance in München », in : *Münchener Jahrbuch für Bildende Kunst*, XXXI (1980), pp. 129-75 ; B. Decker, « Im Namen Dürers : Dürer-Renaissance um 1600 », in : *Pirckheimer Jahrbuch*, VI (1991), pp. 9-49

II. La genèse d'une histoire de l'artiste nordique

II. 1 Domenicus Lampsonius

Les anciens Pays-Bas virent se développer au cours du XVI^{ème} siècle, un mouvement humaniste fortement influencé par les écrits d'Erasme et le regard tourné vers d'autres contrées, l'Italie en particulier. La ville d'Anvers qui hébergea en 1460 la première bourse européenne, allait profiter durant cette période d'un essor économique et intellectuel important, s'imposant au fil des années en tant que véritable pôle culturel du nord des Alpes.²⁷⁶ Les cercles humanistes qui y émergèrent, s'intéressaient au domaine philosophique et à la littérature, mais aussi aux arts visuels. L'Antiquité classique servit souvent de modèle à ces intellectuels qui écrivaient dans un latin imprégné de formules rhétoriques extrêmement raffinées, sans oublier leur connaissance du grec dont ils avaient l'habitude de faire usage pour leurs panégyriques réciproques. L'écrit demeurait leur medium par excellence, même si nombre d'entre eux s'essayèrent au dessin et à la peinture, tout en acquérant d'innombrables objets d'art.

Ce contexte intellectualisant accueillit la personnalité de Dominique Lampson, qui devint ainsi Domenicus Lampsonius né à Bruges en 1532.²⁷⁷ Ce dernier avait suivi les cours de philosophie morale, d'éloquence, de physique et de métaphysique de l'université de Louvain. Il devint un parfait polyglotte et le raffinement de son latin n'avait d'égal que sa complexité. Son intérêt pour les langues anciennes et étrangères semble avoir germé lors de son séjour anglais qui débuta alors qu'il n'était âgé que de vingt-deux ans. Il fut en effet exhorté très jeune par le cardinal Reginald Pole à quitter sa ville natale, Liège, pour suivre cet éminent humaniste en Angleterre. Lampson croisa le chemin de cet influent homme d'Eglise, quand celui-ci fut appelé à rentrer dans son pays afin de rétablir le catholicisme sous le règne de Marie Tudor qui venait de prendre place sur le trône britannique. Son retour en contrée anglo-saxonne marquait la fin de son exil de vingt-deux ans à Padoue, Viterbe et Rome, qu'il avait purgé suite à la rédaction de son fameux traité, *De Unitate*, qu'il conçut après avoir été sollicité par Henri VIII, désireux d'obtenir l'aval d'un dignitaire catholique pour son divorce. Les conclusions qui émanèrent de cet ouvrage

²⁷⁶ Voir : Z. Filipczak, *Picturing Art in Antwerp. 1550-1700*, (Princeton, 1987)

²⁷⁷ Sur la biographie de Dominique Lampson, voir : J. Puraye, *Dominique Lampson. Humaniste 1532-1599*, (Liège, 1950)

furent telles qu'il échappa de peu à l'échafaud et elles lui valurent un bannissement de l'île qui allait voir la genèse de l'Eglise anglicane.²⁷⁸ L'intérêt qu'avait pour les arts le cardinal Pole, ne fit que s'accroître lors de ce long séjour italien. Un véritable cercle d'artistes et d'amateurs se développa autour de cet influent humaniste alors qu'il séjournait à Rome.²⁷⁹ Une fois rentré dans son pays natal, Reginald Pole fit en sorte de perpétuer cette dynamique et plusieurs peintres lui furent proches, dont Antonio Moro alors connu sous le nom de Sir Anthony More. Dominique Lampson profita du savoir et de l'entourage de Pole, dont il fut très proche et eut l'honneur de retranscrire ses dernières volontés.²⁸⁰

Le jeune Liégeois rencontra donc Antonio Moro en Angleterre et se lia d'amitié avec ce peintre qui de par ses nombreux voyages en Italie et en Espagne, ainsi que par son statut de peintre de cour, devait jouir d'une grande aura auprès de son concitoyen. Les œuvres de Moro, dont le style italianisant s'était cristallisé auprès de son maître Jan van Scorel et lors de ses périple transalpins, suscitèrent l'admiration de Lampson qui rédigea plusieurs poèmes vantant les mérites de cet artiste.²⁸¹ Il n'hésita pas à en faire l'apologie dans une lettre à Giulio Clovio, le présentant comme le plus grand portraitiste de son temps et prétendant qu'il surclassait Titien dans ce genre.²⁸² Cette singulière estime conduisit l'humaniste à rédiger plusieurs épigrammes dithyrambiques à l'égard de Moro qui les reproduisit en peinture. Son autoportrait datant de 1558 et aujourd'hui conservé aux Offices, met en image un petit texte composé en grec par Lampson. [ill. 68] Ce poème est d'autant plus significatif qu'il le rédigea alors qu'il n'avait que vingt-six ans et qu'il se trouvait encore au sein de l'entourage de Reginald Pole. Il peut être considéré comme l'un des premiers écrits sur l'art du Liégeois et mérite à ce titre un intérêt tout particulier afin de bien comprendre qu'elle fut l'influence de l'entourage du Cardinal anglais sur celui qui allait devenir quelques années plus tard l'auteur de la première vie d'un artiste nordique.

« Splendeur !... De qui est ce tableau ?

Du meilleur d'entre les peintres,

²⁷⁸ Sur Reginald Pole, voir : T. Mayer, *Cardinal Pole in European context : a via media in the Reformation*, (Aldershot, 2000)

²⁷⁹ T. Mayer, « Marcello who ? : an Italian painter in Cardinal Pole's entourage », in : *Source*, n°2, XV (1996), pp. 22-26 ; M. Calli, *Da Michelangelo all'Escorial : momenti del dibattito religioso nell'arte del Cinquecento*, (Turin, 1980) ; T. Mayer, *Reginald Pole, Prince and Prophet*, (Cambridge, 2000)

²⁸⁰ J. Puraye, *Dominique Lampson. Humaniste 1532-1599*, (Liège, 1950), pp. 15-17

²⁸¹ J. Puraye, « Antonio Moro et Dominique Lampson », in : *Oud Holland*, 64 (1949), pp. 175-183

²⁸² G. C. Sciolla & C. Volpi (éds), *Da van Eyck a Brueghel. Scritti sulle arti di Domenico Lampsonio*, (Turin, 2001), p. 133 ; pour la traduction française de cette lettre, voir : J. Puraye, *Dominique Lampson*, pp. 92-100

qui, sur Apelle et sur Zeuxis,
et sur les autres anciens,
et les modernes au complet,
par son art s'est acquis maîtrise.
Oui, lui-même fait son portrait ;
il l'a peint de sa propre main.
Dans le métal il étudiait
son physique – face au miroir.
Ah ! quel excellent artiste !
Le faux Moro que voilà,
Moro, ... va tantôt parler !
Lampson »²⁸³

Ces quelques lignes reflètent l'importance que revêtait aux yeux de Lampson, l'Antiquité classique et le célèbre Livre XXV de l'*Histoire naturelle* de Pline l'Ancien, qui servait alors de modèle exemplaire aux humanistes désirant s'exprimer sur les arts visuels. Les références à Zeuxis et à Apelle étaient déjà des *topoi* au milieu du XVI^e siècle. L'intégration de ces peintres mythiques dans la structure de cet épigramme, est néanmoins significative. C'est le spectateur qui parle, l'auteur de l'*ekphrasis*, tout d'abord émerveillé par cette image, déclarant cet artiste comme étant le « meilleur ». Il continue ensuite en faisant référence à une histoire de l'art qui commençait à peine à s'écrire, Vasari ayant publié sa première édition des *Vite dei piu eccellenti pittori, scultori e architetti* en 1550, à peine quelques années avant que cet éloge soit conçu.²⁸⁴ Après s'être prononcé sur la qualité de cette peinture, puis sur celle de son auteur, il l'inscrivait dans une histoire de la peinture commençant avec Zeuxis et Apelle, puis se faisant avec les artistes modernes. Le peintre entrait alors dans une tradition qui était en train de se forger et l'exégète jugeait son art à travers des normes et des canons que celle-ci génèrait. D'après ces quelques vers qui n'auraient d'ailleurs pu se prononcer autrement, Antonio Moro a tout assimilé de ses prédécesseurs et de ses contemporains, alors qu'il était sous-entendu qu'il allait

²⁸³ A défaut de pouvoir déchiffré la version grecque se trouvant peinte sur cet autoportrait, nous citons ici la version traduite par J. Labarbe, in : J. Puraye, « Antonio Moro et Dominique Lampson », p. 176

²⁸⁴ G. Vasari, *Le vite dei piu eccellenti pittori, scultori e architetti* [1568], (Rome, 1997) ; pour la traduction française : G. Vasari, *Les vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes* [1568], traduction et édition critique sous la direction d'André Chastel, (Paris, 1981)

transcender l'art de la peinture. Cette structure rappelle à nouveau les *Vite* vasariennes où la notion de progrès et d'évolution était présente, même si un schéma cyclique dominait les trois parties composant cet ouvrage fondateur.

La dernière partie de cet épigramme se focalisait sur cette œuvre en tant qu'autoportrait. Le processus menant à la réalisation d'un tel ouvrage, le fait de se regarder dans un miroir, était alors révélé afin de mettre en exergue toute la virtuosité d'un artiste. A partir d'une image projetée dans du métal, matériau inanimé par excellence, il parvenait à donner vie à une peinture, le portraituré semblant ainsi parler au spectateur. A travers cette conclusion, il était évidemment suggéré que l'art de Moro était à même d'outrepasser le reproche si souvent formulé, prenant en défaut l'art de la peinture pour ne pas être capable de s'exprimer.²⁸⁵ Elle reprenait aussi un autre topos qui apparaissait entre autres dans la vie de Titien rédigée par Vasari et qui prétendait que certains portraits étaient si ressemblants que le spectateur les confondait avec son modèle en chair et en os.²⁸⁶ En concluant sur cette déclaration qu'il ne s'agit pas du vrai Moro, mais de son portrait qui va bientôt parler, Lampson s'adressait directement au spectateur dans une stratégie qui visait à faire en sorte que le mythe devienne réalité, que l'amateur s'arrête quelques instants et écoute le miracle de l'image prenant vie. La notion d'amateur est ici très significative, car il ne faut pas omettre que le jeune humaniste rédigea son panégyrique en grec et que Sir Anthony More le mit en peinture sous cette forme. L'usage de cette langue rappelait implicitement la grande culture de cet artiste qui se représentait en habit d'apparat, siégeant sur un fauteuil qui évoquait son statut de gentilhomme. Dans ce contexte, il est important de relever que ce peintre originaire d'Utrecht eut le privilège de réaliser le portrait de la reine Marie Tudor, du Prince d'Orange ainsi que celui de Maximilien d'Autriche.²⁸⁷

Son statut de peintre de cour était accentué par sa pose qui ne le représentait pas au travail, mais en train de poser pour la postérité. Il se retourne vers le spectateur, la main droite posée sur la cuisse alors que sa gauche tient ses attributs, une palette et des pinceaux. L'arrière-plan est neutre et son uniformité n'est dérangée que par le chevalet qui vient s'y apposer. La toile est cependant vide. Sur ce tableau en devenir est épinglé le fameux

²⁸⁵ A ce sujet, voir : Lee (R.), *Ut pictura poesis. Humanisme et théorie de la peinture: XVe -XVIIIe*, (Paris, 1998)

²⁸⁶ G. Vasari, *op. cit.*, p. 1294

épigramme de Lampson. La mise en scène de ce texte à l'endroit même où l'artiste allait entrer en scène, est notable quant à la fonction de ce poème. Ces quelques lignes ancrèrent dans la postérité l'art de Moro alors que son portrait fige ses propres traits. La toile devient ici le lieu de rencontre entre le connaisseur et l'artiste, n'ayant pas besoin de mettre en image ses propres créations puisque l'écrit vient s'y substituer, et de plus en une langue attestant de l'érudition et donc de l'autorité de celui qui l'avait rédigé. L'importance du commentaire sur l'art, aussi truffé de lieux communs qu'il pouvait l'être, était reconnue par les artistes eux-mêmes qui n'hésitaient pas à en user pour leur propre gloire. L'un des premiers écrits de Lampson servait ainsi déjà à légitimer l'une des individualités artistiques de cette période.

De retour dans sa ville natale, le Liégeois occupa la place de secrétaire privé du prince-évêque de Liège. Ce poste prestigieux lui permit d'entreprendre de nombreux voyages et d'entrer en contact avec les plus grands intellectuels de son temps. Juste Lipse fut au nombre de ses amis proches et il entretenait avec le néo-stoïcien de Louvain une correspondance soutenue.²⁸⁸ La personnalité de Lipse nous rappelle les liens qu'entretenaient les hommes de Lettres et certains peintres de cette période. Lipse fut en effet représenté peu de temps après sa mort aux côtés de Jean Woverius, Philipp Rubens et de l'auteur de ce tableau, Pierre Paul Rubens. [ill. 69] Placé sous les auspices de Sénèque, Juste Lipse, décédé quelques années auparavant, enseigne, sa main droite marquant toute sa verve de rhéteur. Rubens s'est figuré à la gauche de l'image, aux côtés de son frère aîné qui venait de mourir. Le regard fixant le spectateur, il assiste à la scène tout en restant extérieur à l'assemblée savante. Un dispositif symbolique très élaboré réfère au décès de deux des portraiturés, un buste de Sénèque nous rappelant le visage du stoïcien déjà représenté par Rubens. Les veines ouvertes, le regard tourné vers l'au-delà et sa main tendu vers un hors-cadre, il attend sa fin. Les tulipes qui le jouxtent, évoquent la fragilité de l'existence alors que la colonne vient faire le lien entre le physique et le métaphysique, entre l'ici-bas et l'au-delà. Le rideau qui s'ouvre sur le lointain paysage arcadien souligne la condition de ces êtres chers au peintre-diplomate.

²⁸⁷ M. A. Jay, *Antonion Moro. Royal Court Painter. 1519-1576*, 1975, thèse de doctorat np, Texas Christian University

²⁸⁸ J. Puraye, *Dominique Lampson*, p. 18

A l'inverse de Rubens, Dominique Lampson fut d'abord et principalement un homme d'Etat. Il s'adonna néanmoins à l'art de la peinture et fut l'élève de Lambert Lombard aux côtés de Jan Gossaert, Frans Floris et Hubert Goltzius.²⁸⁹ Bien qu'il entra en novembre 1575 au sein de la guilde des orfèvres de Liège, corporation qui comprenait toutes les personnes travaillant avec de l'or, une seule de ses peintures nous est parvenue.²⁹⁰ [ill. 70] Ce tableau d'autel représente la scène du Calvaire et se trouve depuis sa réalisation en l'église de Saint-Quentin à Hasselt.²⁹¹ La structure, les couleurs et le travail sur le corps humain, inscrivent cette œuvre au sein du courant maniériste international qui était alors en vogue dans les anciens Pays-Bas. L'attrait de Lampson pour l'Italie se reflète clairement dans cette grande composition aux accents vénitiens rehaussés de reprises stylistiques du maniérisme florentin, tel que celui de Pontormo ou de Rosso Fiorentino. Cette œuvre n'est pas sans intérêt artistique, néanmoins elle ne pourrait être présentée en tant que chef-d'œuvre de l'art flamand du XVIème siècle, alors que le vocabulaire visuel qui s'y déploie, n'en fait pas une peinture très novatrice. Elle dévoile cependant en image l'intérêt que revêtait l'art maniériste aux yeux de cet humaniste et que son savoir-faire en tant que peintre était tout à fait probant. Ce tableau d'autel reste la preuve irréfutable que lorsque Lampson parlait peinture, il le faisait en amateur éclairé, pertinemment conscient de la réalité du processus artistique et des coulisses d'un atelier. Il n'hésita d'ailleurs pas à rappeler à ses commanditaires que deux ans après sa livraison, les 100 florins qu'on lui avait promis ne lui étaient toujours pas parvenus.²⁹²

Sa passion pour l'écriture l'emmena vers une tâche difficile qui consista à versifier sur son talent de peintre. Il publia au sein du recueil de poèmes intitulé *Den Hof en Boomgaard der Poesien*²⁹³, conçu sous les auspices de Lucas de Heere,²⁹⁴ un petit texte dans lequel les accents rhétoriques rappellent sa grande culture littéraire. Comme la bienséance le veut, il ne s'autorisa pas à faire son propre éloge, mais usant de toute sa subtilité d'imminent humaniste, il s'attribua les caractéristiques qui tendaient à devenir communes pour qualifier la figure de l'artiste et le processus créatif.

²⁸⁹ J. Puraye, *op. cit.*, pp. 52-58

²⁹⁰ J. Puraye, *op. cit.*, p. 53

²⁹¹ Voir J. Gessler, « Le peintre liégeois Dominique Lampsonius et son calvaire, à Hasselt », in : P. Bergmans (éd.), *Mélanges Hulin de Loo*, (Bruxelles-Paris, 1931), pp. 187-92

²⁹² J. Gessler, *op. cit.*, p. 191

²⁹³ Lucas de Heere, *Den Hof en Boomgaard der Poesien*, Gand : G. Manilius, 1565.

²⁹⁴ Dans ce même recueil Lucas de Heere, peintre et poète, qui fut le maître de Karel van Mander, publia un poème sur le Retable de Gand des frères van Eyck. Cet ouvrage, malheureusement extrêmement rare, marque

« Montrerai-je mes images devant Apelle ? Sauterai-je si Roscius le voit ? Payerai-je des armes d'or avec du cuivre ? Quoique ce ne soit pas un salaire mais l'amour qui le veut, moi qui ne sais faire qu'un cyprès, vous découvrirai-je ma rudesse ? Mieux vaudrait la cacher à la maison, ainsi je ne serai pas en butte à la moquerie. Laisserai-je aller mon audace jusqu'à dépasser la pudeur et les limites de l'honnêteté au point que je pousserai ma muse si pauvre devant vous, vous qui dans tous les domaines (par l'art du Phoebus flamand) êtes supérieur à tous ? Mais l'amour me commanda, qui me condamnera ? Quoiqu'il soit fol et sans honte, ni esprit, l'amour qui (contre ma volonté) m'a poussé par sa grande force fait hésiter et trembler tout ce que contient le ciel, l'air et la terre. »²⁹⁵

Les autorités de l'Antiquité et de la mythologie de l'artiste, introduisent ces quelques lignes qui se veulent modestes, mais qui en filigrane présentent leur auteur comme étant digne d'un grand peintre. Lampson n'osait néanmoins pas s'attribuer la qualité de transcender un matériau vulgaire en or, et justifiait sa maladresse par l'amour qui le conduisait inéluctablement à saisir ses pinceaux. Il ne prétendait pas être l'égal d'Apelle, dont le jugement aurait pu être terrible face à ses tableaux, mais possédait un point commun avec celui qui « surpassa tous les peintres précédents ou à venir », la quintessence de l'Art de la Peinture.²⁹⁶ L'amour qui animait le peintre de Cos et qui devint un véritable topos au XVI^{ème} siècle, se reflétait dans celui de Lampson qui ne pouvait s'empêcher de se mettre à l'œuvre.²⁹⁷ Il prétendait donc être véritablement possédé par ce sentiment tout comme les plus grands artistes étaient soumis à la toute-puissance de la fureur divine.²⁹⁸ Un apprentissage fastidieux pouvait engendrer un excellent artisan, mais le travail et l'étude, autant indispensables qu'ils étaient, ne suffisaient pas à la condition d'artiste.

Les nombreux lieux communs dont l'humaniste liégeois faisait usage dans ce poème, ainsi qu'au sein de l'épigramme dédié à Antonio Moro, reflètent toute l'importance qu'il

un jalon important de la proto-histoire de l'art des anciens Pays-Bas puisque plusieurs textes sont directement consacrés à des artistes et que certains des auteurs qui y ont publiés étaient à la fois peintre et poète.

²⁹⁵ Traduction de J. Puraye, *op. cit.*, p. 31

²⁹⁶ Plin l'Ancien, *Histoire Naturelle XXXV*, (Paris, 1997), p. 71

²⁹⁷ S. Alpers, *L'atelier de Rembrandt. La liberté, la peinture et l'argent*, (Paris, 1991), p. 56 ; J. Woodall, « Love is in the Air – Amor as Motivation and Message in Seventeenth-Century Netherlandish Painting », in : *Art History*, XIX (1996), pp. 208-246 ; La qualification de l'Amour comme origine des arts était aussi un topos qui provenait entre autres de Plin et de son mythe de l'origine de la Peinture, voir : V. Stoichita, *Brève histoire de l'ombre*, (Genève, 2000), pp. 14-20

²⁹⁸ Cette notion fut propagée par Marcile Ficin, voir à ce sujet : M. Kemp, « The 'Super-Artist' as Genius : the Sixteenth-Century View », in : P. Murray (éd.), *Genius. The History of an Idea* (Oxford, 1989), p. 39

consacrait à la littérature artistique et son étonnante connaissance dans ce domaine. Reginald Pole ainsi que son entourage avaient permis à Lampson de découvrir ces textes sur l'art, provenant pour la plupart de la culture humaniste italienne. Son savoir n'était pas commun à cette période au nord des Alpes et il faut rappeler qu'il n'avait que dix-huit ans, lorsque fut publiée la première édition des *Vite* de Vasari. Malgré le convenu qui règne au sein de ses premiers textes, ils font office de documents précieux dans une histoire de l'art qui commençait à se stigmatiser par l'écrit. L'intérêt de cette personnalité souvent oubliée dans les ouvrages historiographiques, réside entre autres dans ces reprises de figures telles que Pline et Vasari, dont l'autorité avait franchi la barrière des Alpes. L'histoire de l'art nordique en était encore à ses balbutiements et malgré les démarches entreprises par Dürer pour affirmer l'individualité artistique, cette discipline littéraire était en quête de modèles.

II.2 Domenico Lampsonio da Liege

« [...] je n'ai jamais vu une seule région de l'Italie, pas même Rome. »²⁹⁹

Au début d'une lettre qu'il envoya en 1570 à Giulio Clovio, Dominique Lampson avouait l'inavouable. Il n'avait jamais pu visiter la péninsule italienne. Cette confession soulignait à la fois tout l'intérêt qu'il avait pour les humanistes et les artistes italiens, aussi bien que ce qu'il considérait être une profonde lacune dans son éducation. N'ayant pu découvrir le berceau de la Renaissance de ses propres yeux, il tenta d'y remédier en entretenant une correspondance avec plusieurs personnalités des milieux artistiques italiens. Le Titien et Vasari firent ainsi partie de ses nombreux correspondants. Les lettres qu'il envoya à celui que les historiens de l'art ont plaisir à présenter comme le père de leur discipline, méritent une attention toute particulière. Les réponses de Vasari au Liégeois n'ont malheureusement pas été conservées. Deux lettres datant des années 1564 et 1565 rédigées en italien vernaculaire, langue dont s'était servi Vasari pour écrire ses *Vite*, nous sont néanmoins parvenues.³⁰⁰ Il est important de noter qu'elles furent toutes deux envoyées suite à la première version de cet ouvrage fondateur, et qu'elles sont ainsi un précieux témoignage de la réception de cette édition.

Le premier courrier datant du 30 octobre 1564, nous est indirectement parvenu par le biais de Vasari qui le publia dans la partie intitulée « Di Diversi Artefici Fiamminghi » de sa seconde édition des *Vite*.³⁰¹ Le fait que nous ne puissions avoir un accès direct au document original est quelque peu problématique, puisque Vasari avoua en post-scriptum qu'il n'en publiait qu'une partie. La reproduction de cette lettre au sein du corpus vasarien démontre cependant que l'historien de l'art arétin était pleinement conscient que son ouvrage avait traversé la barrière des Alpes. La seconde variante de ses biographies allait d'ailleurs conférer une place plus importante aux artistes nordiques, même si elle restait encore minime. En publiant cette lettre de Lampson, Vasari pouvait démontrer toute la portée de son ouvrage et le succès qu'il rencontrait bien au-delà des frontières italiennes. Les propos dithyrambiques qui y étaient tenus à son égard, ne pouvaient que le flatter. Le

²⁹⁹ Lettre de Dominique Lampson à Giulio Clovio datant du 9 décembre 1570, pour la version originale, voir : G. C. Sciolla & C. Volpi (éds), *Da van Eyck a Brueghel. Scritti sulle arti di Domenico Lampsonio*, (Turin, 2001), pp. 126-33 ; pour la traduction française, voir : J. Puraye, *Dominique Lampson*, pp. 92-100

³⁰⁰ G. C. Sciolla & C. Volpi (éds), *Da van Eyck a Brueghel. Scritti sulle arti di Domenico Lampsonio*, (Turin, 2001), p. 31

Liégeois commençait en effet par louer les *Vite* pour les connaissances qu'elles lui avaient apportées. Il mentionnait plus loin que deux aspects de ce livre lui avaient particulièrement été précieux. Grâce aux commentaires recherchés sur l'œuvre d'artistes remarquables, il déclarait avoir affiné son jugement, alors qu'en lisant un texte en italien, il avait pu découvrir une langue qu'il lui était jusqu'alors inconnue. Si la première remarque semble plutôt convenue, la seconde portant sur l'apprentissage d'une langue vernaculaire est très intéressante. Les *Vite* furent en effet l'un des premiers ouvrages de cette envergure et destiné à un public cultivé, à ne pas être rédigé en latin. Alors que ce choix permettait aux différentes biographies d'être lues par leurs principaux acteurs, les artistes maîtrisant souvent très mal le latin, il limitait une diffusion plus internationale. L'ouvrage vasarien réussit néanmoins à surpasser cet obstacle et le témoignage de Lampson prétendant avoir appris l'italien à la lecture de ce livre, en démontrait tout l'intérêt. La barrière de la langue devenait alors caduque. Cet apprentissage du vocabulaire italien était en outre très flatteur pour un toscan, dont l'ouvrage était clairement focalisé sur sa région natale qu'il déclamaient comme la patrie des arts. Il fallait peut-être apprendre le langage parlé des « plus éminents » artistes du moment, pour comprendre leur vocabulaire visuel. Le local était alors devenu universel et le langage florentin aussi bien visuel qu'écrit, s'imposait en canon à travers toute l'Europe.

Après avoir exprimé sa reconnaissance envers Vasari en tant qu'amateur, Lampson se prononçait aussi en tant que peintre. Il prétendait ainsi que depuis sa lecture des *Vite*, son art s'était amélioré. Il soulignait donc que le corpus vasarien ne se destinait pas exclusivement aux amateurs, mais que les peintres avaient beaucoup à gagner en prenant le temps de le lire. Il n'hésitait pas à déclarer que les « objets de la nature », le « nu », les « habits », et l'art du dessin ne lui avaient jamais posé problème, mais que grâce à cet ouvrage, il s'était perfectionné dans le domaine de la composition et des « choses plus floues, qui exigent une main plus exercée et plus sûre : tels des paysages, des arbres, des eaux, des nuages, des lumières, des feux, etc. »³⁰². Cette énumération dissone quelque peu au sein d'une lettre faisant l'apologie d'un auteur qui consacrait Michel-Ange en tant qu'artiste divin. Le dessin et la représentation du corps nu étaient précisément deux de ses principales qualités, alors que le paysage et le feu étaient plutôt considérés comme

³⁰¹ G. Vasari, *Le vite dei piu eccellenti pittori, scultori e architetti* [1568], (Rome,1997), p. 1338

³⁰² Pour la traduction française voir : J. Puraye, *Dominique Lampson*, p. 84

l'apanage des peintres du Nord.³⁰³ Dans ses *Dialogues*, Francisco de Hollanda prêtait d'ailleurs au héros vasarien des propos plutôt humiliants quant à la peinture flamande, qui selon lui : «plaira aux femmes, surtout aux très vieilles, ou aux très jeunes, ainsi qu'aux moines et aux nonnes, et à certains gentilhommes dépourvus de la musicalité de la véritable harmonie. [...] Leur peinture est draperie, fabriques, verdure des champs, ombres des arbres, fleuves et ponts, ce qu'ils appellent paysages [...]»³⁰⁴ Il importe peu de savoir si Michel-Ange proféra véritablement de telles insultes à l'égard de l'art flamand. Il était cependant de bon ton pour un peintre italien, de dénigrer les tableaux flamands qui jouissaient alors d'un grand prestige aux yeux des amateurs transalpins. Bien que Vasari ne s'abaissa pas à de telles médisances, la première version de ses vies ne tenait pas véritablement compte de ce qui se passait de l'autre côté des Alpes. Dans sa seconde version, lorsqu'il se prononçait sur la vénérable icône de l'art septentrional qu'était Albrecht Dürer, il n'hésitait pas à déclarer que : « Soyons sincères : si cet homme si exceptionnel, minutieux et cultivé avait eu pour patrie la Toscane au lieu de la Flandre, s'il avait pu étudier, comme nous, les monuments de Rome, il aurait été le meilleur peintre de notre pays comme il fut en Flandre [...] ».³⁰⁵

Dans ce contexte, la phrase tout d'abord insignifiante de Lampson prend tout son sens. S'il est indiscutable que le Liégeois possédait une très grande admiration pour Vasari, il n'hésitait cependant pas à se mettre en péril, citant ses lacunes de peintre, pour prendre le Toscan à rebours. En déclarant que les domaines dans lesquels les Italiens surpassaient les Flamands, ne posaient pas problème à quelqu'un ayant peu de temps à consacrer à la peinture, il remettait en cause certains critères qui semblaient bien établis. Il ne faut néanmoins pas omettre que son maître fut Lambert Lombard, peintre qui dévouait tout son talent à la représentation du corps humain et autres sujets italianisants. Ces lacunes pouvaient donc être parfaitement légitimes pour un personnage né dans les Flandres, mais à l'éducation artistique italienne. Cette disparité le poussait à la fois à considérer les *Vite* comme véritable référence, tout en formulant des remarques qui dissonaient au sein de la théorie de l'art qui régentait cette entreprise.

³⁰³ W. Melion, *Shaping the Netherlandish Canons. Karel van Mander's Schilder-Boeck*, (Chicago, 1991), p. 145

³⁰⁴ S. Deswarte-Rosa, « Si dipinge col cervello et non con le mani. Italie et Flandres », in : Dacos (N.) (éd.), *Fiamminghi a Roma 1508-1608. Atti del Convegno Internazionale Bruxelles 24-25 febbraio 1995*, publié dans : *Bollettino d'Arte*, suppl. 100 (1997), pp. 277-78

³⁰⁵ G. Vasari (G.), *Les vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes* / trad. et éd. critique sous la direction d'André Chastel, (Paris, 1981), vol. VII, p. 64

La seconde lettre de Dominique Lampson à Vasari fut rédigée quelques mois plus tard, soit en avril 1565, et commence par l'expression de sa frustration de n'avoir pu voir les œuvres décrites dans les *Vite*.³⁰⁶ Elle s'ensuit d'une déclaration d'affection à l'égard de son correspondant dépeint comme son « génial et vrai modèle » qu'il aimerait embrasser, formulation s'écartant quelque peu des formules habituelles de courtoisie. Les réponses de sa « Seigneurie » aux missives que lui envoya Lampson, furent reçues à Liège comme une marque d'estime peu ordinaire de la part de l'humaniste toscan. Le reste du texte s'étend longuement sur le problème de la gravure de reproduction qui revêtait aux yeux de Lampson une importance toute particulière. Une proposition quelque peu inattendue de la part du Liégeois apparaît à la fin de cette lettre. Il soumettait ainsi à Vasari l'idée de réaliser un cycle gravé représentant des scènes sacrées, auxquelles Lampson se proposait d'adjoindre quelques odes de sa composition.³⁰⁷ Ce projet ne semble s'être jamais réalisé et la *Vie de la Vierge* de Dürer, citée en référence, resta unique en son genre. Il mentionnait en conclusion sa *Vita* de Lambert Lombard et précisait qu'il joignait une copie à son courrier. Cette biographie était encore sous presse au moment où il s'adressait à Vasari, et il en fit réaliser une version manuscrite afin de l'incorporer à son envoi.³⁰⁸ Cet empressement révèle l'influence vasarienne sur cette première *Vita* d'un artiste nordique et évoque la figure de l'élève soumettant son travail à son mentor. Un post-scriptum mentionnait que son premier maître en matière de peinture et sujet de sa *Vita*, profitait de cette occasion pour y inclure sa propre lettre.

Cette annexe rappelle que celui qui fit véritablement découvrir la peinture italienne au jeune Liégeois, mis à part les diverses personnalités qu'il avait rencontrées lors de son séjour anglais, n'était autre que celui qui lui avait enseigné l'art de peindre. L'influence italianisante qu'avait su insuffler Lombard à son élève se reflète dans son *Calvaire*, mais aussi au travers des tableaux de ses camarades d'atelier que furent Frans Floris et Hubert Goltzius. Les nombreuses peintures que nous avons conservées de ces deux artistes, montrent en effet que l'académie de Lambert Lombard promulguait un goût immodéré

³⁰⁶ Lettre de Lampson à Vasari datant du 25 avril 1565 ; pour la version originale, voir : G. C. Sciolla & C. Volpi (éds), *Da van Eyck a Brueghel. Scritti sulle arti di Domenico Lampsonio*, (Turin, 2001), pp. 36-40 ; pour la traduction française, voir : J. Puraye, *Dominique Lampson*, pp. 84-89

³⁰⁷ Ce projet plutôt surprenant de la part de Lampson, se comprend mieux dans le contexte politique et religieux des Flandres durant cette période. Les guerres de religion faisaient rage et les iconoclastes étaient toujours influents. Une telle entreprise pouvait donc s'inscrire dans un courant de contre-réforme qui aux yeux d'un amateur flamand de confession catholique, devait avoir une grande importance.

pour l'art transalpin. La structure de son « atelier » reprenait le modèle de l'académie de Baccio Bandinelli, et le dessin y avait un rôle primordial.³⁰⁹ A la différence des autres maîtres liégeois, Lombard se voulait être un véritable professeur pour les jeunes peintres qui entraient chez lui. L'éducation de ceux-ci ne se limitait pas à apprendre à disposer avec maestria des pigments mélangés à l'huile. La culture humaniste jouait un grand rôle dans le savoir qu'il transmettait, et le comportement social de ses disciples devait se calquer sur celui des peintres courtisans.³¹⁰ Les artistes flamands avaient mauvaise réputation, à Rome en particulier, où l'on prétendait qu'ils étaient plutôt doués en matière d'alcoolisme qu'en peinture.³¹¹ L'attitude sociale était donc primordiale pour espérer être un jour reconnu en tant que noble artiste de l'autre côté des Alpes.

La volonté de Lombard de se distinguer de ses compatriotes se retrouve dans son propre travail. Ses nombreux dessins de nus ainsi que ses innombrables références à l'antiquité classique, étaient atypiques pour un artiste flamand. Sa *Calomnie d'Apelle* met en exergue à la fois son intérêt pour un sujet encore peu courant au nord des Alpes et l'importance qu'il conférait aux textes sur l'art, en l'occurrence le fameux texte de Lucien décrivant cette œuvre, passage qui fut repris par Alberti.³¹² [ill. 71] Les accents italianisants de cette composition rappellent qu'à l'instar de son élève, il avait fait partie de l'entourage du cardinal Pole, mais qu'à la différence de son épigone qui l'avait suivi en Angleterre, il l'avait accompagné à Rome. Il avait ainsi eu la possibilité d'observer directement les monuments antiques que l'on redécouvrait à cette période et les copia intensément.³¹³ L'esprit qui émane de sa *Calomnie* montre à quel point ces années romaines lui furent primordiales et dévoile sa conception du processus créatif. Dans la plus pure tradition italienne, il prônait un geste libre qui devait retranscrire en un seul jet, l'idée qui lui était inspirée. L'artiste soumis à la fureur divine devait ainsi se faire l'interprète de cette inspiration qui ne pouvait être véritablement maîtrisée ni acquise. L'inné, notion qui se

³⁰⁸ J. Puraye, *Dominique Lampson*, note 1, p.39

³⁰⁹ G. Denhaene, *Lambert Lombard : Renaissance et humanisme à Liège*, (Anvers, 1990), pp. 217-22

³¹⁰ G. Denhaene, *op. cit.*, pp. 191-94 ; Sciolla & Volpi , *op. cit.*, p. 11 ; Sur les peintres courtisans, voir : M. Warnke, *L'artiste et la cour. Aux origines de l'artiste moderne*, (Paris, 1989)

³¹¹ voir entre autres : C. van Mander, *Den Grondt der edel vry Schilder-Const* [1604], traduction allemande de R. Hoecker, (Haag, 1915), pp. 25-27

³¹² Le texte de Lucien de Samosate est repris par Leon Battista Alberti dans son *De Pictura* pour illustrer la notion d'invention, voir : L. B. Alberti, *De la peinture* [1435], traduction française de J. L. Schefer, (Paris, 1992), pp. 213-15

³¹³ *Fiamminghi a Roma. 1508-1608*, Palais des Beaux-Arts, Bruxelles & Palazzo delle Esposizioni, Rome, 1995, p. 247

crystallisa au sein des *Vite* de Vasari,³¹⁴ était primordial aux yeux de Lombard et le travail minutieux des peintres flamands semblait très éloigné de sa démarche.³¹⁵ Lombard paraît avoir voulu se faire une place en usant des mêmes outils que les Italiens et la figure humaine, qui fut toujours dévoilée comme le talon d'Achille des peintres nordiques, devint un véritable leitmotiv au sein de son oeuvre.³¹⁶

Il ne pouvait contenir son attrait pour l'Italie et lorsqu'il décida de joindre sa propre lettre au second courrier que Lampson envoya à Vasari, il s'adressait lui aussi à une personnalité à laquelle il portait le plus grand respect. Les quelques lignes en italien qu'il destina à l'auteur des *Vite* sont néanmoins troublantes.³¹⁷ Son discours laisse ainsi transparaître un artiste qui avait parfaitement assimilé les écrits vasariens, mais qui s'interrogeait sur les impitoyables critiques qui y étaient formulées à l'égard des prédécesseurs de Giotto. La structure tripartite de Vasari, concevant le grand cycle de l'art en terme d'origine, d'apogée et de décadence, lui posait problème et il en demandait une preuve par l'image. Malgré son séjour transalpin, Lambert Lombard déclarait n'avoir pas eu l'occasion d'admirer les œuvres de Margaritone, de Gaddi et de Giotto. Les seules informations qu'il possédait sur ces artistes provenaient du corpus vasarien et il tentait de s'imaginer à quoi pouvaient correspondre les peintures qui y étaient mentionnées. Il demandait ainsi à l'historien de l'art toscan de lui envoyer des dessins des deux prédécesseurs de Giotto qu'il mentionnait, ainsi qu'une étude d'après celui qu'il déclarait avoir fait passer l'art italien de la *maniera greca* à la *maniera moderna*. Il désirait les comparer à certains vitraux qu'il avait pu observer dans d'anciens monastères ainsi qu'à certains bas-reliefs conservés dans sa région. Il justifiait sa requête en déclarant que la période qui précédait Giotto était plus intéressante d'après ses observations, que celle qui séparait ce peintre de Donatello. Il affirmait en effet que les règles antiques étaient encore respectées durant l'ère médiévale. La manière de ces artistes restait ainsi supérieure à celle qui allait suivre, malgré qu'ils ne s'intéressaient pas à imiter la nature. Une étude qu'il exécuta d'après une fresque médiévale figurant différents événements de la vie de Saint Nicolas de Myre ainsi qu'un

³¹⁴ Nombreuses sont les allusions dans les *Vite* vasariennes faisant référence aux prédispositions de certains peintres. Le début de la *Vita* de Giotto est à cet égard extrêmement significatif, voir : G. Vasari, *Le vite dei piu eccellenti pittori, scultori e architetti* [1568], (Rome, 1997), pp. 149-50

³¹⁵ G. Denhaene, *op. cit.*, pp. 167-89

³¹⁶ C. van Mander, *op. cit.*, p. 47

³¹⁷ Pour la lettre originale, voir : G. Denhaene, *op.cit.*, p. 24 ; pour la traduction anglaise, voir : W. Stechow, *Northern Renaissance Art. 1400-1600. Sources and Documents*, (Englewood Cliffs, 1966), pp. 41-42

dessin qu'il réalisa en 1557 lors d'un voyage en Allemagne, viennent confirmer cette tendance. [ill. 72-73]

Ces deux croquis soulignent sa véritable démarche d'historien de l'art et son grand intérêt pour un art qui ne jouissait alors que de peu d'attention. Malgré le respect qu'il portait aux écrits artistiques, qui régnaient en maîtres dogmatiques au sein des cercles humanistes, il ne se laissait pas aveugler par les schèmes subjectifs qui s'y cristallisaient. Cette liberté d'esprit s'exprime pleinement au sein de l'inscription qu'il apposa à ses études d'hommes drapés, mentionnant sans équivoque son modèle : « créé à partir de la manière de ce qui reste en Germanie exécuté au temps des Goths. On en voit en partie à Bonn et avant d'arriver à Bonn, à l'intérieur d'une abbaye ... à Villich ». ³¹⁸ Ce dessin reproduit en effet certaines fresques se trouvant dans l'église de l'ancien couvent de Schwarzheindorf près de Bonn. ³¹⁹ Cette annotation formulée en italien, suggérant que l'art gothique était digne d'être copié, entrait à nouveau dans ce débat entre Vasari et Lombard. L'italophile liégeois connaissait parfaitement le langage visuel qui s'était cristallisé au cours du *Quattrocento*, mais ne souscrivait pas à l'hégémonie toscano-centriste. Il faut relever que le moment de rupture correspondant à la chute de l'empire romain, ne se définissait pas de la même manière au nord des Alpes qu'en Italie. La notion de *Translatio Imperii* présentant Charles Quint en tant qu'héritier des empereurs romains, remettait en cause la doctrine prônant que la « barbarie » s'était imposée à la chute de Théodose et avait définitivement enterré la tradition classique. ³²⁰ Cette pérennité d'un style antiquisant, telle que Lombard l'exprime au sein de sa lettre à Vasari, prend forme au sein de son corpus de dessins. S'il réalisa en effet des études d'après des fresques gothiques lors de son voyage dans le sud-ouest de l'Allemagne, il copia aussi des ouvrages gallo-romains tel que le monument d'Igel à Trèves qui n'est autre qu'un pilier funéraire datant du III^{ème} siècle. ³²¹ Cette reproduction d'un artefact gallo-romain se trouvant proche de chez lui, servait au Liégeois de chaînon entre les descriptions émanant de l'*Histoire naturelle* de Pline et les images datant de la période médiévale.

³¹⁸ « conato da la manier / che restasse in ger / mania dal tempo / di goti se ne vede / in part abonone et / innanzi bonne / .. abadie ... villich / 1557 / Lambertus Lombard / fecit » ; pour la traduction française, G. Denhaene, *op. cit.*, pp. 267-68

³¹⁹ E. & W. Kemp, *op. cit.*, pp. 133-37

³²⁰ E. & W. Kemp, *op. cit.*, pp. 123-24 ; G. Denhaene, *op. cit.*, p. 197

³²¹ G. Denhaene, *op. cit.*, p. 199

La « goffa maniera greca » correspondait donc pour lui à l'art roman et gothique, provenant du sud-ouest de l'Allemagne ainsi que de sa région natale.³²² Il ne pouvait accepter que son éminent confrère italien puisse ouvertement la dénigrer, alors qu'il décriait personnellement les œuvres s'étalant entre Giotto et Donatello, comme étant désagréables au regard parce que trop « sèches ». Il posait ce jugement tout en précisant qu'il avait vu lors de son séjour en Italie des peintures exécutées vers 1400. La remise en question des dires de Vasari était sans appel et s'attaquait aux œuvres que l'auteur des *Vite* présentait comme de véritables chefs-d'œuvres fondateurs. Afin d'asseoir ses arguments, Lombard allait poser le même verdict concernant l'art de sa région qui n'était selon lui que de peu d'intérêt jusqu'à Jan van Eyck et Rogier van der Weyden.³²³ Il concluait néanmoins son discours iconoclaste, en soutenant qu'Albrecht Dürer fut celui qui fit sortir la peinture de cette ornière et qu'il en fut capable grâce à son outillage théorique et à ses observations de la nature. L'art nordique allait ainsi approcher la perfection et Lombard déclamaient que si Dürer s'était appliqué à étudier les sculptures antiques se trouvant à Rome, telles que le Laocoon et l'Hercule Farnèse, sa « main divine » l'aurait conduit à surpasser tous les artistes. Vasari reprit cet argument dans le passage qu'il consacra au Nurembergeois, même s'il ne pensa pas utile ou n'avait pas les informations nécessaires pour lui consacrer une vie. Dans cette célébration de Dürer, les termes utilisés par Lombard évoquent explicitement ceux qui furent attribués par son collègue italien pour qualifier l'artiste divin par excellence, Michel-Ange. Le Liégeois semble donc rappeler au Toscan que le nord des Alpes jouait une part importante dans l'histoire de l'art et qu'il était temps d'en tenir compte. Il ne faut pas oublier dans ce contexte, que seule la première édition des *Vite* avait été publiée au moment où Lombard écrivait à Vasari et que la prépondérance de la peinture toscane y était presque caricaturale.

Le maître liégeois n'était pas un simple épigone vasarien, mais procédait en archéologue. Il référait inlassablement à la tradition antique et cherchait à découvrir les témoignages visuels qui en subsistaient. Son italianisme était donc plus un moyen qu'une fin en soi, tentant de faire revivre le grand art d'Apelle. En observant ses études d'œuvres médiévales, on peut effectivement observer qu'il s'intéressa tout particulièrement aux drapés de style antiquisant. [ill 72] Le type de vêtements que portent les différents

³²² E. & W. Kemp, « Lambert Lombards antiquarische Theorie und Praxis », in : *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, XXXVI (1973), p. 126

³²³ E. & W. Kemp, *op. cit.*, p. 126

personnages représentés, évoque sans détour les toges de l'Antiquité. La gestuelle de ces derniers leur donne l'allure de véritables rhéteurs. La compilation de ces figures apparaît alors comme un véritable manuel, conçu par un peintre cherchant à représenter le plus fidèlement possible l'expression et le mouvement de la figure humaine. L'*ekphrasis* vasarienne ne suffisait pas à le convaincre de modèles absolus, dont il ne connaissait l'œuvre qu'au travers de descriptions. La personnalité qui émane de cette lettre est celle d'un véritable connaisseur en quête d'un savoir visuel qui ne pouvait être acquis à la lecture d'une histoire de l'art qui se comprenait alors en tant qu'histoire des artistes. L'insolite comparaison qu'il faisait entre la *maniera greca* vasarienne et la peinture médiévale du sud-ouest de l'Allemagne, ainsi que la critique qui en découlait, laissent supposer que les *Vite* ont dû parfois être perçues de façon tout à fait surprenante de l'autre côté des Alpes. Le bagage visuel que Lombard avait acquis lors de son séjour en Italie et au cours de ses voyages, n'empêchait pas certaines digressions. Les humanistes qui ne possédaient pas la culture artistique de ce peintre, devaient être d'autant plus sujets à ce genre d'écarts. La structure cyclique qui présidait à cet ouvrage et qui plaçait à son apogée la figure du divin Michel-Ange, devait parfois sembler bien subjective. La conclusion de la missive de Lombard était à ce titre éloquente. Elle déclarait ouvertement qu'aucun homme n'était encore né qui puisse embrasser toute chose et que la nature faisait toujours en sorte de préserver quelques secrets pour satisfaire les générations à venir. Lombard référerait donc à une structure progressiste et non cyclique.

Le dialogue qui s'instaurait entre Lambert Lombard et Giorgio Vasari, est emblématique quant aux rapports artistiques qu'entretenaient l'Italie et les Flandres durant cette période. Cette relation presque freudienne entre un père hégémonique et un fils autoproclamé, allait créer des conflits. Ce lien ambigu a fait couler beaucoup d'encre. Certains historiens de l'art considèrent chaque remise en question de Vasari comme étant la preuve d'une identité nationale se développant au sein des écrits nordiques sur l'art.³²⁴ D'autres s'opposent ouvertement à cette tendance et voient dans la moindre référence à l'Italie, le témoignage du culte absolu qu'on lui rendait en Europe septentrionale.³²⁵ L'attention que nous avons portée aux différentes lettres envoyées par Lampson et Lombard à Vasari, vise à mettre en

³²⁴ Voir : W. Melion, *Shaping the Netherlandish Canon. Karel van Mander's Schilder-Boeck*, (Chicago, 1991)

³²⁵ Sylvie Deswartes-Rosa compare les écrits de Lampson aux *Dialogues* de Francisco de Hollanda prétendant que l'humaniste liégeois tout comme son maître en matière de peinture, dénigre toute la tradition de la peinture flamande. Voir : S. Deswarte-Rosa, « *Si dipinge col cervello et non con le mani*. Italie et

doute cette opposition nord-sud. Les échanges aussi bien commerciaux qu'artistiques, qui s'opéraient entre ces deux régions, fonctionnaient dans les deux sens.³²⁶ Les humanistes flamands et allemands étaient en quête de leurs propres racines, mais s'inspiraient aussi de la péninsule sans pour autant être de vulgaires épigones de leurs confrères italiens. L'histoire de l'art qui se profilait, à l'instar du mouvement maniériste international, tendait à définir des écoles qui étaient dignes de figurer au grand atlas de la peinture, sans pour autant se satisfaire d'une approche unilatérale. Les particularités qui caractérisaient chacune d'entre elles, commençaient à se cristalliser. Dominique Lampson en était pleinement conscient. L'épigramme qu'il consacra à Jan van Amstel au sein de ses *Effigies*, en est l'un des éloquents témoignages.

« La gloire propre des Belges est de bien peindre les champs, celle des Italiens de bien peindre les hommes et les dieux ; c'est pourquoi l'on dit assez justement que l'Italien a son cerveau dans sa tête et le Belge dans son habile main. Jean, tu as donc mieux aimé que ta main peigne bien, plutôt que de laisser ta tête mal peindre des hommes ou des dieux. »³²⁷

Cette distinction entre l'art flamand et italien, souligne la volonté de définir, sans dénigrer, le propre des diverses traditions picturales. Cette caractérisation entre l'aspect presque intellectualisant de la peinture transalpine est d'autant plus intéressante qu'elle fait écho à la fameuse phrase de Michel-Ange, « Si dipinge col cervello et non con le mani ». ³²⁸ Le primat de l'idée sur sa réalisation matérielle apparaît comme un véritable topos italien aux accents néo-platoniciens. La suprématie du dessin déclaré comme l'essence même du processus créatif, participait de cette conception. L'ossature de l'œuvre se reflétait à travers la ligne et c'était justement la finesse du trait qui avait permis au plus grand peintre de l'Antiquité de gagner sur son rival. Lampson connaissait la fable opposant Protogène à Apelle et était influencé par la doctrine prônant le dessin qui permettait de reproduire

Flandres », in : N. Dacos (éd.), *Fiamminghi a Roma 1508-1608. Atti del Convegno Internazionale Bruxelles 24-25 febbraio 1995*, publié dans : *Bollettino d'Arte*, suppl. 100 (1997), pp. 288-90

³²⁶ La personnalité de Lodovico Guicciardini qui publia en 1567 son *Descrittione di tutti i Paesi Bassi, attrimenti detti Germania inferiore* [G. Silvius (éd.), Anvers, 1567], est l'un des exemples de l'intérêt que portait les Italiens pour les anciens Pays-Bas. Cet ouvrage sortit de presse deux ans après la *Vita* de Lambert Lombard par Dominique Lampson, et peu de temps avant les *Effigies* du même auteur. Une partie de cet ouvrage est consacrée aux artistes flamands et peut faire penser que la proximité géographique et temporelle de ces ouvrages est significative. A ce sujet, voir : J. Maldague, « La part de Guicciardini dans la littérature artistique de son temps », in : P. Jodogne (éd.), *Lodovico Guicciardini, 1521-1589. Actes du colloque international, 28-30 mars 1990*, (Louvain, 1991), pp. 321-335

³²⁷ D. Lampson (D.), *Les effigies des peintres célèbres des Pays-Bas (1572)* / Jean Puraye (éd.), Liège : Desclée de Brouwer, 1956, p. 44

³²⁸ Voir l'article de S. Deswarte-Rosa, *op. cit.*, pp. 277-94

l'idée de la façon presque scripturale, comme l'essence même de l'art.³²⁹ Ce point de vue ne l'empêcha pas de consacrer une page entière de ses *Effigies* à Jan van Amstel et à nombreux autres de ces concitoyens qui prêtaient que peu d'attention au dessin. Cette opposition entre l'idée et sa réalisation matérielle, ne semble pas avoir conduit Lampson à prendre parti. Le divorce entre l'idée et le sensible, souvent formulé pour qualifier la dissension entre l'Italie et le nord des Alpes, ne semble pas s'être opéré dans la démarche du Liégeois. En éminent humaniste, il tentait de structurer les phénomènes observés sans pour autant les caricaturer.

Cette démarche était semblable à celle de Lambert Lombard qui ne semble pas lui avoir enseigné uniquement l'art de la peinture. La pertinence d'un texte théorique tel que les *Vite*, demandait à être démontrée par l'image. L'environnement artistique dans lequel évoluait Lampson, était au centre de sa méthode d'historien de l'art. Les filtres théoriques s'adaptaient à une certaine réalité dans un mouvement de va et vient, qui se matérialisait par les voyages que les peintres flamands faisaient à Rome. Ce phénomène devient éloquent au sein de l'œuvre de Lancelot Blondeel, peintre brugeois qui tout comme Lampson ne semble pas avoir eu la possibilité de faire son pèlerinage transalpin.³³⁰ Son nom avait malgré tout franchi les frontières et Vasari le mentionna dans sa partie sur les peintres flamands, comme excellent dans la représentation des feux, des scènes nocturnes, des diables et de splendeurs.³³¹ Les peintures qui nous sont parvenues, ne correspondent pas véritablement aux spécificités qui lui étaient attribuées dans les *Vite*. Elles révèlent néanmoins son goût pour les grotesques italiennes qui traversaient les Alpes par le biais de gravures. Le *Saint Luc* qu'il réalisa en 1545, exemplifie parfaitement les relations entre les Flandres et l'Italie. [ill. 74] L'étonnante luxuriance de ce tableau évoque au premier abord une peinture maniériste aux accents italianisants. Le cadre que Blondeel représenta au sein même de son espace pictural, rappelle en effet les nombreuses gravures transalpines composées de grotesques qui circulaient à cette époque. La prédominance de cet encadrement au sein de l'image est telle que la partie principale prend la forme d'un médaillon. Sa structure architecturée semble tridimensionnelle et tend à figer la scène centrale qui s'y déploie. Le foisonnement de détails et la couleur dorée se développent

³²⁹ Voir sa lettre à Demontiosus, in : J. Puraye, *op. cit.*, p. 103

³³⁰ Cat. expo., *Bruges et la Renaissance. De Memling à Pourbus*, Memlingmuseum (Oud-Sint-Janshospitaal), Bruges, 1998, pp. 173-88

comme un filtre entre l'œil du spectateur et l'espace perspectif accueillant les principaux protagonistes. Les marges du tableau suffisent à évoquer que l'événement qui y est présenté, est digne d'être immortalisé. Il se présente alors comme une véritable icône. Ce type de mise en scène sera utilisée par Vasari, sacralisant tout d'abord son propre ouvrage pour qu'ensuite vienne prendre place au sein du lieu de commémoration, les diverses personnalités artistiques profitant d'une biographie. [ill. 75-76]

La scène qui mérite un tel cadre ostentatoire n'est pas très éloignée des illustrations vasariennes. Elle représente en effet l'évangéliste saint Luc peignant la Vierge. Si le cadre architecturé fonctionne comme une véritable frontière entre le spectateur et l'espace narratif, le drapé tombant des épaules du peintre ainsi que son pied gauche dépassant la bordure, nous invite à entrer dans cette image. Le saint a déchaussé son pied droit et s'est agenouillé face à la Vierge, s'appêtant à fixer les traits de l'enfant Jésus et de sa Sainte Mère. L'instant de création de ce portrait sacré devient moment de prière, même si les outils utilisés sont bien ceux du peintre. La chausse du peintre dirige notre regard vers l'embrasure d'une porte entrouverte sur l'atelier occupé par un disciple pilant les pigments. La fabrique de l'image est donc présente, même si elle est spatialement séparée du lieu sacré. Ce dialogue entre la matérialité inhérente au processus créatif et le moment de la création artistique, évoque le travail du peintre dans tous ses aspects. Nous sommes à la fois confrontés au mythe de l'artiste, représenté par son saint archétype, et son quotidien dévoilé en enfilade. Le profane côtoie le sacré, tout comme le cadre aux figures allégoriques met en scène l'espace du divin.

Cette double focalisation dont les limites sont définies par le système d'encadrement, se comprend aussi dans le temps. La scène apocryphe qui se déroule peu après que le verbe se soit fait chair se distingue du moment de création de ce tableau, incarné par le monogramme du peintre ainsi que la date de réalisation, apparaissant sur la première marche de l'espace sacré. Le lien entre ces deux moments semble être saint Luc en personne, qui fait office d'intercesseur entre Lancelot Blondeel, présent au travers de sa marque d'artiste, et la Vierge portant son enfant. Cette fonction d'intermédiaire entre le monde physique et le royaume divin, se comprend d'autant mieux que derrière le cadre aux

³³¹ G. Vasari, *op. cit.*, p. 1336 ; Guicciardini le mentionne aussi dans sa *Descrittione di tutti i Paesi Bassi* ; voir : L. Guicciardini, *Descrittione di tutti i Paesi Bassi*, édition critique de B. Aristomede, (Amsterdam, 1994), p. 252

nombreuses grotesques, s'ouvrent les cieux que l'on voit apparaître derrière des ornements de fleurs. L'infinitude du firmament fait miroir à un système de dallage qui est le résultat d'une grande maîtrise de la perspective spatiale. Cette technique qui était au centre même de l'art de la représentation bidimensionnelle, pouvait être considérée comme l'un des attributs du peintre. La maîtrise de ce procédé scientifique conférait à l'artiste ses lettres de noblesse, et Blondeel faisait usage de tout son savoir pour faire honneur au patron de sa profession. En procédant de la sorte, il pouvait non seulement passer à la postérité, mais méritait aussi le paradis grâce à son noble pinceau.

La raffinement de ce peintre était entre autres dû à sa capacité de réunir des éléments provenant de champs lexicaux différents, le sacré et le profane, mais aussi l'italien et le flamand. Si le cadre architecturé reprenait des motifs de grotesques, et le système perspectif, émanaient de la culture renaissante italienne, l'iconographie puisait ses sources dans les Flandres. Rogier van der Weyden avait déjà représenté cette scène plus d'un siècle auparavant et nombreux furent les artistes des anciens Pays-Bas qui figurèrent leur saint patron. Deux traditions convergent donc au sein de cette œuvre, dont la finesse de l'encadrement peut aussi évoquer les retables sculptés qui se trouvaient sur les autels des églises flamandes. Un dialogue entre deux traditions que l'on a trop souvent voulu opposer, aussi bien à un niveau théorique que visuel, était à même de coexister. Blondeel exprimait en peinture les démarches de Lombard et de Lampson. Leur conception de l'histoire de l'art s'approchait en de nombreux points de celle de Vasari, mais leur origine flamande les conduisait à remettre en question l'hégémonie toscane. Ils avaient digéré les principes qui se cristallisaient au sein des *Vite* tout en y cherchant certaines alternatives. La biographie que Lampson consacra à son maître, allait matérialiser cette nouvelle perspective.

II.3 Lamberti Lombardi Vita

La première véritable *Vita* d'un artiste du nord des Alpes, fut publiée à Bruges en 1565 par Hubert Goltzius.³³² La personnalité de Lambert Lombard avait rassemblé Goltzius et Dominique Lampson dans cette entreprise qui allait faire passer à la postérité l'homme qui les avait instruits à l'art de la peinture.³³³ Les trente-huit pages de cet ouvrage apparaissent comme un témoignage de reconnaissance à l'égard d'un maître pour lequel ils avaient le plus grand respect. La partialité de cette démarche peut ainsi être évoquée. Elle semble néanmoins peu pertinente pour un écrit biographique du milieu du XVI^e siècle, qui était inéluctablement enclin à faire l'apologie de son sujet. La relation intime qui existait entre l'auteur et la personnalité qu'il dépeignait, importait finalement peu. Les *Vite* de Vasari qui servirent de modèle à cet écrit n'enfreignaient pas à cette règle. Les lieux communs émanant souvent de l'*Histoire Naturelle* de Pline l'Ancien, donnaient un goût de déjà vu à ces textes, même lorsqu'ils présentaient un personnage auquel le biographe était personnellement lié.³³⁴ La proximité entre le corpus vasarien et ce texte consacré à Lombard, ne fut pas que temporelle. Comme nous l'avons mentionné précédemment, Lampson envoya une copie manuscrite de son texte à son collègue toscan. Ce dernier donna réponse à cet envoi dans son édition de 1568. En introduction à l'extrait de la lettre qu'il publia, il n'oublia pas de faire l'éloge du maître de son correspondant, alors qu'il n'eut probablement jamais accès à son œuvre peinte.³³⁵

Giorgio Vasari fut véritablement privilégié de posséder cette vie. Nombreux furent en effet les historiens de l'art septentrional qui déclarèrent avoir eu connaissance de cet ouvrage, mais qui avouaient n'avoir pu l'obtenir malgré tous leurs efforts. Il n'en reste à l'heure actuelle que sept exemplaires recensés. Sa rareté fut inversement proportionnelle à l'autorité fondatrice que lui conférèrent les plus éminents historiographes du nord, tels que Carel van Mander et Joachim von Sandrart.³³⁶ Bien que cette biographie fût rédigée du

³³² D. Lampson, « Lamberti Lombardi ... Vita », J. Hubeaux et J. Puraye (éds), in : *Revue belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art*, XVIII (1949), pp. 53-78

³³³ G. Denahene, *Lambert Lombard : Renaissance et Humanisme à Liège*, (Anvers, 1990), p. 9

³³⁴ Pline L'Ancien, *Histoire Naturelle XXXV*, Paris: Les Belles Lettres, 1997 ; G. Vasari, *Le vite dei piu eccellenti pittori, scultori e architetti* [1568], (Rome, 1997) ; pour la traduction française : G. Vasari, *Les vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes* / traduction et édition critique sous la direction d'André Chastel, (Paris, 1981)

³³⁵ « Ma di tutti i sopra detti è stato maggiore Lamberto Lombardo da Liege, gran letterato, giudizioso pittore et architetto eccellentissimo [...] », in : G. Vasari, *Le vite*, p. 1338

³³⁶ Joachim von Sandrart et Carel van Mander ne parvinrent pas à se la procurer, voir : D. Lampson, *Lamberti Lombardi... Vita* [1565], J. Hubeaux et J. Puraye (éds), (Liège, n.d.), p. 10

vivant de son sujet, le mythe qui s'y érigeait ne pouvait qu'enflammer les successeurs de Lampson. Le quotidien du peintre liégeois semble néanmoins avoir été très similaire à celui de la plupart de ses collègues. Son travail de « peintre du pallaix de monsg. le Rme Cardinal de Liège » laisse en effet sous-entendre qu'à l'instar des autres peintres ayant ce statut, il était contraint d'user de son art pour réaliser des bannières ainsi que la décoration de meubles appartenant à son illustre bienfaiteur.³³⁷ Ces contingences n'avaient cependant pas leur place au sein de lignes dithyrambiques, visant à glorifier une individualité artistique.

La simple évocation du titre complet de cette biographie est fantasmagorique : *Lamberti Lombardi Apud Eburones Pictoris Celeberrimi Vita, Pictoribus, Sculptoribus, Architectis, Allisque Id Genus Artificibus Utilis Et Necessaria*. A la différence de son confrère toscan, l'humaniste liégeois usa de toutes ses connaissances latines pour rédiger cette vie. L'usage d'une langue classique ne pouvait que s'imposer pour cet éminent connaisseur de l'Antiquité et le prestige dont elle jouissait ne pouvait que profiter à Lombard. La grande majorité des membres de la guilde dont il faisait partie, étaient évidemment incapables de déchiffrer ce texte. Il ne s'adressait pas à eux. Il était au contraire destiné aux milieux cultivés dont Lombard se revendiquait. Son inaccessibilité aux autres faiseurs d'images, affirmait clairement que l'illustre peintre liégeois méritait mieux que de se retrouver au sein d'une corporation. L'énumération des activités artistiques du Liégeois, à la fois peintre, sculpteur et architecte, allait aussi dans ce sens. Un système corporatif se basant sur les matériaux utilisés par une profession, ne pouvait prendre en compte un artiste qui exprimait son talent créatif par le pinceau, le ciseau et le dessin. De plus, les trois activités mentionnées évoquaient clairement le titre de son modèle italien, *Le vite dei piu eccellenti pittori, scultori e architetti*. Le culte que l'on rendait aux personnalités mentionnées par Vasari, devait alors profiter au sujet de cette première biographie d'artiste nordique.

Cette volonté de célébrer un personnage que l'on présentait comme singulier, émane non seulement de son titre, mais aussi du frontispice de cette vie. [ill. 77] Cette première page est d'autant plus significative que Lampson et son éditeur ne disposaient d'aucun archétype propre à l'histoire de l'art. La première édition du corpus vasarien n'était en effet pas illustré. Il fallait chercher dans un autre répertoire, une structure visuelle qui soit à même de mettre en évidence les traits de Lombard. La numismatique ne pouvait alors que

³³⁷ G. Denhaene, *op. cit.*, pp. 13-25

s'imposer à leurs yeux ainsi qu'à ceux de leur maître, puisque cet art leur était d'un intérêt commun. Hubert Goltzius avait en effet édité un ouvrage sur les pièces impériales romaines. Il y avait entre autres réuni les témoignages de collectionneurs.³³⁸ Les noms de Lombard et de Lampson figuraient au sein de ceux-ci. Des dessins du peintre liégeois reproduisant des pièces de monnaie, nous sont parvenus. Ils confirment ainsi tout l'intérêt qu'il revêtait pour ces reliques de l'Antiquité, qui lui servaient de documents visuels dans sa quête éperdue du vocabulaire iconographique classique.³³⁹

La comparaison entre l'une des planches émanant de l'ouvrage de Goltzius et le médaillon contenant le buste de Lombard, ne laisse aucun doute quant à l'influence de la numismatique. [ill. 77-78] Le format circulaire qui caractérise ces deux images, rappelait les pièces de monnaie, mais référait aussi aux « imago clipeata » qui se propagèrent dès la fin de l'Antiquité, servant d'écrin aux effigies d'illustres personnalités. Un bandeau accueille une inscription précisant que le visage qui y apparaît est celui du peintre liégeois Lambert Lombard alors âgé de quarante-cinq ans. Cette frise est interrompue par le buste du portraituré, tout comme dans le portrait de l'empereur Vitellius. Cette transgression transperce le cadre de l'espace de « re-présentation ». L'apparence de Lambert fixée pour l'éternité, semble ainsi prendre vie et pénétrer dans le quotidien du spectateur. Cette mise en scène fige la physionomie du portraituré sous une forme iconique, mais le rend aussi présent. Elle correspond à cet égard au dessein de la biographie qui s'ensuit, permettant au lecteur de côtoyer durant quelques pages un artiste physiquement absent, mais vivant au sein du texte qui lui était consacré.

Ce portrait gravé reprend un autoportrait. [ill. 79] Il se retrouve ainsi inversé dans sa version imprimée. La focalisation qui s'opère sur le visage du grand connaisseur de la culture classique, ne laisse pas apparaître la position de sa main droite venant se placer sous le pli de son manteau. Le vêtement qui ressemble à une toge ainsi que la gestuelle du modèle, font directement allusion à l'Antiquité. Cette pose était en effet citée par certains auteurs classiques comme étant celle des orateurs. Eschine de Macédoine, célèbre acteur et fondateur d'une école de rhétorique, déclarait ainsi que de parler avec un bras en dehors de

³³⁸ H. Goltzius, *C. Julius Caesar, sive historiae imperatorum Caesarumque romanorum ex antiquis numismatibus restituta*, Bruges, 1562 ; Voir aussi : G. Denhaene, *op. cit.*, pp. 207-25

³³⁹ J. Gessler, *op. cit.*, p. 190 ; sur l'intérêt que portait Lombard à la numismatique ainsi que l'usage qu'il en faisait pour en tirer un répertoire iconographique, voir G. Denhaene, *op. cit.*, pp. 207-15

la toge était inconvenant.³⁴⁰ Lombard se représentait en rhétoricien, n'hésitant pas à dissimuler sous un pan de tissu ses mains, instruments au service de son talent de peintre. Cette démarche est affirmée dans un autre portrait conservé du maître liégeois dans lequel il est dépeint sans aucun attribut faisant référence à ses activités artistiques. [ill. 80] L'arrière-plan uniforme de cette peinture ne laisse apparaître aucun chevalet et il nous est impossible de savoir qu'il s'agit d'un peintre. Sa main se dévoile dans cette œuvre uniquement pour présenter une lunette, attribut même du connaisseur et de la visualité.

Cette volonté de s'exposer en tant qu'homme de grande culture plutôt qu'en simple peintre, fut bien comprise par ses disciples. Ils affublèrent ainsi d'un distique en grec, le portrait gravé ornant le frontispice de sa *vita*. Il déclarait que « L'excellent Lombard a dessiné sa propre effigie / La plume de Lampson a décrit ses mœurs et son âme ».³⁴¹ Cette mise en perspective entre image et texte, correspondait à son emplacement au-dessous du portrait de Lombard. Elle affirmait aussi le rôle d'une vie qui se concevait autour d'une personnalité artistique et non pas autour de son œuvre. L'histoire de l'art était encore une histoire des artistes. Son dessein était aussi ouvertement proclamé, au sein de la dédicace rédigée par Hubert Goltzius. Il y déclarait que grâce à cet ouvrage Lombard gagnerait toute sa réputation et qu'elle serait « mise à la portée de tous ».³⁴² Le livre permettait en effet de diffuser et de célébrer un nom d'artiste visant une renommée internationale. L'efficacité de ce médium peut être calculée par l'importance que nous consacrons à cet artiste alors que très peu d'originaux peints du maître liégeois ont été conservés. La multitude d'œuvres qui lui a été faussement attribuée, reflète elle aussi toute l'autorité que revêtait ce genre d'ouvrage.³⁴³ Une biographie d'artiste créait un mythe littéraire, plutôt que de permettre à des amateurs de pouvoir définir grâce au texte ce que pouvait être un véritable Lombard. L'ambition déclarée dans cette même dédicace de « mettre sous les yeux un art aussi singulier et admirable », ne semble pas avoir fonctionné.³⁴⁴ Il est néanmoins intéressant de constater que le texte visait à se substituer au domaine visuel. Le concept d'« art » qui était utilisé, semblait qualifier la démarche de Lombard plutôt que ses ouvrages. Une biographie prônait ainsi qu'un lien nécessaire pouvait s'établir entre une personnalité et son œuvre, l'une reflétant l'autre.

³⁴⁰ A. Miller, « Re-Dressing Classical Statuary: The Eighteenth-Century 'Hand-in-Waistcoat' Portrait. », in : *Art Bulletin*, n° 2, LXXVII (1995), pp. 45-64

³⁴¹ D. Lampson, *Lamberti Lombardi ... Vita*, pp. 8-9

³⁴² *Ibid*, p. 14

³⁴³ G. Denhaene, *op. cit.*, p. 9

La première page et la dédicace de cette *Vita* accentuaient donc cette volonté de rendre tangible la personnalité artistique de Lambert Lombard. Ce texte commence par une longue introduction sur l'impressionnante culture et l'intérêt encore peu commun de la part d'un peintre pour l'Antiquité. On apprend qu'il s'astreignit à l'étude du grec et du latin pour mieux comprendre les règles émanant de l'*Histoire naturelle* de Pline l'Ancien. Cette démarche répondait à la fameuse déclaration que Lampson lui attribuait, affirmant qu'il y avait « plus de fruits dans l'imitation d'une seule statue antique que dans celle de toutes les œuvres modernes ». Il étudiait ardemment les formes classiques appelant « cette science grammairiale, détournant ce mot de son sens habituel, et voulant indiquer par là qu'il s'agissait de règles sûres. Il l'appelait encore la substantifique moelle de l'art [...]»³⁴⁵ Cette étude se combinait à la lecture de divers textes et en particulier de ceux qui traitaient de morale. Cette insistance sur une culture classique aux accents moralistes, évoquait les courants néo-platoniciens, postulant que seule une belle âme était à même de représenter le beau. Elle rappelait aussi l'esprit de contre-réforme qui sévissait alors dans les Flandres. L'art ne devait pas s'abaisser à une vulgaire matérialité, mais savoir être apprécié du noble connaisseur aux bonnes mœurs. Il n'est donc pas étonnant de constater que Lampson insiste à plusieurs reprises sur le détachement de cet artiste face aux richesses de ce monde. Sa générosité envers ses disciples et ses élèves était présentée comme exemplaire, et le conduisit à vivre très modestement. Afin d'affirmer que sa misère matérielle était inversement proportionnelle à sa grandeur d'âme, Lampson n'hésita pas à citer Vasari. Il le comparait ainsi à Peruzzi qui préférait vivre dans la pauvreté plutôt que de chercher inlassablement à vendre son art. L'autorité du biographe toscan évoquant positivement l'attitude d'un artiste si « modeste et si étranger à cet art de mendier sans lequel il ne se peut rien obtenir dans les cours princières », ne pouvait que servir à asseoir la grandeur d'âme de son maître.³⁴⁶ Cette référence aux *Vite* servait aussi à affirmer qu'une œuvre d'art n'avait pas de prix.

La peinture était destinée à « procurer aux yeux quelque honnête jouissance et volupté » plutôt que de satisfaire les besoins quotidiens de son auteur.³⁴⁷ Cet argument semble avoir eu une importance toute particulière pour Lampson, car il considérait que la peinture avait

³⁴⁴ D. Lampson, *op. cit.*, p. 14

³⁴⁵ *Ibid.*, p. 19

³⁴⁶ *Ibid.*, p. 26

³⁴⁷ *Ibid.*, p. 24

été discréditée par de nombreux artistes totalement dépourvus de culture. Les écrits de Pline lui permettaient d'affirmer, dans ce contexte, que la peinture avait joui d'un énorme prestige et que seuls les gentilshommes étaient dignes d'exercer cette profession alors interdite aux esclaves.³⁴⁸ Le statut social du peintre s'était altéré à cause de l'appât du gain de nombreux artistes. L'humaniste liégeois soutenait que la situation n'avait pas véritablement évolué. Il accusait de médiocrité la majorité des jeunes peintres, qui n'avaient selon lui qu'une misérable éducation et qui ne désiraient qu'accumuler les richesses. La démarche désintéressée et altruiste de Lombard était à prendre en exemple par les générations à venir. Le concept même d'*exemplum* était au centre de son discours et il précisait en conclusion que son but n'était pas de relater toute la vie de Lombard, mais de démontrer combien son œuvre et son attitude étaient primordiales pour « enrichir » et « promouvoir les beaux-arts chez les Belges ».³⁴⁹ Cette déclaration s'ensuivait d'une dernière et cinglante exhortation appelant ses successeurs à suivre le chemin tracé par cet éminent personnage.

Il pouvait se permettre de conclure de la sorte, puisqu'il avait su démontrer que Lombard était quelqu'un qui venait d'un milieu modeste et qui s'était imposé grâce à son érudition et à son art, dans les plus hautes sphères sociales. Cette réussite d'un homme d'origine modeste rappelait que Giotto lui-même n'était qu'un simple berger et que ses dons innés de peintre lui étaient transmis non pas par un lien de sang ou un lien artistique, mais directement par la toute-puissante Nature. Le mythe qui entourait le succès social de certains personnages d'humble lignage, se cristallisait définitivement au cours du XVI^{ème} siècle, alors que Dante scandait déjà dans son *Banquet* qu'il y avait noblesse là où il y avait vertu personnelle.³⁵⁰ L'Arétin n'hésitait ainsi pas à revendiquer qu'il provenait d'une famille au nom peu prestigieux et que grâce à sa renommée, ses aïeux allaient profiter rétroactivement d'un certain prestige.³⁵¹ Cette démarche fut aussi celle de Martin van Heemskerck qui érigea un véritable monument à son père, alors que le statut de ce dernier

³⁴⁸ « Le fait est que l'art pictural eut toujours un prestige qui lui permit d'être pratiqué par des hommes libres et qu'il en eut, après quelque temps, assez pour l'être par des personnages de haut rang ; il fut en tous cas constamment interdit de l'enseigner aux esclaves. », voir : Pline L'Ancien, *Histoire Naturelle XXXV*, (Paris, 1997), p. 71

³⁴⁹ D. Lampson, *op. cit.*, p. 29

³⁵⁰ P. Eichel-Lojkine, *Le siècle des grands hommes. Les recueils de vies d'hommes illustres avec portraits du XVI^e siècle*, (Louvain-Paris-Sterling, 2001), pp. 69-70

³⁵¹ « Je revendique l'honneur d'être né d'humble lignage à Arezzo. Aucun des miens ne participe en tant que tel à ma gloire, mais selon leur parenté, ils en retirent un renom non négligeable », in : L'Arétin, *Lettres de l'Arétin*, trad. d'A. Chastel, (Paris, 1988), p. 511

ne l'aurait laissé prévaloir.³⁵² Cette reconnaissance sociale de l'artiste prenait aussi racine dans les écrits de Pline et plus particulièrement dans la figure d'Apelle. L'auteur de l'*Histoire naturelle* allait jusqu'à prétendre que l'aura dont jouissait cet illustre artiste, lui permettait toutes les libertés et qu'un jour il demanda à Alexandre-le-Grand de se taire, car il n'y connaissait rien en matière de peinture.³⁵³ L'ombre de cette personnalité mythique régnait sur la vie de Lombard qui à l'instar de son ancêtre, parlait en toute franchise aux princes. Une extraction noble ne pouvait en effet combler un savoir lacunaire.³⁵⁴

Les nombreuses références à l'artiste-courtisan tel que Vasari le définit, ressortent constamment de cette *Vita* et légitimaient les assertions de Lampson. Il prétendait ainsi qu'aucun artiste nordique n'avait joui avant Lombard d'une telle reconnaissance de l'autre côté des Alpes.³⁵⁵ La volonté de faire l'éloge de son maître prend ici clairement le pas sur un jugement quelque peu raisonnable. La personnalité d'Albrecht Dürer et celle de nombreux autres de ses prédécesseurs, avaient déjà profité de leur vivant d'une certaine aura en Italie et l'auteur de cette biographie en était d'autant plus conscient qu'il avait lui-même cité le Nurembergeois en figure exemplaire. La volonté d'afficher l'artiste liégeois en tant que personnalité reconnue dans la péninsule italienne, se comprend cependant mieux dans un écrit qui présentait l'art du dessin comme étant nécessaire à la peinture alors que ses plus grands représentants se trouvaient de l'autre côté des Alpes.³⁵⁶ L'imitation de ces modèles emblématiques était d'ailleurs avancée comme l'une des grandes qualités de Lombard, qu'il avait acquise grâce à son étude des chefs-d'œuvres italiens.

L'autorité que l'art transalpin revêtait aux yeux de Lombard, semble avoir été telle qu'elle le conduisit à s'éloigner de la tradition picturale de sa région natale, son principal souci étant de ne pas produire une peinture trop « léchée », reproche souvent formulé à l'égard

³⁵² I. Markx-Veldman, « Het grafmonument te Heemskerck en het gebruik van hiërogliefen in de kring rondom Maarten van Heemskerck », in : *Nederlands kunsthistorisch Jaarboek*, XXIV (1973) pp. 27-44

³⁵³ Pline L'ancien, *op. cit.*, p. 77

³⁵⁴ D. Lampson, *op. cit.*, p. 25

³⁵⁵ D. Lampson, *op. cit.*, p. 23

³⁵⁶ L'une des plus grandes qualités des dessins produits par ces artistes était d'être à même de produire « l'expression sensible de quelque passion allant jusqu'à produire le même effet que celui du langage ». (voir, D. Lampson, *op. cit.*, p. 18) La mise en perspective d'un art graphique et d'un système de signe auquel il vouait un véritable culte en tant que poète polyglotte, n'avait rien de surprenant et ceci d'autant plus que les théories reposant sur la maxime « Ut Pictura Poesis » avaient permis aux peintres de prétendre au même statut que les poètes. Sur ce concept, voir : R. Lee, *Ut pictura poesis. Humanisme et théorie de la peinture: XVe -XVIIIe*, (Paris, 1998)

de la peinture flamande.³⁵⁷ Lampson prétendait que pour éviter cet écart, son maître projetait tout d'abord l'œuvre, la concevait intellectuellement, pour ensuite l'« enfanter ».³⁵⁸ Malgré les écarts que se permit Lampson pour faire entrer son maître au panthéon de l'histoire de l'art, ce processus se reflète dans les rares œuvres qui nous sont parvenues de Lambert Lombard. La grande majorité de son corpus actuel est en effet composé de dessins aux traits enlevés et aux sujets souvent antiquisants. Son *Christ en croix* est l'un de ceux qui semble avoir joui d'un travail tout particulier et semble particulièrement abouti. [ill. 81] Alors que la *sprezzatura* qui paraît avoir animé certains croquis de Lombard n'est pas très éloquente dans ce cas, son travail sur le corps humain dissone quelque peu dans le contexte artistique flamand de cette période. Il serait caricatural de répéter ici le lieu commun affirmant que les artistes des anciens Pays-Bas étaient incapables de représenter convenablement le figure humaine, il est néanmoins vrai que l'étude du nu n'était pas de rigueur dans la grande majorité des ateliers nordiques.

Ce *Christ en croix* donne à voir le corps du verbe incarné dans toute son humanité. L'anatomie des différents muscles est représentée avec une virtuosité toute particulière et chaque articulation profite d'une étonnante attention. Le corps crucifié qui nous est présenté, est celui du Dieu devenu chair dans le sens le plus absolu du terme. Il suffit pour s'en convaincre, d'observer la partie centrale de l'image, qui habituellement offre un voile couvrant les parties intimes du Christ. Lombard n'a pas omis le perizonium, mais l'ouvre devant le spectateur pour mieux dévoiler le sexe du crucifié. Cette mise en scène du divin corps, révèle toute l'influence de celui qui avait osé exposer le divin dans toute sa nudité au plafond de la chapelle Sixtine. Il est très probable que Lombard ait eu l'occasion d'observer les fresques de Michel-Ange durant son séjour romain. Cette image affirme néanmoins toute la portée que cet artiste accordait au vocabulaire visuel transalpin et tout le crédit que revêtait à ses yeux le jugement d'un connaisseur italien. L'importance donnée à la représentation du corps humain dans toute sa simplicité est d'autant plus significative que, comme nous l'avons mentionné précédemment, la notion de morale était au centre des préoccupations de Lampson. Nous ne prétendons pas que le fait de représenter le Christ dans toute sa « splendeur » impliquait un comportement immoral. Il s'agissait cependant

³⁵⁷ D. Lampson, *op. cit.*, p. 19

³⁵⁸ La comparaison entre la démarche de l'artiste-créateur et le concept de procréation allait se cristalliser au sein des vies d'artistes et ce fut notamment le cas dans la biographie consacrée à Cornelis Ketel par Karel van Mander, voir : C. van Mander, *The lives of the illustrious Netherlandish and German painters* (1604) / éd. Miedema (H.), vol. I,

d'un écart aux règles qui s'établissaient à la suite des crises iconoclastes. Cette liberté qu'il s'octroyait, soulignait tout l'intérêt qu'il portait à l'étude du corps humain. Son biographe allait ainsi prendre cet aspect de son œuvre pour démontrer à quel point Lombard méritait une attention toute particulière.

« Que l'on me comprenne bien, j'estime tout autant l'habileté de Lombard à représenter toutes les choses qui se peuvent voir que son talent à figurer le corps humain. Mais j'ai raison de mentionner ici singulièrement le corps humain parce que s'il est vrai que le philosophe se propose pour fin la parfaite connaissance de l'homme, lequel constitue une sorte de microcosme où est contenu l'ensemble de tous les êtres, de même le dessin et la sculpture ont pour objet d'exprimer l'être humain parce que l'apparence extérieure de l'homme contient soit dans ses contours, soit dans ses couleurs, l'image de tout ce que l'on peut voir. Or donc, la méthode de Lombard pour atteindre cette harmonie dans les tableaux polychromes est de telle nature que si l'on n'y recourt pas pour représenter les chairs et particulièrement comme je l'ai dit les chairs jeunes, belles et quelques peu grasses ainsi que tous les reliefs, surfaces et rotondités qui en requièrent plus spécialement l'emploi, on en arrive à peindre non pas de la chair humaine, mais bien plutôt une statue de bois ou de pierre enduite de couleurs. »³⁵⁹

L'idée humaniste considérant l'homme comme un véritable microcosme renfermant toutes les connaissances propres à être acquises, s'appliquait alors à la peinture. La représentation de la figure humaine correspondait à la figuration de l'ensemble des phénomènes sensibles. On comprend dès lors mieux la prépondérance donnée à l'étude de l'anatomie et ceci d'autant plus que le phénomène des cabinets d'amateurs fonctionnait selon le même principe. Ces chambres de savoir se voulaient être un condensé de la connaissance universelle et permettaient à ses visiteurs de cogiter sur le monde environnant au travers de ses expressions sensibles provenant à la fois de la nature, mais aussi de la main de l'homme.³⁶⁰ Ce rapprochement devient éloquent en considérant l'amitié qui unissait Lampson ainsi que Lombard à Abraham Ortelius. Cette *Vita* lui était d'ailleurs dédiée. L'auteur du *Theatrum Orbis Terrarum* publié en 1570, ne pouvait que conduire son

(Doornspijk, 1994-1999), p. 371; N. Galley, « Cornelis Ketel: A Painter Without a Brush », in: *Artibus et Historiae*, 49 (XXV), 2004, pp. 87-100

³⁵⁹ D. Lampson, *op. cit.*, p. 22

³⁶⁰ voir V. Stoichita, *L'instauration du tableau*, (Genève, 1999), pp. 147-203

entourage à chercher à compiler les qualités essentielles d'une science en un lieu aphoristique, contenant en son sein tout ce qui pouvait la caractériser.

La figuration de l'être humain revêtait ainsi toutes les qualités inhérentes à l'art de la peinture. Elle impliquait aussi directement la fonction fondamentale de celle-ci, consistant à donner vie à une image afin qu'elle n'ait pas l'air d'« une statue de bois ou de pierre enduite de couleurs ». Les iconoclastes et les réformateurs qui se trouvaient à quelques lieux de Liège, l'un des bastions du catholicisme flamand, visaient justement à mettre en évidence que les statues qui se trouvaient dans les églises n'étaient que de vulgaires bouts de bois dont on avait fait des idoles, leur donnant une existence et un pouvoir qu'elles n'avaient pas.³⁶¹ Pour que le subterfuge ait lieu, la chair, l'enveloppe du corps humain qui se donnait à voir au spectateur, devait être prise pour vivante. Le talent d'un peintre s'exprimait pleinement dans cet art qui se développait tout en nuances d'ombres et de lumières, de soyeux et de mats. Lampson prétendait donc que Lombard grâce à son grand savoir de connaisseur, avait trouvé la méthode qui menait au miracle et qu'il pouvait la transmettre au sein de son académie. L'alchimie de Pygmalion était alors à la portée de tous, à condition de s'adresser au bon maître.

La réputation de Lombard s'est néanmoins effilochée au cours des siècles et au fur et à mesure que les exemplaires de cette biographie disparaissaient. Son aspect fondateur souligne sa valeur singulière, malgré les nombreux lieux communs dont elle se fit le porte-parole nordique. L'érudition de son auteur, maîtrisant les philosophes antiques et Plin l'Ancien, lui évitait le statut de vulgaire épigone de Vasari. Le questionnement de l'approche dogmatique du Toscan trouvait d'ailleurs un écho dans cet imprimé déclarant que la culture de Lombard « ne l'empêchait pas d'apprécier hautement et parfois même d'imiter fidèlement les œuvres des artistes qui avaient vécu au temps de la décadence de l'art français ; de ceux qui à l'époque de nos pères et de nos grands-pères s'étaient fait un nom dans le dessin ou dans la sculpture. »³⁶² Dominique Lampson se trouvait ainsi dans un entre-deux, parlant à la fois de la décadence de l'art français, mais mentionnant toute l'estime que son maître lui portait. Ce passage peut être considéré comme emblématique de cette première biographie nordique. Le schème vasarien conduisait Lampson à décréter la

³⁶¹ Voir D. Freedberg, *Iconoclasm and Painting in the Revolt of the Netherlands : 1566-1609*, (New York, 1988) ; V. Stoichita, *op. cit.*, pp. 133-40

³⁶² D. Lampson, *op. cit.*, p. 20

période médiévale comme une phase de dégénérescence, alors que les perspectives de son maître visait à remettre en question ce point de vue. Il fallait adapter à un artiste flamand, une structure théorique qui s'était cristallisée au sein des *Vite*. Malgré le véritable culte que cet artiste vouait à l'art italien et antique, il cherchait aussi des modèles dans sa région natale et Lampson était contraint de mentionner ces recherches qui visaient aussi à démontrer la culture visuelle de son sujet. Le vocabulaire toscan dissonait parfois avec le sujet flamand, mais les premières bases d'une histoire de l'art nordique étaient jetées.

II.4 Pictorum Aliquot Celebrium Germaniae Inferioris Effigies

Quelques années après sa *Vita* de Lambert Lombard, Dominique Lampson se lança dans un projet qui visait à réunir en un livre, les effigies des plus célèbres peintres des anciens Pays-Bas. Si l'écrit était au centre de son premier ouvrage en tant qu'historien de l'art, l'humaniste liégeois allait donner une place primordiale à l'image dans son recueil de portraits gravés. Sa collaboration avec Jérôme Cock ne pouvait que le conduire dans cette direction. Cock dirigeait en effet la maison d'édition *Aux Quatre Vents*, et était l'une des personnalités les plus influentes au sein du marché de la gravure.³⁶³ Il s'était consacré à la peinture durant sa jeunesse, mais s'était rapidement destiné à l'art de la gravure et à son commerce.³⁶⁴ Nombreux furent les artistes qui travaillèrent pour lui, traduisant dans ce médium des tableaux se trouvant souvent de l'autre côté des Alpes et donc inaccessibles à la plupart des peintres et amateurs nordiques. Son travail permit ainsi de diffuser à travers l'Europe certains tableaux italiens, mais aussi des œuvres provenant de sa région. Une partie des compositions de Marteen van Heemskerck profitèrent de cette entreprise. Son atelier de gravure devint une véritable industrie, produisant des images en grande quantité, et lui fit gagner des sommes considérables. Sa réussite financière semble avoir créé de nombreuses jalousies et ses méthodes furent parfois critiquées. Carel van Mander lui consacra néanmoins une courte biographie de son *Schilderboeck*, déclarant qu'il n'avait que « peu de chose à dire, car celui-ci renonça de bonne heure à la culture de l'art pour s'adonner au commerce ».³⁶⁵

Le marchand anversoïse n'eut pas le bonheur de voir le projet des *Effigies* prendre véritablement forme. Il décéda en effet en 1570, soit deux ans avant que sa veuve et Lampson se décident à le mettre sous presse. Il n'est donc pas surprenant que cet ouvrage s'ouvre avec l'éloge funèbre du « plus célèbre des éditeurs de gravures » à qui l'auteur de ce texte avait promis des « poèmes pour célébrer les artistes belges du pinceau ».³⁶⁶ A travers ces lignes introductives, Lampson laissait sous-entendre que l'initiateur de cet

³⁶³ Voir : cat. expo., *Jérôme Cock: Editeur d'estampes et graveur (1507?-1570)*, Bibliothèque Royale Albert Ier, Bruxelles, 1970; T. Riggs, *Hieronymous Cock (1510-1570) : printmaker and publisher in Antwerp at the sign of the Four Winds*, (New York-Londres), 1977

³⁶⁴ Il grava plusieurs vues de Rome et de ses ruines qui eurent un important écho dans les Pays-Bas, voir : cat. expo., *Fiamminghi a Roma. 1508-1608*, Palais des Beaux-Arts, Bruxelles & Palazzo delle Esposizioni, Rome, 1995, pp. 147-151

³⁶⁵ C. van Mander (C. van), *Le livre des Peintres de Carel van Mander [1604]*, traduction française de H. Hymans, (Paris, 1884-85), vol. I, p. 289

ouvrage fut Cock et que son rôle ne fut que de donner un pendant littéraire aux portraits gravés qui constituaient son noyau. Le texte devenait alors illustratif et la place qui lui était conférée ne pouvait qu'aller dans ce sens. Le moment de sa genèse devient alors significative puisque l'éditeur anversois ne trépassa que deux ans après la seconde version des *Vite* vasariennes qui proposait en introduction à chaque vie d'artiste, un portrait placé au sein d'un système d'encadrement propre à glorifier le portraituré. Il est difficile de déceler l'influence qu'eut cet ajout de Vasari sur le projet de Cock. Il disposait cependant d'autres modèles et la proximité entre la date de parution de la seconde édition des *Vite*, 1568, et celle de la mort de l'initiateur des *Effigies*, laisse présupposer qu'elles ne servirent pas de prototype. Une simple comparaison entre le dispositif visuel émanant des illustrations vasariennes et la structure utilisée par Cock, affirme qu'à la différence de la *Vita* de Lambert Lombard, le second ouvrage traitant d'art auquel Lampson participa, ne s'inscrivait pas directement dans la continuité du célèbre Toscan. [ill. 76 + 82]

La publication de Cock et de Lampson peut être considérée comme un ouvrage fondateur. La profession de peintre profitait en effet pour la première fois d'un recueil d'effigies qui lui était exclusivement consacrée. Il existait de nombreux livres de ce type dédiés à des personnages illustres, mais jamais les artistes n'avaient joui d'un tel honneur.³⁶⁷ La figure de Paolo Giovio est dans ce contexte extrêmement importante.³⁶⁸ Cet éminent amateur, passionné par les écrits de Pline l'Ancien, conçut en 1543 dans sa villa de Côme une collection qu'il appela « museo ».³⁶⁹ Il rassembla ainsi environ 400 portraits de personnages célèbres, pour lesquels il composa des éloges. Ils venaient s'y apposer de la même manière que les inscriptions glorifiant un défunt, apparaissent sur certaines plaques funéraires. Il publia ces différents textes qu'il avait composé en 1546, sans pour autant y placer des gravures reproduisant les effigies qui y faisaient pendant.³⁷⁰ Le frontispice de l'édition italienne de ce livre est néanmoins illustré d'un encadrement qui évoque celui des *Vite* vasariennes. [ill. 75 + 83] Bien que Vasari se soit toujours refusé de reconnaître

³⁶⁶ D. Lampson, *Les effigies des peintres célèbres des Pays-Bas* [1572], J. Puraye (éd.), (Liège, 1956), p. 22

³⁶⁷ voir : P. Eichel-Lojkine (P.), *Le siècle des grands hommes. Les recueils de vies d'hommes illustres avec portraits du XVIe siècle*, (Louvain-Paris-Sterling, 2001)

³⁶⁸ T. C. Zimmermann, Paolo Giovio. *The Historian and the Crisis of Sixteenth-Century Italy*, (Princeton, 1995)

³⁶⁹ J. Becker, « Zur niederländischen Kunstliteratur des 16. Jahrhunderts : Domenicus Lampsonius », in : *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*, XXIV (1973) , p. 50

³⁷⁰ P. Giovio, *Elogia veris clarorum virorum imaginibus apposita quae in Musaeo Comi spectantur*, Venice, 1546; ils furent traduits en italien par L. Domenichi en 1552, année de la mort de Giovio, et publiés à Florence sous le titre de : *Le iscrizioni poste sotto le vere imagini degli uomini famosi le quali a Como nel Museo si veggiono*

l'influence de Giovio, les nombreux points qui émanent de la comparaison entre ces deux images, soulignent toute l'estime dont profitait la démarche de ce collectionneur aux yeux des amateurs.³⁷¹ La structure qui prévalait dans le « museo » se retrouve effectivement dans les *Effigies* de Lampson qui présentent le portrait d'un illustre peintre au-dessus d'un poème qui en fait l'éloge.³⁷² Cette prédominance de l'image sur le texte se perçoit d'autant mieux en observant la graphie qui fut utilisée pour transcrire les textes de Lampson et qui se veut visuellement élégante, presque décorative. [ill. 82]

Cette primauté donnée au visuel, nous oriente vers d'autres ouvrages de la même période imprimés dans les Flandres. Philips Galle qui avait travaillé pour Jérôme Cock en tant que graveur, avait conçu en 1567 un recueil d'effigies de célèbres humanistes et théologiens intitulé : *Virorum doctorum de disciplines benemerentium effigies*.³⁷³ La proximité géographique et temporelle de l'ouvrage de Galle et de celui publié par Cock, laisse présupposer que celui qui avait été son employeur ne pouvait qu'être attentif à cette compilation de portraits gravés. En mettant en perspective le portrait de Zwingli qui apparaît dans cet ouvrage et la dix-neuvième planche des *Effigies*, les ressemblances sont frappantes. [ill. 84-85] La focalisation sur le modèle est identique, présentant dans les deux cas le modèle en buste. La vue de profil n'était pas commune à toutes les représentations de la publication de Cock, car les gravures reprenaient souvent des autoportraits qui présentaient leur auteur sous un autre angle. Elle apparaît cependant dans le portrait de Pieter Brueghel et se reflète dans celui du grand réformateur. Les points communs les plus éloquents apparaissent principalement dans les marges de l'image. Aucun système d'encadrement n'est dépeint et le portraituré se dessine sur un fond uniforme. Aucune forme d'intégration de ces personnages au sein d'un espace architecturé ou d'un paysage, n'est présente. Le dénuement le plus total semble être de mise dans ces deux images. Les effets de mise en scène sont laissés de côté, au profit de la physionomie de l'illustre personnage qui est présenté au lecteur. Cette impression se ressent d'autant plus fortement en observant le portrait gravé de Zwingli dont la partie inférieure ne comporte que le nom du portraituré, aucun décorum calligraphique n'égayant cette austère représentation. Si seul l'écrit avait prévalu dans la publication des éloges composés par Giulio Clovio, l'image

³⁷¹ E. Pagano, « L'eredità di Paolo Giovio nella storiografia artistica vasariana », in : *Atti della Accademia pontianana*, XXXVIII (1989), pp. 211-17

³⁷² D. Caldwell, « The Paragone Between Word and Image in Impresa Literature », in : *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, LXIII (2000), pp. 277-86

dans son plus simple apparat avait été au centre de la démarche de Philips Galle. Les *Effigies* de Cock et de Lampson allaient de par leur conception bicéphale réunir ces deux aspects en un seul ouvrage.

La première image des *Pictorum Aliquot Celebrium Germaniae Inferioris Effigies* présente Hubert van Eyck sous les traits repris de l'un des juges intègres du *Retable de Gand* alors qu'un texte de Lampson nous éclaire sur cette place d'honneur qui lui est donnée. [ill. 82 + 86] Il ouvre cette petite histoire de l'art en image des anciens Pays-Bas uniquement pour mettre en scène la véritable figure fondatrice de celle-ci qui n'est autre que son frère cadet, Jan van Eyck. Son effigie n'apparaît donc qu'en marge introductive et peut être comparée au rôle de Cimabue dans les *Vite* qui ne trouvait son aura qu'à travers son élève, Giotto, à qui il transmet les premiers outils qui allaient servir à le surpasser. La page qui lui est consacrée sert à introduire son illustre « disciple », mais aussi à citer le fameux *Retable de l'Agneau Mystique*, œuvre à laquelle il avait collaboré et qui apparaît comme l'acte fondateur de l'histoire de l'art flamand. Afin d'affirmer toute la portée de cette peinture, Lampson rappelle l'intérêt que portait Philippe d'Espagne à cette oeuvre dont il fit exécuter une copie par Michel Coxcie pour pouvoir en admirer la beauté sans avoir à faire le voyage de Gand.

Ce retable jouissait déjà à cette époque d'une renommée extraordinaire et la fonction introductrice quelque peu ingrate que revêtait le portrait d'Hubert van Eyck, se justifiait pleinement à travers celle-ci. Lucas de Heere publia en 1565 au sein de son recueil de poèmes intitulé *Den Hof en Boomgaert der Poë sien*, un éloge dédiée à cette peinture.³⁷⁴ Carel van Mander, qui fut l'élève de ce dernier, mentionnait qu'il avait composé une longue ode qui se trouvait dépeinte sur les murs de la chapelle qui accueillait ce retable. L'auteur du *Schilderboeck* précisait aussi que les amateurs et les peintres affluaient pour venir voir ce chef-d'œuvre et qu'il fallait donner une bonne rémunération au gardien ou

³⁷³ Philips Galle, *Virorum doctorum de disciplines benemerentium effigies*, (Harlem, 1567) ; voir : M. Sellinck (éd.), *Philips Galle (1537-1612)*, (Rotterdam, 2001)

³⁷⁴ « Ten rechten siet men onder de zulcke [= Coninghen, Princen, Graven en heeren] verkeeren / Den princelicken Schilder die dit werck volde' / Met den rooden Pater noster op zwarte cleeren / Sijn broeder Hubert rijdt by hem in d'hoogste ste' », voir : E. Dhanens, *Het Retabel van het Lam Gods in de Sint-Baafskathedraal te Gent*, (Gand, 1965), pp. 104-07 ; D. Martens, « Une curieuse effigie de Jean van Eyck », in : J. Vander Auwera (éd.), *Liber Amicorum Raphaël de Smedt*, Louvain, 2001, p. 133

être un « grand seigneur » pour que l'on ouvre ce tableau d'autel aux yeux du spectateur.³⁷⁵ La fonction liturgique ne semblait dès lors ne plus être prédominante pour cette peinture, présentée comme un véritable spectacle pour l'heureux élu qui arrivait à se faufiler au sein de la foule. Pour qu'il y ait une histoire de l'art telle qu'elle se présentait au fil de ses illustres représentants dans les *Effigies*, fallait-il qu'il y ait « œuvre d'art » et l'impressionnant retable des frères van Eyck allait jouer ce rôle à merveille.

A la différence de la partie consacrée à son frère aîné, le feuillet qui présente la figure de Jan van Eyck est d'une singulière éloquence quant à l'éminence du personnage qui y est figuré. [ill. 87] De façon significative, c'est à la première personne que se conjugue l'ode de Lampson. L'autorité d'un humaniste écrivant sur les qualités d'un peintre, n'avait pas raison d'être ici, puisque cet artiste jouissait d'un prestige qui lui donnait le droit de s'exprimer de sa propre voix. Son art exceptionnel ne le contraignait pas à chercher une référence antérieure pour affirmer son talent. Il pouvait se permettre de professer en utilisant le « je », invoquant son propre génie comme véritable origine de ses inventions.³⁷⁶

« Moi qui le premier fis voir de quelle manière les belles couleurs se mélangent à l'huile de lin, avec mon frère Hubert, j'ai bientôt étonné Bruges de cette découverte que peut-être Apelle n'aurait pu faire et que notre vaillance eut bientôt répandu par le monde entier. »³⁷⁷

L'éloquence de ce texte se retrouve au sein même de l'image qui le domine. Jan van Eyck s'exprime au travers de son portrait gravé. Pour bien comprendre ce phénomène, une comparaison entre cette image et son prototype semble s'imposer afin de déterminer dans quelle mesure l'image présentée au sein des *Effigies* s'éloigne de ce qui fut considéré pour la première fois par de Heere comme le véritable autoportrait intégré du célèbre artiste.³⁷⁸ Le personnage au turban noir que l'on trouve dépeint au sein des juges intègres du retable de Gand, fut clairement pris comme modèle pour cette planche. [ill. 86] La physionomie, la coiffe et le vêtement suivent à la lettre l'œuvre des frères van Eyck. L'inversion qui s'est opérée lors de l'impression de cette page, prouve que le graveur avait attentivement copié

³⁷⁵ C. van Mander, *Le livre des Peintres de Carel van Mander* [1604], traduction française de H. Hymans, (Paris, 1884-85), vol. I, p. 34

³⁷⁶ L'utilisation de la première personne évoque le « C'est moi que je peins... » émanant des *Essais* de Montaigne publiés pour la première fois en 1580 ; voir : L. Marin, « 'C'est moi que je peins...' : De la figurabilité du moi chez Montaigne », in : L. Marin, *L'écriture de soi*, (Paris, 1999), pp. 114-125

³⁷⁷ D. Lampson, *op. cit.*, pp. 26-27

³⁷⁸ D. Martens, *op. cit.*, pp. 136-37

les traits de son modèle lors de la réalisation de la matrice. La partie la plus éloquente se situe dans le registre inférieure de l'image, là où l'artiste n'était plus contraint de suivre servilement son prototype, puisqu'il ne proposait pas une gestuelle définie.

Alors que la main droite sort de l'espace visuel, le bras gauche vient se poser sur le rebord inférieur de l'image et l'index se dresse. Tout comme le texte de Lampson faisait parler van Eyck, les stratégies utilisées par le graveur, donnent l'impression que la figure emblématique de la peinture flamande, s'adresse au lecteur. Ce contact entre l'espace de la représentation et l'espace du spectateur, ne se passe pas au niveau du regard qui se dirige dans le même sens que celui du juge intègre, mais dans cette transgression de la frontière esthétique par le bras gauche de van Eyck. La bordure inférieure soulignée par l'ombre de sa main, tente de cloisonner l'espace de représentation. Sa senestre qui s'avance et son index qui se tend, permettent néanmoins de franchir cette limite et d'entendre ce que cet artiste essaie de déclarer. Une rupture de la frontière esthétique répond à l'interpellation textuelle du lecteur-spectateur. Le texte et l'image nous poussent ainsi à tendre l'oreille et le regard, pour écouter cette autorité de la peinture parlant du haut de sa chaire. Ce doigt qui se tend vers un hors-cadre situé sur la droite, nous contraint presque à tourner la page. Une dynamique de progression s'instaure et se comprend aisément au sein d'un recueil aux perspectives historiques. La notion de continuité semble être exprimée visuellement par cette gestuelle qui interpelle le spectateur pour mieux lui indiquer la voie à suivre. Elle se comprend d'autant mieux en revenant au feuillet précédant qui présente Hubert van Eyck dans une posture presque hiératique, l'index gauche posé sur le rebord de l'image, n'arrivant pas à sortir du cadre, ne parvenant pas à transgresser les normes établies pour faire progresser l'histoire de la peinture. La notion même de progrès était au centre des préoccupations de ces humanistes qui ne concevaient plus le monde comme ayant été conçu par la main d'un dieu omnipotent lui ayant donné dès sa genèse toutes ses qualités, mais sous un angle moderne, considérant l'humanité dans un contexte temporel donnant naissance à la notion de progrès.³⁷⁹

Si le vocabulaire visuel pouvait exprimer clairement les concepts d'origine et de progression, il fallait recourir au texte pour expliciter les raisons qui justifiaient Jan van Eyck en tant que véritable précurseur de la peinture flamande. Alors que chez Vasari, Giotto avait obtenu son statut de fondateur pour avoir fait passer l'art de la *maniera greca*

à la *maniera moderna*, van Eyck était l'inventeur d'une technique. Dans son ode dépeinte au sein même de la chapelle du *Retable de l'Agneau Mystique*, Lucas de Heere prétendait déjà que le peintre de Bruges avait inventé la peinture à l'huile, citant pour référence un Italien sans préciser son nom. Si l'on a souvent prétendu que cette anecdote apparaît dans le *De Viris Illustribus* rédigé par Bartolomeo Fazio en 1476, il s'avère que c'est dans le traité d'architecture de Filarete que van Eyck se voit pour la première fois attribué la paternité de la peinture à l'huile.³⁸⁰ Cette innovation technique, participant plus du mythe que d'une certaine réalité, devint alors synonyme d'invention de la peinture flamande, voire de celle du nord des Alpes. Le poème de Lampson est à cet égard très explicite. Il déclare ainsi qu'Apelle n'aurait peut-être pas été à même de l'inventer et que cette technique fut rapidement répandue à travers le « monde entier » faisant résonner le nom de Jan van Eyck à travers l'Europe. Grâce à cet ouvrage imprimé, le Nord trouvait véritablement une histoire de l'art qui lui était propre et qui commençait avec l'illustre Brugeois. Les nombreuses rééditions de ce recueil suffisent à prouver toute l'importance de cette démarche qui révélait toute sa pertinence, en répondant à l'hégémonie italienne à laquelle on avait tendance à souscrire même en dehors des frontières de la Toscane.³⁸¹ Une véritable tradition de la peinture nordique se cristallisait sans ne plus avoir à rechercher ses références de l'autre côté des Alpes.³⁸²

La dixième planche des *Effigies* qui est dévolue à Lucas de Leyde, souligne la tendance de l'ouvrage de Cock et de Lampson à concevoir une histoire de l'art non seulement flamande, mais propre au nord des Alpes. [ill. 88] La présence d'un artiste principalement connu pour ses gravures au sein d'un recueil dédié aux peintres, devient alors significatif. L'art de la gravure était alors souvent présenté comme un medium septentrional. L'œuvre gravée d'Albrecht Dürer profitait d'un prestige exceptionnel à travers toute l'Europe et le maître de Nuremberg symbolisait l'artiste nordique par excellence. Ses collègues voyaient ainsi leur travail jugé au travers des normes établies par les connaisseurs possédant quelques rares estampes de cet éminent artiste. L'éloge de Lampson ajouté au portrait de

³⁷⁹ G. Arvastson & M. Lindqvist (éds), *The Story of Progress*, (Stockholm, 1996)

³⁸⁰ T.H. Borchert & P. Huvenne, « Jan van Eyck et la peinture à l'huile. La réception littéraire des primitifs flamands dans le sud de l'Europe », in : T. H. Borchert (éd.), *Le siècle de Van Eyck. 1430-1530. Le monde méditerranéen et les primitifs flamands*, (Gand-Amsterdam, 2002), p. 223

³⁸¹ D. Lampson, *op. cit.*, pp. 19-20

³⁸² Le poème de Lampson consacré à l'effigie de Pieter Brueghel est à ce titre significatif puisqu'il tend à démontrer un véritable lien de filiation entre ces deux artistes, tous deux usant d'un imaginaire typiquement nordique, voir : W. Melion, *Shaping the Netherlandish Canons. Karel van Mander's Schilder-Boeck*, (Chicago, 1991), p. 144

Lucas de Leyde est à cet égard sans appel, puisque ce dernier est présenté comme n'étant pas l'égal de Dürer, mais son plus illustre confrère.³⁸³ La comparaison entre ces deux personnalités est d'autant plus éloquente que le portrait qui est imprimé dans les *Effigies*, n'est autre que la traduction en gravure d'un dessin de Dürer qu'il avait réalisé lors de son voyage dans les Pays-Bas.³⁸⁴ [ill. 89] Le prototype devait jouir d'un prestige singulier, même si sa version gravée comporte quelques notables modifications.

L'impression générale qui ressort de la mise en perspective de ces deux portraits, affirme que le graveur a fait en sorte de donner au jeune de Leyde la digne prestance d'un homme d'âge mûr. Alors que le vêtement jouit d'une attention toute particulière, même s'il reprend en de nombreux points son modèle, les traits du visage sont nettement plus marqués. En l'instant d'une gravure, le portraituré prend une maturité et une autorité qui n'apparaissent pas dans le dessin de Dürer, présentant un jeune homme de 27 ans tel qu'il l'avait rencontré à Anvers. Tout comme pour la planche dédiée à Jan van Eyck, les mains du portraituré n'apparaissent pas sur l'original. Il aurait été néanmoins très facile pour l'auteur de l'effigie imprimée de se limiter à copier son prototype à la mine d'argent, puisqu'il devait traduire un portrait en buste en une image du même type ayant le même format. Après avoir vieilli notre célèbre graveur, il lui redressa le bras droit pour lui faire porter un objet dont il est difficile de déterminer la fonction. Il s'agit probablement d'une paire de gants, attribut dont sont affublés plusieurs de ses collègues présents dans ce recueil. Dans son autoportrait de 1498, Dürer s'était déjà octroyé cet attribut généralement réservé aux patriciens.³⁸⁵ Cet ajout répondait ainsi à la gestuelle du portraituré, lui conférant une certaine assurance qui justifiait sa place au sein des autorités de l'art flamand. Si le but de cet ouvrage était bien d'exalter les mérites de ces icônes de la peinture et que l'image était au centre de ce projet, il fallait la faire fonctionner dans ce sens-là tout comme les textes dithyrambiques de Lampson. La physionomie et la posture du portraituré devaient ainsi être en parfaite harmonie avec les intentions de cet ouvrage et parfois quelques retouches étaient nécessaires pour entrer dans ce panthéon.³⁸⁶

³⁸³ D. Lampson, *op. cit.*, pp. 42-43

³⁸⁴ A. Dürer, *Dürer's Record of Journeys to Venice and the Low Countries*, R. Fry (éd.), (New York, 1995), p. 92

³⁸⁵ Albrecht Dürer s'est en effet figuré portant des gants de daim, dans ce qui est considéré comme son premier véritable autoportrait aujourd'hui conservé au Prado ; voir : E. Panofsky, *The Life and Art of Albrecht Dürer*, (Princeton, 1995), p. 42

³⁸⁶ Il serait quelque peu hasardeux de prétendre que les études physiognomoniques d'un Giambattista della Porta puissent avoir une quelconque influence sur les *Effigies*, ceci d'autant plus qu'elles ne furent publiées

Alors que les noms de Jan van Eyck et de Lucas de Leyde sont passés à la postérité, plusieurs artistes auxquels furent dédiés l'une de ces 23 planches, sont restés dans l'ombre. Si la personnalité artistique de ces peintres semble avoir été au centre des préoccupations de Lampson, il n'en reste pas moins que les différents genres picturaux paraissent parfois légitimer leur présence au sein des *Effigies*.³⁸⁷ Henri met de Bles peut être considéré comme étant l'un de ces artistes restés quelque peu en marge de l'histoire de la peinture. [ill. 90] Ses paysages jouissaient cependant d'une certaine réputation en Italie où leur auteur portait le surnom de « Civetta », en référence aux chouettes qu'il aimait dépeindre au sein de ses tableaux. L'une d'elles se retrouvent à l'arrière-plan de son portrait gravé.³⁸⁸ Ce volatile qui référait à son surnom, ou plutôt son renom, de l'autre côté des Alpes, était une sorte de marque d'auteur qui s'inscrivait dans ses compositions. Sa présence au sein de l'espace qui le consacrait en tant que célèbre peintre flamand, faisait intervenir sa production pour justifier cet honneur. Ce renvoi à son œuvre de paysagiste, était significatif puisque ce genre pictural était considéré comme l'apanage des artistes septentrionaux. Les connaisseurs de toute l'Europe portaient un grand intérêt à ses tableaux typiquement nordiques, qu'ils collectionnaient ardemment. Ce genre était souvent présenté comme le gage de qualité de l'art flamand et une certaine fierté nationale en émanait. L'éloge rédigé par Lampson au sujet de ce peintre originaire de Bouvignes, mérite d'être cité intégralement pour bien comprendre ce phénomène.

« La ville de Dinant a donné le jour à un peintre que le peintre-poète a loué dans ses vers. Les sites pittoresques de son pays ont fait de lui un artiste, aucun maître ne le dirigeant. L'obscur Bouvignes a envié cette gloire à sa voisine et produit Henri, habile en l'art du paysage. Mais autant Bouvignes le cède à Dinant, ô Joachim, Henri te le cède. »³⁸⁹

L'humaniste liégeois qui ne paraît pas s'être extasié devant le talent de de Bles, comparait ainsi cet artiste à sa région natale, qui tout comme son art semble avoir été quelque peu maussade. Cette association participait d'un effet de rhétorique, permettant d'affirmer la supériorité de Joachim Patinir dans l'art du paysage. Ce rapprochement devient néanmoins

pour la première fois qu'en 1586. Néanmoins la physionomie d'un artiste qui voulait prétendre à la postérité se devait d'en avoir les traits.

³⁸⁷ J. Becker, *op. cit.*, p. 50

³⁸⁸ D. Lampson, *op. cit.*, pp. 50-51

³⁸⁹ D. Lampson, *op. cit.*, p. 50

éloquent lorsque Lampson prétendait que le peintre de Bouvignes n'avait eu pour maître que les « sites pittoresques de son pays ». Il sous-entendait que la peinture de paysage était indissociablement liée aux panoramas propres à une contrée et que seule la Nature était à même d'enseigner cet art. L'origine géographique d'un artiste devenait alors primordiale et ne pouvait être négligé par celui qui malgré son attrait pour l'Italie, était en train de rédiger la première véritable histoire de l'art nordique.³⁹⁰ Il serait démesuré de prétendre qu'à travers ce court poème, Lampson définissait l'un des véritables canons de la littérature artistique du nord des Alpes. Ces quelques lignes sont cependant en parfait désaccord avec le courant maniériste qui prédominait alors, prônant le voyage en Italie comme un véritable pèlerinage, qui seul était à même de transcender le peintre nordique en un artiste accompli. Lampson qui avait vanté les mérites de Lombard pour ses singulières aptitudes à dépeindre la figure humaine, devait être emprunté face à cet artiste. Il en profitait néanmoins pour affirmer un certain régionalisme qui méritait sa place au sein des *Effigies*. Ce corpus visait précisément à immortaliser des peintres dont le dénominateur commun était le lieu d'origine, et l'occasion lui était alors donnée de thématiser cette idée au sein de ces quelques lignes consacrées à une personnalité qui selon lui ne méritait pas d'être exclusivement mentionnée pour son individualité artistique.

Les paradoxes qui émergent entre certains poèmes peu élogieux de Lampson et la place accordée au sein des *Effigies* à certains peintres, évoquent les contradictions inhérentes aux écrits de cet humaniste flamand, au regard conditionné par les normes établies de l'autre côté des Alpes, enchevêtré entre ses origines et ses aspirations. Dans le cadre de ce recueil, cette dualité se voit exacerbée par sa conception bicéphale. Si le décès de Jérôme Cock a souvent incité l'attribution de cet ouvrage à Lampson, il semble que celui-ci fut imaginé en premier lieu par l'éditeur anversois, qui fut lui-même peintre et qui considérait que cette profession méritait un tel honneur. Comme il le mentionnait dans son prologue à la mémoire du défunt, l'auteur de la *Vita* de Lambert Lombard lui avait promis des « poèmes pour célébrer les artistes belges du pinceau », promesse qu'il n'avait pu tenir du vivant de Cock.³⁹¹ Le véritable concepteur des *Effigies* était donc celui qui avait produit d'innombrables gravures, faisant traverser les Alpes, des noms d'artistes aussi bien italiens que flamands. Dominique Lampson allait lui rendre la place qu'il méritait. Il fit ainsi en

³⁹⁰ W. Melion, *Shaping the Netherlandish Canon. Karel van Mander's Schilder-Boeck*, (Chicago, 1991), pp. 143-172

³⁹¹ D. Lampson, *op. cit.*, pp. 22-23

sorte de le faire figurer en dernière page de l'ouvrage dont il n'avait jamais vu l'aboutissement. [ill. 91]

Cette conclusion sur le portrait gravé de l'éditeur anversois ne pouvait que s'imposer deux ans après sa mort et ceci d'autant plus que sa veuve avait participé à mener à bien le projet de son mari. Ce dernier feuillet qui fait pendant au prologue dédié à sa mémoire, réfère aussi à la première effigie de ce recueil, qui est celle d'Hubert van Eyck. La relation n'est pas directe, mais l'une comme l'autre se situent en marge du panthéon. Hubert van Eyck n'avait sa place que pour mieux introduire son frère cadet, alors que Jérôme Cock ne devait cet honneur qu'à son récent décès. L'iconographie de la dernière effigie souligne cette impression. Bien que tous les peintres qui furent présentés dans ce recueil étaient morts lors de sa parution, aucun ne se voit affublé d'un attribut qui pourrait faire référence au fait qu'ils n'étaient plus de ce monde. Au contraire, les *Effigies* à l'instar de tous les livres consacrés aux hommes illustres, avaient pour but d'immortaliser les traits de ces personnalités, les présentant au lecteur comme étant encore vivant à travers l'hommage qu'on leur rendait. Sur cette gravure, Cock, qui ne fut jamais véritablement reconnu en tant que peintre, a lâché ses pinceaux comme pour signifier qu'il n'est plus à l'œuvre et pointe son index gauche sur un crâne symbolisant sa propre condition, mais aussi celle de l'humain en général. Il s'agit bien d'un portrait d'un homme présenté comme célèbre, mais ce détail dissonne au centre même du discours visuel. Ce crâne ne fait ni référence au travail du portraituré, ni à certaines réflexions qui auraient animé une démarche intellectuelle. Il évoque la disparition de celui-ci, alors même que l'image le fait apparaître aux yeux du spectateur. Cette dernière image met donc en scène le principe même de l'ouvrage qui la précède. Le texte qui l'accompagne, souligne cette révélation.

« Me trompé-je ? Le peintre, Jérôme, n'a-t-il pas tracé ton portrait après ta mort ? Il révèle, aux yeux non avertis, je ne sais quoi d'engourdi et de languissant. Hélas, le crâne que montre ta main gauche le dit plus clairement encore ; les artistes que j'ai nommés ont précédé Cock ; lui en fermant la marche, les appelle à lui vers la mort. »³⁹²

Ce *memento mori* en guise de conclusion révélait l'artifice de cet ouvrage faisant revivre au fil de ses pages les plus célèbres peintres des anciens Pays-Bas. L'image et le texte s'étaient unis pour figer le temps et les traits de ces artistes. Les amateurs étaient désireux

de voir qui se cachait derrière ces mains définies comme singulières. Ces peintres étaient présents au sein de leur collection et l'intimité que les connaisseurs avaient établie avec ses mythes de l'histoire de l'art, demandait un visage. Les poèmes en latin alambiqué de Lampson, s'adressaient directement à eux et n'avaient pas la prétention d'orienter les jeunes peintres dans leur travail quotidien, même si ces personnalités artistiques de par leurs vertus aussi bien picturales que morales étaient érigées en *exemplum*. Le regard avait conduit à admirer l'art de tous ces hommes et il demandait encore à contempler leur faciès, y cherchant les traits qu'il avait découverts grâce à leur main.

³⁹² D. Lampson, *op. cit.*, pp. 68-69

II.5 La reproduction comme outil d'une histoire de l'art transnationale

L'importance que revêtait la notion de gravure de reproduction au sein des *Effigies*, n'était pas une nouveauté pour Dominique Lampson. Les différents portraits gravés d'artistes traduisant dans ce médium des peintures et des dessins, jouissaient aux yeux de l'humaniste liégeois d'une haute estime, tout comme la diffusion des chefs-d'œuvres italiens et nordiques. Cette collaboration avec Jérôme Cock émanait de l'intérêt qu'il portait à son travail d'éditeur, sans lequel il n'aurait pu avoir accès à de nombreuses œuvres se trouvant en dehors de Liège, où son travail de secrétaire du prince-évêque le confinait.³⁹³ Il existait une véritable tradition de la gravure de reproduction au nord des Alpes et Lampson s'en fit le porte-parole à plusieurs reprises. Le crédit qu'il accordait à ce médium découlait à la fois de sa soif de connaissances artistiques, mais aussi de son expérience de peintre. En observant la seule œuvre qui nous soit parvenue du Liégeois, Jean Puraye a justement relevé qu'il s'était servi de plusieurs gravures reproduisant des peintures qui traitaient du même thème.³⁹⁴ [ill. 70]

Les reprises semblent être évidentes. Pour réaliser son *Calvaire* conservé en l'église de Saint Quentin à Hasselt, Lampson s'est inspiré de deux compositions présentant le Christ en croix. Elles furent gravées peu de temps avant qu'il ne se mette à l'ouvrage. Le corps du Christ reprend une peinture de Giulio Clovio qui fut diffusée grâce à une gravure réalisée par Pierre Furnius en 1574, soit deux ans avant que l'humaniste-peintre dévoile son tableau d'autel. [ill. 92] La position des jambes, l'agencement du perizonium ainsi que la musculature du divin torse, mettent en évidence le lien de parenté entre ces deux images. Cette façon de procéder se retrouve de manière encore plus explicite dans la mise en perspective des deux larrons dépeints par Lampson et ceux représentés par Michel Coxcie en 1568. [ill. 93] Les similarités deviennent en effet troublantes de par leur fidélité. La disposition des croix des deux larrons est exactement identique. La position de ces deux corps crucifiés ne présente aucune différence notable tout comme le pagne du bon larron. La reprise se fait ressentir jusque dans la moindre excroissance des arbres abattus pour devenir croix et l'incroyable intensité du regard de l'incrédule mis à nu regardant par-dessus son épaule.

³⁹³ Dans sa seconde lettre à Vasari, Lampson se plaint de ne pouvoir quitter sa ville natale à cause de son travail « dans lequel les nécessités de la vie m'ont malheureusement retenu depuis mon enfance [...] », voir : J. Puraye, *Dominique Lampson. Humaniste 1532-1599*, (Liège, 1950), p. 85

³⁹⁴ J. Puraye, *Dominique Lampson. Humaniste 1532-1599*, (Liège, 1950), p. 55

Le doute n'est plus permis et la seule peinture conservée de Lampson dévoile au grand jour ses arcanes. L'humaniste liégeois faisait un usage intense de la gravure de reproduction dans sa démarche artistique, tout comme un grand nombre de ses contemporains. Dans son *De veri precetti della pittura* publié en 1587, Armenini recommandait en effet l'usage de la gravure dans l'enseignement du dessin, alors que Denys Calvaert s'en servait intensément dans son académie de Bologne.³⁹⁵ Lampson participait de ce mouvement et connaissait toute son efficacité pour la diffusion d'un vocabulaire formel. Il possédait ainsi lui-même une collection de gravures. Tout comme son ami Abraham Ortelius, il admirait l'art d'Albrecht Dürer et acheta en 1586 à l'éminent géographe plusieurs planches du maître nurembergeois.³⁹⁶ Il acquit un an plus tard à Anvers, un « livre d'art » de ce même artiste pour le compte du prince-évêque Ernest de Bavière.³⁹⁷ La personnalité de Dürer jouissait à ses yeux d'une estime singulière qui le conduisit à écrire des poèmes glorifiant ses œuvres. Il semble avoir profité dans son imaginaire d'un statut de demi-dieu et il n'hésitait pas à vanter ses mérites pour le faire rivaliser de talent avec les héros vasariens.³⁹⁸ Alors que cette comparaison n'avait rien de véritablement exceptionnel pour un humaniste flamand de cette période, elle montre à quel point l'image faisait défaut à un personnage de grande culture littéraire, mais qui n'avait jamais eu l'occasion de se rendre en Italie. Lampson reprenait les lieux communs vasariens comme nombre de ses contemporains nordiques, sans véritablement distinguer les formes rhétoriques utilisées par le Toscan, de certains éléments propres à l'œuvre d'un artiste.

L'histoire de l'art était en train de se cristalliser à travers le texte et les outils qui lui étaient inhérents, alors que le sujet même du discours était l'image.³⁹⁹ Les comparaisons entre Dürer et ses confrères transalpins, se caractérisent ainsi par un discours historiographique lorsqu'il s'agissait des Italiens et une *ekphrasis* à laquelle il s'essayait en admirant les gravures du Nurembergeois. Une dissonance apparaît entre les propos qu'il pouvait tenir en ayant un accès direct à l'œuvre et lorsqu'il avait recours aux écrits de connaisseurs sur

³⁹⁵ voir : M. Bury, « The Taste for Prints in Italy to c. 1600 », in : *Print Quarterly*, II (1985), p. 19

³⁹⁶ I. Buchanan, « Dürer and Abraham Ortelius », in : *Burlington Magazine*, n° 957, CXXIV (1982), p. 735

³⁹⁷ J. Puraye, *Dominiq Lampson*, p. 48

³⁹⁸ Dans sa lettre à Demonstiosius datant de 1589, il vante les mérites de Dürer tout en faisant référence aux plus grands maîtres italiens, in : J. Puraye, *op. cit.*, pp. 101-11 ; alors que dans sa lettre à Giulio Clovio il n'hésite pas à faire part au miniaturiste italien d'un petit épigramme composé sur une *Vierge* du graveur de Nuremberg, in : J. Puraye, *op. cit.*, p. 100 ; Il semble encore avoir rédigé un poème sur la *Passion du Christ* qui ne nous est malheureusement pas parvenu, voir J. Puraye, *op. cit.*, pp. 38-39

³⁹⁹ W. Ivins, *Prints and Visual Communication*, (Cambridge (MA)-Londres, 1978), p. 62

un artiste. Ce décalage provenait de la nature même de l'histoire de l'art, qui pouvait prétendre à ce statut grâce au texte imprimé lui permettant d'être diffusée. La gravure de reproduction avait elle aussi cette fonction de propagation, mais elle avait encore un temps de retard par rapport à l'écrit. On connaissait ainsi plus souvent Michel-Ange par des textes que par ses propres compositions, et l'un devenait indissociable de l'autre. Cette histoire de l'art qui se voulait totalisante, devait néanmoins faire preuve de sa légitimité par l'image. Elle devait ne pas seulement officier dans les bibliothèques des amateurs, mais aussi dans leur collection.

« J'espère que mon Révérendissime patron [...] m'accordera la grâce de venir voir votre Seigneurie, de façon que je puisse donner à mes yeux la jouissance de tant d'œuvres excellentes, que je ne connais encore que par vos écrits, par la relation d'autres personnes, et par les copies, soit gravées, c'est-à-dire la plupart du temps abîmées et estropiées, et à cause de cela faites au déshonneur plutôt qu'à la gloire de leurs auteurs, soit dues à la main de jeunes artistes de chez nous, et qui d'ordinaire ne sont pas beaucoup meilleures que les estampes. C'est vraiment une pitié de voir, qu'il n'y ait pour ainsi dire pas une seule œuvre du divin Michel-Ange, copiée ou mise en estampe qui vaille un poil ; et cependant ses œuvres, par leur perfection et leur clarté, sont plus faciles à bien imiter que celles de n'importe quel autre artiste ; et pour cela elles auraient dû et devraient encore inciter un Marc Antonio de Bologne, un Ravenne [Marco Dente de Ravenne], un Aeneas Vico, et autres célèbres graveurs, à vouloir les graver de préférence à n'importe quelle œuvre de Raphaël, de Baccio [Bandinelli], ou de n'importe quel autre maître. [...] je crois qu'à la fin ils me feront entrer en mâle rage ces méchants graveurs de quatre sous, ignorants et nés pour la honte non seulement des excellents artistes (dont ils abîment et estropient les œuvres), mais même de toute l'Italie [...]»⁴⁰⁰

Cette déclaration de Lampson, émanant de la lettre qu'il envoya à Vasari en avril 1565, peut être considérée comme paradigmatique de la situation paradoxale dans laquelle se trouvait un connaisseur septentrional, n'ayant jamais eu l'occasion de se rendre en Italie. L'humaniste liégeois reprenait ainsi les termes vasariens qualifiant Michel-Ange de « divin », et semblait faire entièrement confiance à son illustre confrère italien quant à la singularité de son art. Il jugeait en effet des gravures de reproduction sans n'avoir jamais eu un accès direct aux originaux et ne pouvait accepter que l'image gravée corresponde au

modèle qu'il s'était imaginé en lisant les descriptions du Toscan. Il mettait en doute les reproductions qu'il avait sous les yeux, au profit des mythes qui s'érigeaient au fil des lignes des *Vite*. L'autorité qui était attribuée à l'historien de l'art italien n'aurait pu être remise en question, par des gravures dont la facture était telle qu'elle « déshonorait » l'Italie toute entière. Il est évident qu'en soulignant cet aspect, Lampson affirmait aussi la supériorité des maîtres flamands dans ce domaine, bien que son intention première ne semble pas avoir été de prôner ses compatriotes comme nettement supérieurs aux Italiens en matière de gravure de reproduction. Il n'hésitait ainsi pas à relever que les copies peintes par de jeunes flamands étaient de médiocre qualité.⁴⁰¹

Cette lettre semble plutôt s'inscrire dans la même démarche que celle de Lambert Lombard qui l'accompagnait, et dans laquelle le maître flamand demandait à Vasari de lui envoyer des dessins de Margaritone, Gaddi et Giotto, afin de pouvoir les comparer aux œuvres de la même période qu'il pouvait observer dans sa région. Malgré ses grandes connaissances de l'art italien, il demandait à voir des reproductions de primitifs italiens que le célèbre Toscan avait quelque peu dénigrés. Alors que Lampson se plaignait de ne pas avoir de transcriptions de tableaux italiens qui soient à même de refléter leurs élogieuses descriptions, Lombard demandait à voir si le style décrié par son collègue italien méritait de telles critiques. Les dissonances qui pouvaient apparaître entre l'*ekphrasis* vasarienne et les gravures qui circulaient au nord des Alpes, tendaient à remettre en question l'autorité de ce corpus biographique. Les prétentions transnationales de cet ouvrage ne pouvaient convaincre sans illustration, alors que la peinture que Vasari présentait comme chef-d'œuvre absolu, posait de nombreux problèmes de reproduction.

En imposant en tant que véritable canon artistique le *Jugement dernier* de Michel-Ange, il ne se rendait pas véritablement compte des conséquences de son choix. La gravure de reproduction était difficilement à même de donner à voir la monumentalité de cette fresque. Les artistes qui étaient chargés d'une telle entreprise, étaient confrontés à un véritable casse-tête. Le gigantisme de cette composition ne permettait que difficilement de traduire en un format nettement plus restreint l'ensemble des innombrables figures représentées. L'*effetto Cappella Sistina* qualifiait ce nouveau phénomène, qui tendait à

⁴⁰⁰ Extrait de la lettre de Lampson à Vasari datant du 25 avril 1565, in : J. Puraye, *op. cit.*, pp. 85-86

⁴⁰¹ Ses lettres à Titien et à Giulio Clovio ont clairement été rédigées dans le but de leur recommander Cornelis Cort qui d'après Lampson était l'un des meilleurs graveurs de sa période.

démembrer ou à rendre presque illisible l'original.⁴⁰² Les notions même de détail et de miniaturisation allaient alors être au centre du débat. Les critiques que formulait Lampson à l'égard des traducteurs du « divin » Michel-Ange, ne semblent pas avoir été étrangères à ces polémiques. Alors que dans sa lettre à Vasari, il précisait qu'aucune gravure traduisant une œuvre de l'illustre Florentin n'étaient dignes de son art, dans un courrier à Giulio Clovio, il n'hésitait pas à mentionner les noms de certains mutilateurs de chefs-d'œuvres.⁴⁰³ Giulio Bonasone était au nombre des proscrits. Il fut en effet l'un des graveurs qui prit le risque de tenter l'impossible en reproduisant certaines parties de la fresque de Michel-Ange. [ill. 94] En observant l'image discréditée, nous comprenons mieux la frustration de Lampson. Ce détail était loin de correspondre au passage dithyrambique et légendaire rédigé par Vasari. Cette gravure qui ne manquait pas d'une certaine dextérité, n'était sûrement pas représentative de l'ampleur de cette peinture murale.

Le terme de représentativité est dans ce contexte symptomatique, car cette qualité apparaissait comme l'un des critères essentiels pour une gravure de reproduction. A la différence des planches de Dürer qu'il citait constamment en référence, Lampson ne cherchait pas dans ces traductions à déceler la main d'un graveur, mais la manière de l'artiste ayant créé l'original. Cette perspective se révèle au sein de sa lettre à Vasari. Il lui vantait ainsi les mérites de jeunes flamands dont l'habileté et la « pratique » surpassent de loin le « goût » et le « jugement ».⁴⁰⁴ Les termes qu'il utilisait pour définir leur talent, ne faisaient pas référence aux qualités essentielles à un artiste mais à celles d'un artisan, à même de reprendre les formes d'un grand maître pour les traduire en un autre médium sans les altérer. La gravure de reproduction n'était pas à ses yeux un art de création, mais un moyen de diffusion qui visait à se soumettre à son modèle artistique. Leur rôle correspondait à celui d'intercesseur entre un artiste et un amateur qui ne pouvait avoir un accès direct à la main de celui qu'il érigeait en mythe.

L'un des noms qui revient sans cesse au sein des missives envoyées par Lampson à ses correspondants italiens, est celui de Cornelis Cort. Il n'hésita pas à écrire à Titien et à

⁴⁰² E. Borea, « Roma 1565-1578 : Intorno a Cornelis Cort », in : N. Dacos (éd.), *Fiamminghi a Roma 1508-1608. Atti del Convegno Internazionale Bruxelles 24-25 febbraio 1995*, publié dans : *Bollettino d'Arte*, suppl. 100 (1997), pp. 215-230

⁴⁰³ Lettre de Lampson à Giulio Clovio du 9 décembre 1570, J. Puraye, *op. cit.*, p. 96

⁴⁰⁴ « nous avons ici des graveurs, qui à peine arrivés à l'âge de vingt ans, ont acquis une si belle main, que s'ils avaient autant de jugement et de goût que de dextérité, de pratique et de décision, ils feraient certes s'émerveiller le monde. », in : J. Puraye, *op. cit.*, p. 86

Giulio Clovio qu'il ne connaissait pas, pour louer ses aptitudes.⁴⁰⁵ Cort travaillait aussi pour Jérôme Cock et fut l'une des figures de proue de la gravure de reproduction. Ce n'est pas tellement son œuvre en tant que telle qui nous intéresse ici, mais plutôt la façon dont il contribua indirectement à une histoire de l'art qui se cristallisait à travers l'écrit, mais aussi grâce aux répliques gravées. Il possédait lui-même une collection de gravures de Dürer⁴⁰⁶ et n'est pas à considérer comme un simple artisan copiant machinalement les œuvres des plus grands maîtres. Il semble s'être personnellement intéressé à l'art de la gravure et sa démarche était celle d'un personnage instruit, proche des milieux humanistes qui furent ses principaux clients. Ces contacts paraissent avoir été primordiaux dans sa carrière. Les recommandations qu'il obtenait de personnalités telles que Lampson, lui ouvraient les portes des ateliers les plus célèbres. Le choix des œuvres qu'il traduisit sur des plaques de cuivre, était aussi fortement conditionné par cette clientèle qui l'orientait vers des artistes dont elle ne connaissait que le nom.

La gravure de Cort qui nous intéresse plus particulièrement ici, fut publiée en 1565 par Jérôme Cock. Elle est consacrée à la *Déposition* de Rogier van der Weyden aujourd'hui conservée au Prado. [ill. 95-96] Cette image est emblématique de la démarche de Cock, qui fut à l'origine des *Effigies* et qui joua un rôle capital dans la diffusion de l'art de plusieurs artistes flamands à travers l'Europe. Son corpus de portraits des plus célèbres peintres des anciens Pays-Bas, était l'aboutissement de ce processus. Cette reproduction de la peinture qui était déjà considérée comme le véritable chef-d'œuvre de van der Weyden, s'inscrivait dans ce dessein. Les gravures dédiées aux primitifs flamands étaient encore rares à cette période. Les fantaisies de Jérôme Bosch étaient en effet les seules œuvres datant du XV^e siècle flamand, qui profitaient de reproductions.⁴⁰⁷ Les amateurs ne cherchaient pas tellement à y voir la manière d'un artiste, mais plutôt l'originalité de leur iconographie. Cette gravure de Cort est à cet égard significative, puisque le texte qui vient s'y ajouter ne déclare pas que l'image présentée au spectateur est celle de l'illustre Rogier van der Weyden, mais fait directement référence au sujet de la déposition. Au sein même de l'espace narratif et juste en dessous de la Vierge écroulée de douleur, se trouve néanmoins

⁴⁰⁵ E. Borea, « Roma 1565-1578 : Intorno a Cornelis Cort », in : N. Dacos (éd.), *Fiamminghi a Roma 1508-1608. Atti del Convegno Internazionale Bruxelles 24-25 febbraio 1995*, publié dans : *Bollettino d'Arte*, suppl. 100 (1997), pp. 215-230 ; voir aussi cat. expo., *Cornelis Cort : constich plaedt-snijder van Horne in Hollandt / accomplished plate-cutter from Hoorn in Holland*, M. Sellink (éd.), Rotterdam, Museum Boymans-van Beuningen, 1994

⁴⁰⁶ I. Buchanan, *op. cit.*, p. 736

⁴⁰⁷ M. Sellink, *op. cit.*, p. 69

une référence directe à l'auteur de cette composition : « M. Rogerij Belgae inventum ». Comme sur la plupart des travaux que Cock lui commanda, le nom de Cornelis Cort n'apparaît pas et seul le célèbre artiste ayant réalisé ce retable profitait de l'inscription de son nom.

Cet artiste profitait déjà d'une notable réputation et la fortune de cette œuvre lui conférait une aura singulière. Van der Weyden réalisa ce retable vers 1435 pour la guilde des arbalétriers de Louvain. Marie de Hongrie, régente des Pays-Bas, l'acheta plus d'un siècle après sa genèse, à cette corporation contre un orgue. Afin que l'autel qui l'accueillait ne se retrouve orphelin, Michel Coxcie fut chargé d'en réaliser une copie destinée à venir se substituer à l'original. Elle offrit ensuite ce retable à son neveu Philippe II. La copie de Coxcie, que l'on prétendait aussi belle que son prototype, devint elle aussi propriété du royaume d'Espagne à la fin du XVI^{ème} siècle.⁴⁰⁸ La date de publication de la gravure de Cort est de deux ans postérieure à l'envoi de ce fac-similé pour la péninsule ibérique. Cette proximité temporelle laisse supposer une relation entre le départ définitif des Pays-Bas de cette composition et la genèse de sa traduction en gravure.⁴⁰⁹ Il est donc probable que la reproduction gravée émane de sa copie peinte plutôt que de l'original exécuté par van der Weyden. Les Flamands semblaient ainsi fermement attachés à cette œuvre et une gravure de reproduction pouvait laisser imaginer que ce monument national ne disparaissait pas complètement. Le principe de substitution qui opérait entre le fac-similé de Coxcie et son modèle, évoquait celui qui allait opérer avec cette reproduction imprimée. Cette mise en abîme évoquait toute l'importance de ce retable au sein de l'histoire de l'art flamand, ainsi que de cette gravure qui marquait un tournant décisif dans le culte rendu à certains artistes et à leurs chefs-d'œuvres.

La comparaison entre l'image de Cort et son prototype peint, laisse percevoir la fidélité de cette réplique, malgré l'inversion engendrée par le système d'impression. Les différents personnages sont représentés dans les mêmes postures et leurs vêtements ainsi que leurs gestuelles sont similaires. La différence notable se situe à l'arrière-plan qui présente dans la gravure un véritable paysage, alors que dans son prototype, un fond uniforme fait face au spectateur. Le génie de van der Weyden avait été d'intégrer sa composition dans un espace faisant référence aux retables sculptés flamands. Cette déposition semblait en effet prendre

⁴⁰⁸ M. Friedländer, *Early Netherlandish Painting*, n° 3, vol. II (1967-76, Leiden), pp. 60-61

⁴⁰⁹ M. Sellink, *op. cit.*, p.69

place au sein d'une boîte délimitée à l'avant-plan par des rinceaux gothiques et à l'arrière-plan par un pan de bois doré. Le contexte d'exposition de cette peinture légitimait parfaitement cette conception novatrice de l'espace narratif. Dans le cas de sa reproduction imprimée, le contexte d'exposition était cependant totalement autre, puisque cette image allait aussi bien se retrouver reliée dans un livre que disposée au sein d'une collection. Les différences qui apparaissent entre le modèle et sa réplique, ne sont donc pas dues à la volonté de l'éditeur ou de Cort d'améliorer le chef-d'œuvre de van der Weyden, mais de faire en sorte que celui-ci s'accorde mieux au contexte dans lequel il allait se retrouver. La décontextualisation de cette image impliquait en effet qu'elle se suffise à elle-même. Il fallait lui fournir un écrin afin qu'elle fonctionne sans avoir recours à certains éléments extérieurs qui allaient varier selon l'endroit où elle allait terminer son périple. L'ajout de ce paysage devenait ainsi le symbole de sa diffusion à travers l'Europe, l'essence même de son statut de gravure de reproduction.

Malgré cet ajout émanant de la main de Cornelis Cort, la présence de son intervention n'apparaît pas au sein de cette gravure. Cette absence coïncide avec les informations lacunaires qui nous sont parvenues au sujet de ce maître du burin. Si certaines de ses transpositions mentionnent son travail, aucun document personnel n'a survécu malgré qu'il jouissait de son vivant d'une grande réputation.⁴¹⁰ Sa tâche était primordiale au développement d'une histoire de l'art qui se voulait transnationale, mais jamais son nom n'y entra véritablement. Malgré qu'il ne lui consacra aucun éloge publié, nous savons que Dominique Lampson possédait de nombreuses planches de sa main. Plusieurs portraits des *Effigies* lui sont attribués.⁴¹¹ Il avait une grande estime pour son art, qui l'intéressait dans la mesure où il était capable de faire entrer dans sa collection des tableaux qu'il n'avait jamais vus. De par son impossibilité de se rendre en Italie, l'humaniste liégeois était pleinement conscient de toute l'importance du talent de Cort et il fit en sorte de lui rendre hommage au sein de son histoire en images des artistes flamands.

« Si, Joachim, ton image brille d'un éclat incomparable parmi les autres, ce n'est pas seulement parce que c'est la main de Cort qui l'a gravée sur le cuivre, main qui ne craint aucune rivale. Mais c'est aussi parce que Dürer, admirant ton art, alors que tu peignais des champs et des maisons, a autrefois dessiné sur le parchemin ton image au moyen d'une

⁴¹⁰ M. Sellink, *op. cit.*, p. 12

⁴¹¹ J. Puraye, *op. cit.*, p. 50 & 67

pointe de bronze ; Cort rivalisant avec ce dessin, s'est dépassé lui-même et, à fortiori, tous les autres. »⁴¹²

L'épigramme se trouvant en dessous du portrait de Joachim Patinir figurant dans les *Effigies*, ne lui semble pas véritablement dédié. [ill. 97] Ces quelques vers font au contraire l'apologie de ceux qui ont su si bien dessiner les traits du peintre flamand, plutôt que de glorifier son art qui se résume ici à des « champs » et à des « maisons ». Ce détournement ne devait poser aucun problème de conscience à Lampson, qui considérait que la représentation de la figure humaine était l'essence même de l'art. Un déplacement s'opérait entre le signifié et le signifiant. L'humaniste liégeois ne s'exprimait pas sur le talent de paysagiste du sujet figuré, mais sur la qualité du portrait présenté au spectateur. Le prénom de Joachim [Patinir] se voyait affublé des deux noms ayant contribué à cet effigie.

Dürer était cité pour avoir dessiné les traits de l'artiste de Dinant lors de son voyage dans les Pays-Bas, alors que Cort se trouvait mentionné pour être l'auteur de la gravure présentée au sein de ce recueil. La mise en perspective de ces deux étapes successives, soulignait le lien qui tendait à s'affirmer à cette période, entre les qualités d'un portraitiste et celles d'un graveur de reproduction. La notion de mimesis était inhérente aussi bien à l'art du portrait qu'à une traduction en gravure. Un décalage inattendu entre le modèle et son contre-type était souvent perçu de façon négative. Une réplique stricte d'un prototype ne semblait néanmoins pas être adéquate, malgré que ces exercices n'étaient pas voués à l'invention. Dans les critiques que Lampson formulait à l'égard de ces « méchants graveurs de quatre sous, ignorants et nés pour la honte [...] des excellents artistes »,⁴¹³ il ne leur reprochait pas directement de s'être éloigné de l'original tant convoité, mais condamnait leur technique déficiente ne permettant pas de donner à voir un Michel-Ange plutôt que la représentation d'un quelconque prophète. Les portraits imprimés au sein de l'ouvrage destiné à faire l'apologie de la peinture flamande, devaient être ceux de personnalités qui faisaient autorité, même s'il fallait en vieillir quelque peu leurs traits, comme nous l'avons vu pour l'effigie de Lucas de Leyde. Dans cette même optique, la gravure de reproduction

⁴¹² D. Lampson (D.), *Les effigies des peintres célèbres des Pays-Bas* [1572], J. Puraye (J.) (éd.), (Liège, 1956), pp. 38-39

⁴¹³ Extrait de la lettre de Lampson à Vasari datant du 25 avril 1565, in : J. Puraye, *op. cit.*, p. 85-86

faisait parfois en sorte de légèrement s'éloigner de son modèle, pour que l'œuvre qui y était présentée, soit perçue à la hauteur de son aura originale.

Ce rapprochement entre l'art du portraitiste et celui du graveur de reproduction, ne pouvait trouver un endroit plus adapté que celui des *Effigies* pour véritablement prendre corps. Cet ouvrage était le fruit de ces deux mécanismes et sa conception bicéphale permettait de les conjuguer parfaitement. Dans l'éloge funèbre de Jérôme Cock qui sert de prologue à ce recueil, Lampson relevait ainsi toute l'importance de l'éditeur anversois pour la diffusion de l'art flamand par le biais de la gravure de reproduction.⁴¹⁴ L'entreprise de Cock, *Aux Quatre Vents*, permettait aussi bien aux artistes italiens que flamands de voir leurs œuvres diffusées à travers toute l'Europe, mais aussi aux jeunes artistes de trouver dans ces images de véritables exemples à suivre. Ce processus permettait de palier à une éducation visuelle qui n'était pas encore celle des académies, et engendrait un enseignement qui se dispensait directement à travers l'image. Tout le crédit que nous avons conféré à la gravure de reproduction, se justifie par l'importance qu'elle revêtait pour une histoire de l'art en devenir qui était à la fois une histoire des artistes, mais aussi celle d'œuvres qui tout comme leurs auteurs, jouissaient d'une exceptionnelle renommée. Dominique Lampson de par son éducation d'humaniste et de peintre, ainsi que par sa frustration jamais comblée de visiter l'Italie, joua un rôle intermédiaire entre une histoire des artistes truffée de topoï littéraires et une histoire des œuvres d'art. Il apparaît à cet égard comme étant une figure emblématique de son temps, cultivant le mythe de l'individualité artistique tout en l'assimilant à ses artefacts. Le génie créateur se révélait ainsi au sein de textes mythiques, mais aussi au travers d'œuvres légendaires aux yeux de ce fervent amateur.

⁴¹⁴ « Tu n'évitas ni dépenses ni ennuis, voulant que les gravures sorties de tes presses préparent pour le monde entier, au loin, une nouvelle génération d'artistes. », in : D. Lampson, *op. cit.*, p. 22

II.6 Un fondateur légendaire

Alors que Lampson rédigea sa *Vita* de Lambert Lombard et les différents épigrammes qui rythment les *Effigies des peintres célèbres des Pays-Bas*, afin que ces noms d'artistes passent à la postérité, son propre patronyme semble aujourd'hui quelque peu oublié. Les études de Jean Puraye datant du milieu du XX^{ème} siècle sont souvent restées sans écho. Le nom de cet humaniste n'est ainsi que rarement mentionné en tant que l'un des pères fondateurs de l'histoire de l'art flamand. Il ne subsiste apparemment que sept exemplaires de la biographie de Lombard, mais les *Effigies* furent reprises par de nombreux successeurs du Liégeois. Théodore Galle qui avait acheté les cuivres à la veuve de Jérôme Cock, en publia une première réédition en 1600.⁴¹⁵ Tous les ouvrages consacrés aux peintres des anciens Pays-Bas qui suivirent, reprennent inlassablement les portraits compilés par l'éditeur anversois. Ils devinrent au fil des années de véritables icônes que l'on retrouvait aussi bien en gravure qu'en peinture.⁴¹⁶ Les traits de Jan van Eyck tels qu'ils avaient été repris du *Retable de l'Agneau Mystique*, s'imposèrent ainsi au cours des siècles sans que les artistes désirant le représenter, n'aient à se rendre à Gand.⁴¹⁷

La portée des *Effigies* peut se mesurer grâce à l'influence qu'elles eurent sur Gianpaolo Lomazzo dont les écrits sur l'art du nord apparaissent en de nombreux points comme une simple reprise de cet ouvrage, combinée à d'autres sources publiées qui lui étaient accessibles.⁴¹⁸ Le voyage de l'autre côté des Alpes de ce peintre milanais dont les textes sont restés plus célèbres que les tableaux, semble tout à fait discutable. Les artistes septentrionaux auxquels il fait référence sont tous mentionnés par Lampson, Vasari et Lodovico Guicciardini dans ses *Descrittione di tutti i paesi bassi*. Le rôle qu'a joué le recueil de Cock et de Lampson dans la genèse de ses traités, est affirmé par sa facilité d'accès. Le noms de certains artistes qui restaient énigmatiques pour les historiens de l'art, se retrouvent ainsi mentionnés de manière très similaire dans les poèmes de Lampson. Ces intrigantes analogies font écho à l'évocation par Lomazzo de toutes les personnalités artistiques figurant au sein des *Effigies*. Il est donc vraisemblable que ce théoricien de l'art

⁴¹⁵ D. Lampson, *Les effigies des peintres célèbres des Pays-Bas* [1572], J. Puraye (éd.), (Liège, 1956), p. 19

⁴¹⁶ G. Schwartz, « Schildersportretten in een Antwerpse Kunstkamer », in : *Tableau*, n°1, XVI (1993), pp. 101-103

⁴¹⁷ D. Martens, « Une curieuse effigie de Jean van Eyck », in : J. Vander Auwera (éd.), *Liber Amicorum Raphaël de Smedt*, Louvain, 2001, pp. 137-152

⁴¹⁸ voir : R. van Son, « Lomazzo, Lampsonius en de noordelijke kunst », in : *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*, XLIV (1993), pp. 185-96

ait eu recours au seul ouvrage dédié aux peintres flamands qui circulait à la fin du XVIème siècle.

L'influence que ce livre eut au-delà des frontières des anciens Pays-Bas, ne peut cependant être comparée à la renommée dont il profita au nord des Alpes. Carel van Mander qui n'avait pu se procurer la *Vita* de Lombard, s'en servit à de nombreuses reprises et traduisit les épigrammes de Lampson au sein de son *Schilderboek*. Le profond respect dont il témoignait pour l'humaniste liégeois, était évident pour celui qui se profilait comme son digne successeur. Son propre maître, Lucas de Heere, avait probablement éveillé chez son disciple un intérêt tout particulier pour le travail de Lampson. Il avait lui-même publié des poèmes sur la peinture et avait édité un texte de ce Liégeois au sein de son fameux *Den Hof en Boomgaerden der Poesien*.⁴¹⁹ L'ombre des *Effigies* se fait ainsi ressentir dans chaque vie consacrée par van Mander à un artiste auquel Lampson avait consacré un éloge. La frustration déclarée de n'avoir pu se procurer la biographie consacrée à Lombard, l'affichait en véritable ouvrage fondateur d'une discipline dont la paternité nordique revenait à son illustre prédécesseur. La rareté de cette première *vita* septentrionale lui conférait une aura digne d'un acte originel mythique que seule la tradition orale avait su transmettre. Le passage consacré à Lambert Lombard au sein du *Schilderboek*, devient le symbole même de cette légende dont l'artiste profite au fil des lignes. Van Mander ne semblait connaître que peu de choses de ce peintre érudit, si ce n'est quelques gravures reproduisant ses peintures. Il possédait de son travail que de rares images fantomatiques, mais n'hésitait pas à y voir l'un des plus grands représentants de l'art néerlandais aussi bien passé que contemporain.⁴²⁰ Le maître liégeois apparaissait alors comme un artiste sans œuvre, une sorte de pur produit de la littérature artistique. Cette tendance allait s'affirmer jusqu'au début du XXème siècle, puisque à peu près toute peinture flamande possédant une touche italianisante lui était attribuée.⁴²¹ Joachim Sandrart ne fut à même d'éviter ce processus. Il déclarait dans sa *Teutsche Academie* n'avoir pas eu plus de chance que l'auteur du *Schilderboek*, dans sa quête de cette légendaire biographie.⁴²²

⁴¹⁹ Lucas de Heere, *Den Hof en Boomgaard der Poesien*, Gand : G. Manilius, 1565.

⁴²⁰ C. van Mander, *The lives of the illustrious Netherlandish and German painters* [1604], H. Miedema (éd.), vol I, (Doornspijk, 1994-1999), pp. 138-41

⁴²¹ G. Denhaene, *Lambert Lombard : Renaissance et humanisme à Liège*, (Anvers, 1990), p. 9

⁴²² D. Lampson, *Lamberti Lombardi... Vita* [1565], J. Hubeaux et J. Puraye (éds), (Liège, n.d.), p. 10

La portée des textes de Lampson se dessine aussi dans la place prédominante attribuée à la notion de gravure de reproduction au sein du *Schilderboeck*. Le véritable « héros » de van Mander fut en effet Hendrick Goltzius. La plus longue biographie de cet ouvrage le consacrait non seulement en tant que peintre, mais aussi en tant que graveur. La virtuosité qui lui permettait de se métamorphoser pour prendre les traits des artistes les plus célèbres était présentée comme étant à la hauteur de son talent de graveur de reproduction.⁴²³ Aucun historien de l'art transalpin n'avait jusqu'alors vanté les mérites de cet art et seul Lampson avait su formuler son rôle primordial. Cette capacité de traduire sur une plaque de cuivre un dessin ou une peinture, apparaît alors à de nombreux égards comme l'une des caractéristiques les plus significatives de l'art du nord. Les Italiens ne semblaient pas à même de rivaliser avec leurs confrères septentrionaux sur ce plan, et il est vrai que nombreux furent les humanistes ultramontains qui eurent recours au service de graveurs nordiques pour illustrer leurs écrits. Il serait malvenu de conclure sur une opposition entre le nord et l'Italie puisque, comme nous l'avons démontré, un intense dialogue prenait place entre ces deux régions. La gravure de reproduction était cependant l'une des fiertés de l'art du nord et contribuait à cristalliser une histoire de l'art qui ne pouvait se passer de l'image, alors même qu'elle se concevait en tant qu'histoire des artistes.

⁴²³ W. Melion, *Shaping the Netherlandish Canon. Karel van Mander's Schilder-Boeck*, (Chicago, 1991), pp. 156-58

III. Le *Schilderboeck* de Carel van Mander

III.1 Le *Schilderboeck* comme manifeste de l'artiste

Le *Schilderboeck* de Carel van Mander publié en 1604, fut souvent considéré comme le pendant septentrional des *Vite* vasariennes.⁴²⁴ Cet ouvrage présente en effet les biographies d'artistes nordiques teintées de *topoi* émanant de la théorie artistique du XVI^e siècle, ainsi que de nombreuses anecdotes référant à Pline l'Ancien. Il peut être ainsi perçu comme l'aboutissement des démarches de Dürer et de Lampson, cherchant à cristalliser définitivement la figure de l'artiste du nord des Alpes.⁴²⁵ Ce livre destiné principalement aux amateurs, visait aussi à donner la réplique à l'ouvrage fondateur de Vasari, y faisant parfois directement référence pour mieux s'y opposer. Ce dialogue avec l'histoire de l'art toscane ainsi qu'avec les écrits de Pline l'Ancien, se comprend d'autant mieux que van Mander avait traduit en hollandais ces deux auteurs. Les parties du *Schilderboeck* consacrées aux peintres antiques et italiens lui servaient de prémisses à ses biographies de peintres nordiques. Il maîtrisait donc parfaitement la rhétorique de ceux qui avaient défini les canons d'une histoire des artistes et pouvaient allégrement jouer de ces schèmes littéraires. Son texte peut ainsi être abordé comme l'œuvre d'un personnage pleinement conscient du sillage dans lequel il s'inscrivait. La dissonance qui émergeait entre ces ouvrages cristallisant l'individualité artistique et le quotidien de certains peintres flamands et hollandais, devait lui paraître d'autant plus criante. Il se permit ainsi plusieurs digressions dénonçant le peu d'estime que l'on portait à sa profession, et son livre apparaît ainsi en de nombreux passages, comme un véritable manifeste contre les guildes.

Dès le milieu du XVI^e siècle, un vif débat avait éclos dans les anciens Pays-Bas concernant le statut de la peinture et indirectement, celui de l'artiste.⁴²⁶ Il s'agissait alors de

⁴²⁴ Les principales publications à ce sujet sont : H. Miedema, *Kunst, Kunstenaar, en Kunstwerk bij Karel van Mander. Een Analyse van zijn Levensbeschrijvingen*, (Alphen van den Rijn, 1981) ; W. Melion, *Shaping the Netherlandish Canon. Karel van Mander's Schilder-Boeck*, (Chicago, 1991) ; J. Müller, *Concordia Pragensis. Karel van Manders Kunsttheorie im Schilder-Boeck*, (München, 1993) ; H. Miedema, *The lives of the illustrious Netherlandish and German painters / Karel Van Mander*, 6 vol, (Doornspijk, 1994-1999) ; R. de Mambro Santos (R.), *La civil Conversazione pittorica. Riflessione estetica e produzione artistica nel trattato di Karel van Mander*, (Rome, 1998)

⁴²⁵ Sur van Mander et Lampson, voir : W. Melion, *op. cit.*, pp. 160-72

⁴²⁶ Sur le statut social de l'artiste, voir : S. Deswarte-Rosa, « Considération sur l'artiste courtisan et le génie au XVI^e siècle », in : J. de La Gorce, F. Levaillant & A. Mérot (éds), *La condition sociale de l'artiste. XVI^e-X^e siècles. Actes du colloque du Groupe de chercheurs en Histoire moderne et contemporaine du CNRS, 12 octobre 1985*, (Saint-Etienne, 1987), pp. 13-28

définir s'il était légitime de considérer cet art comme libéral. En d'autres termes, il fallait prouver que les connaissances théoriques d'un peintre étaient l'une des composantes essentielles de son activité. Le système corporatif des guildes qui se développa au cours du Moyen Age, se basait en effet sur une répartition des différentes activités manuelles découlant des outils et des matériaux que les différents corps de métiers utilisaient.⁴²⁷ Les artistes-peintres se retrouvaient associés à toute autre profession ayant recours à des pinceaux et des pigments. Pour gagner leur indépendance, ils devaient alors démontrer que leur art ne pouvait se définir de façon aussi mécanique. Le prestige de leur activité se jouait au centre de ce débat, qui était encore très vivant au moment où van Mander rédigea son *Schilderboeck*. Il n'est donc pas surprenant qu'il profita de cet ouvrage, pour venir affirmer de façon éclatante et à plusieurs reprises, que l'artiste n'avait plus à être soumis à une telle humiliation. Il fut lui-même contraint d'adhérer à la guilde de Saint Luc de Haarlem après avoir dû fuir les Flandres où il avait vécu en gentilhomme, consacrant la plupart de son temps à la poésie.⁴²⁸

« O Pictura ! de toutes les professions la plus noble et la plus intelligente, source de tout embellissement, nourricière de tout art vertueux et honnête, qui ne le cède à aucune de tes sœurs du groupe des Arts libéraux, qui fut en si haute estime chez les Grecs et les Romains policés, dont les adeptes sont partout les bien venus, les bien reçus et admis si volontiers comme citoyens par les princes et les magistrats! O siècle ingrat que celui où nous vivons! Où la tourbe des méchants barbouilleurs a pu donner naissance à des lois et des réglementations mesquines qui font que pour ainsi dire en tout lieu, Rome peut-être exceptée, le noble art de peinture est organisé en guildes à l'instar des rudes professions manuelles : la tisseranderie, l'apprêtage des fourrures, la menuiserie, la serrurerie. A Bruges, en Flandres, les peintres ne sont pas seulement constitués en métier, mais se voient confondus en un même groupe avec les faiseurs de harnais.

A Harlem, où de tout temps il y eut des hommes supérieurs dans notre art, les chaudronniers, les étainiers et les fripiers font partie de la guilde des peintres. »⁴²⁹

⁴²⁷ Z. Filipczak, *Picturing Art in Antwerp. 1550-1700*, (Princeton, 1987), pp. 11-14

⁴²⁸ H. Miedema, « Karel van Mander comme théoricien de l'art des Pays-Bas », in : M.-C. Heck, F. Lemerle et Y. Pauwels (éds), *Théorie des arts et création artistique dans l'Europe du Nord du XVIe au début du XVIIIe siècle : Actes du colloque international, Lille, 14-16 décembre 2000*, (Villeneuve d'Ascq, 2002), p. 233

⁴²⁹ C. van Mander, *Le livre des Peintres de Carel van Mander [1604]*, traduction française de H. Hymans, (Paris, 1884-85), vol. I, pp. 392-93

Ce passage des vies de Pieter Vlerick et Carel van Ypres, ne laisse que peu de doute quant au ressentiment que van Mander revêtait à l'égard de ce système corporatif. Il se définissait en véritable pourfendeur des guildes et sa plume d'historien de l'art allait être son fer de lance dans cette lutte acharnée. La rédaction d'un corpus biographique consacré à des peintres, le plaçait directement en opposition à un système corporatif. Alors que les corporations visaient à réunir différents artisans sous la même égide, son ambition était de mettre en évidence les particularités de chaque individualité, leur singularité artistique devenant alors l'un de leurs points communs. En usant de toutes ses qualités d'homme de Lettres, il démontrait aussi que la peinture et son discours se rapprochaient plus de la poésie que de l'artisanat. Les nombreux poèmes qu'il publia, participaient aussi de ce mouvement de décloisonnement.⁴³⁰ Son maître Lucas de Heere, qui joua un rôle primordial dans l'*ekphrasis* nordique, avait su lui transmettre sa passion pour l'écriture et le sensibiliser à la parenté du processus artistique et poétique.⁴³¹ Ce rapprochement s'inscrivait à la fois dans la démarche du *Schilderboeck*, qui visait à affirmer la peinture comme art libéral, mais émanait aussi de la théorie artistique qui s'était cristallisée en particulier en Italie au cours des XV^e et XVI^e siècles.⁴³² Le concept d'« Ut Pictura Poesis », tiré de l'« Art poétique » d'Horace, déclarait en effet la peinture comme la sœur spirituelle de la poésie.⁴³³ Cette comparaison impliquait, entre autres, la notion d'artiste cultivé, « frère jumeau du poète érudit dont le prototype était le *doctus poeta* de l'Antiquité ». ⁴³⁴ Tout personnage de haut rang était digne de pratiquer cet art « noble » impliquant une démarche créatrice plus que mécanique.⁴³⁵

Dans ce contexte, la vie de Cornelis Ketel qui était un ami intime de van Mander, prenait toute son importance.⁴³⁶ Cette biographie qui est l'une des plus longues du *Schilderboeck*, permettait à cet historien de l'art de soutenir ses attaques à l'égard des guildes. Ketel pratiquait lui aussi l'art poétique et van Mander se plaisait à le qualifier de « poetlijcken

⁴³⁰ Carel van Mander publia plusieurs de ses poèmes dans : P. van Westbusch (éd.), *Den Nederduytschen Helicon*, Harlem, 1610. Il rédigea aussi des livres de chants anabaptistes, voir à ce sujet : H. Stouten et alii, *Histoire de la littérature néerlandaise*, (Paris, 1999), p. 172

⁴³¹ W. Melion, *op. cit.*, pp. 131-34

⁴³² A. Blunt, *La théorie des arts en Italie (1450-1600)*, (Brionne, 1988)

⁴³³ L. Rensselaer, *Ut Pictura Poesis. Humanisme et théorie de la peinture: XV^e-XVIII^e siècles*, (Paris, 1998), p. 7

⁴³⁴ *Ibid*, p. 97.

⁴³⁵ Cette idée apparaissait déjà dans le *De Pictura* d'Alberti, *Le courtisan* de Castiglione ainsi que dans l'*Histoire naturelle XXXV* de Plinie. Voir à ce sujet : E. Barker, N. Webb & K. Woods (éds), *The Changing Status of the Artist*, (New Haven - Londres, 1999)

⁴³⁶ Sur les rapports entre Ketel et van Mander, voir : T. Schulting, "Hendrick Goltzius en Cornelis Ketel: 'hersten vrienden'?", in: *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*, v. 42-43 (1991-92), pp.455-480

schilder », de peintre-poète.⁴³⁷ Cette dénomination n'apparaît qu'à trois reprises dans cet ouvrage et n'avait rien d'un lieu commun dont regorgeait ce livre.⁴³⁸ Les pages consacrées à cet artiste sont ainsi construites de manière à mettre en évidence ses talents de versificateur, ainsi que les liens inhérents entre l'activité qui justifiait sa présence au sein d'un corpus de peintres, et celle qui conférait indirectement à cet art tout son prestige. Une place importante est consacrée à ses propres vers qu'il composa en relation à ses œuvres picturales. Ces poèmes apparaissent alors comme des « illustrations » aux descriptions de van Mander, venant se substituer aux images que le lecteur n'avait pas sous les yeux. La proximité entre ses deux processus créatifs prenait alors corps au sein même d'une vie, et le choix des tableaux de Ketel décrits dans ce cadre, en était fortement conditionné.

La plupart des œuvres qui y sont exposées, sont des allégories.⁴³⁹ Ce type de représentations était celui qui se rapprochait le plus de la poésie. Ces compositions étaient à comprendre comme le fruit d'un art cultivé réservé à un cercle d'initiés à même de les décrypter.⁴⁴⁰ Il est donc peu probable que « les chaudronniers, les étainiers et les fripiers » que côtoyaient les artistes-peintres dans les guildes, en percevaient le sens profond. La portée qu'attribuait van Mander à cet aspect de son travail, devient d'autant plus significative en observant le corpus d'œuvres de Ketel, qui nous est parvenu. Bien que les siècles qui nous séparent de ce peintre aient fait disparaître une grande partie de ses réalisations, il est en effet intéressant de constater que rares sont ses allégories qui subsistent.⁴⁴¹ La démesure qui émane de l'intérêt que l'auteur du *Schilderboek* leur consacra, révèle ainsi sa volonté acharnée d'user de diverses stratégies pour prouver que son art résultait de l'esprit.⁴⁴² Lomazzo et Federico Zuccaro qui furent au nombre des

⁴³⁷ C. van Mander, *The lives of the illustrious Netherlandish and German painters*, vol. I, 1994, p. 356

⁴³⁸ Lucas de Heere et Joris Hoefnagel profitent aussi de cette dénomination, voir : C. van Mander, *op. cit.*, vol. 5, p. 116

⁴³⁹ Sur les allégories de Ketel, voir: T. Schulting (T.), « Sterckheyt van Wijsheyt en Voorsichticheyt verwonnen's! : Overwegingen bij een Allegorie van Cornelis Ketel », in *Oud Holland*, n°3 CXI, (1997), pp. 153-162 ; B. A. Heezen-Stoll, '*Cornelis Ketel, uytnemende schilder, van der Goude': een iconographische studie van zijn 'historiën'*', (Delft, 1987)

⁴⁴⁰ F. Hallyn, « Anamorphose et allégorie », in: *Revue de littérature comparée*, n°3 (1982), pp.319-330 ; H. Vekeman & J. Müller Hofstede (éds), *Wort und Bild in der Niederländischen Kunst und Literatur des 16. und 17. Jahrhunderts*, (Erfstadt, 1984)

⁴⁴¹ Voir le commentaire de Hessel Miedema, in : C. van Mander, *op. cit.*, vol. 5, pp. 116-60

⁴⁴² Sur l'affirmation de la peinture en tant qu'activité intellectuelle, voir : E. Panofsky, *Idea. Contribution à l'histoire du concept de l'ancienne théorie de l'art*, (Paris, 1989)

porte-parole transalpins de cette conception du processus artistique, semblent avoir eu une influence notable sur van Mander.⁴⁴³

La notion de « *poeetlijcken schilder* » n'était cependant pas la seule raison qui avait conduit l'historien de l'art hollandais, à consacrer d'aussi nombreuses pages à Cornelis Ketel. La singularité de ce peintre résidait aussi dans sa démarche créatrice. Van Mander nous apprend ainsi que cet artiste décida en 1599 de peindre sans pinceau.⁴⁴⁴ Cette révélation quelque peu surprenante, sonnait le glas de l'obligation pour un peintre de joindre une guilde. Comme nous l'avons mentionné précédemment, ce système corporatif se basait sur une répartition selon les outils et les matériaux utilisés par une profession. En déclarant qu'il était possible de peindre sans cet instrument de travail, ce regroupement ne faisait plus sens. L'art de la peinture ne pouvait se définir de la même manière que les autres métiers de l'artisanat, et l'artiste ne dépendait pas de contingences techniques. Le pinceau jouait alors le même rôle que la plume du poète et personne n'aurait pu imaginer obliger les poètes à rallier la guilde des "grattes-papier". Cet acte transgressif présentait aussi Ketel en tant qu'individualité créatrice libre de toute contrainte et à même de transcender les normes établies.

La « curiosité » de cette démarche n'était pas sans rappeler ses iconographies originales. Un véritable dialogue s'instaurait entre la façon de réaliser une œuvre et ce qu'elle pouvait représenter. Les compositions de cet artiste insolite étaient destinées à un public qui raffolait de ce genre de performance. La clientèle de Ketel était en effet majoritairement composée d'amateurs et de collectionneurs. Van Mander se plaisait à insister sur ce fait, afin de démontrer que son savoir-faire s'adressait à une élite sociale et intellectuelle. Ses tableaux étaient considérés comme des *curiosités* que l'on exposait dans des lieux de savoir.⁴⁴⁵ Ils servaient de stimulus visuel à une réflexion profonde sur l'art, entrant en discours avec d'autres objets qui se trouvaient à leurs côtés.⁴⁴⁶ La vie qu'il rédigea sur son ami paraît à cet égard fonctionner comme les peintures de Ketel, interpellant le lecteur à réfléchir sur le statut de l'artiste et sur les caractéristiques de son art. Les anecdotes qu'il y

⁴⁴³ P. Philippot (P.), *La peinture dans les anciens Pays-Bas. XVème-XVIème*, (Paris, 1994), p. 259 ; H. Miedema, « Karel van Mander comme théoricien de l'art des Pays-Bas », in : M.-C. Heck, F. Lemerle et (Y.) Pauwels (éds), *Théorie des arts et création artistique dans l'Europe du Nord du XVIe au début du XVIIIe siècle : Actes du colloque international, Lille, 14-16 décembre 2000*, (Villeneuve d'Ascq, 2002), pp. 234-37

⁴⁴⁴ C. Mander, *Le livre des Peintres de Carel van Mander*, vol. I, p.158.

⁴⁴⁵ Sur la notion du *curiositas*, voir entre autres : C. Wood, « 'Curious Pictures'? and the art of description », in: *Word and Image*, v. 11 (1995), pp. 332-352

plaçait, la rendaient d'autant plus étrange et paraissent à certains égards construites de toutes pièces. L'analogie entre une biographie insolite et des œuvres réalisées de manière tout aussi singulière, ne pouvait qu'affirmer une fois de plus ce lien nécessaire entre la littérature et la peinture.

Les *inventions* de Ketel conduisaient van Mander à le comparer à Timanthe, peintre de l'Antiquité que Pline l'Ancien caractérisait par son ingéniosité:

« Pour en revenir à Timanthe, sa qualité principale fut sans doute l'ingéniosité [...] De fait c'est le seul artiste dans les œuvres de qui il y a plus à comprendre que ce qui est effectivement peint et, bien que son art soit extrême, son ingéniosité va cependant au-delà. »⁴⁴⁷

L'auteur du *Schilderboeck* compara à plusieurs reprises l'un de ses contemporains à un peintre de l'Antiquité. Goltzius était ainsi à considérer comme un nouvel Apelle alors que Hans Vredeman de Vries était présenté comme la « réincarnation » de Parrhasius ou de Zeuxis. Ces références à l'Antiquité lui permettaient d'évoquer toute l'estime dont jouissait la peinture au sein de l'*Histoire naturelle* de Pline, qui faisait alors office d'ouvrage de référence. Le rapprochement entre Ketel et Timanthe semble néanmoins plus parlant que celui qui s'opérait entre Goltzius et Apelle. Alors que la mention de ce dernier était un véritable *topos* au sein des vies d'artistes, la figure de Timanthe ne bénéficiait pas de la même renommée. L'ingéniosité qui lui était attribuée ne pouvait que parfaitement convenir pour qualifier cet artiste qui était présenté comme étant en quête perpétuelle d'innovation. Le terme « extrême » dont usait Pline pour qualifier l'art de Timanthe, était en parfait accord avec les exploits de son ami qui, après avoir décidé d'abandonner son pinceau, se mit à peindre avec les pieds.⁴⁴⁸

« Le premier essai qu'il fit avec les pieds fut un *Harpocrates* ou dieu du silence, qui réussit fort bien. Il ne rendit pas avec moins de justesse l'expression du mutisme que celle des philosophes rians ou en pleurs. En créant ces œuvres il prenait grand soin de ne jamais y toucher avec les instruments du métier, s'appliquant à les achever complètement selon le

⁴⁴⁶ V. Stoichita, *L'instauration du tableau*, (Genève, 1999), pp. 149-203

⁴⁴⁷ Pline l'Ancien, *Histoire Naturelle XXXV*, (Paris, 1997), p. 67

⁴⁴⁸ « Mieux encore, en 1600, il lui vint à l'esprit de peindre sans faire usage de ses mains, mais exclusivement de ses pieds », in : C. van Mander, *Le livre des Peintres de Carel van Mander*, vol. II, p. 159

« système qu'il s'était imposé; nombre de gens pourraient témoigner de l'exactitude de ce point. »⁴⁴⁹

Son défi consistait donc à peindre l'expression du dieu du silence sans faire usage de ses mains. Le résultat de cette expérience ne nous est malheureusement pas parvenu. Une gravure de Jan Müller quelque peu antérieure à cette performance chimérique, permet de mieux s'imaginer à quoi pouvait ressembler ce tableau. [ill. 98] Cette planche est caractéristique de la manière de représenter ce dieu, portant l'un de ses index à sa bouche en signe de silence. La mention de cette toile figurant une divinité muette ne pouvait être fortuite pour quelqu'un qui érigeait l'idée d'« Ut Pictura Poesis » en dogme. Dans le discours visant à définir la peinture comme sœur de la poésie, elle était qualifiée de « discours muet » ou de « poésie muette ». L'image ne parlait pas et cette lacune était souvent mise en évidence pour la critiquer.⁴⁵⁰ La représentation d'un dieu silencieux offrait la possibilité de créer l'œuvre parfaite, ne pouvant être entachée par ce défaut devenu *topos*. Créer l'image absolue sans avoir recours à l'organe par excellence du peintre ni à un quelconque outil, voilà qui aurait pu relever de l'impossible.

« Où le Génie et le Goût excitent le cerveau,
Où l'Amour intervient de ses traits de flamme
Et l'intelligence pousse l'homme,
L'impossible se montre possible. [...] »⁴⁵¹

Ce poème de Ketel cité par van Mander, révélait l'état d'esprit qui animait ces expérimentations insolites. Une quête de l'impossible le contraignait à s'imposer des difficultés techniques pour peindre l'œuvre d'art absolue, l'image à laquelle la parole ne faisait pas défaut.⁴⁵² L'usage des pieds dans cette démarche se comprend mieux en observant la symbolique que ce membre revêtait dans certains textes du XVI^{ème} siècle. Dans ses *Hieroglyphica*, Horapollo présentait en effet un pied « se promenant sur l'eau »

⁴⁴⁹ *ibid*, p. 159

⁴⁵⁰ A. Chastel, "Signum harpocraticum", in: Coll., *Studi in onore di Giulio Carlo Argan*, (Rome, 1984), vol. I, p.147 ; voir aussi L. Rensselaer, *op. cit.*

⁴⁵¹ C. van Mander, *op. cit.*, vol. II, p. 162

⁴⁵² J. Müller, *op. cit.*, p. 74

comme signe de l'impossible.⁴⁵³ En poussant l'acte créatif dans ses extrêmes, une réflexion pouvait alors s'établir sur le processus artistique confronté à ses propres limites. Le sujet iconographique qui accueillait cette expérimentation était à ce titre éloquent. Dans son article intitulé « Signum Harpocraticum », André Chastel relève que la divinité muette impliquait par son signe de silence, le moment philosophique donnant accès au *nosci te ipsum*.⁴⁵⁴ En posant son doigt sur sa bouche, Harpocrate n'indiquait pas seulement de se taire, mais préconisait une réflexion personnelle. La signification de ce geste confrontait donc aussi la démarche créatrice à se questionner sur sa propre identité. Il en ressortait que le pinceau qui était l'attribut par excellence du peintre ne lui était pas nécessaire, pas plus que la main de l'artiste. Cette anecdote singulière apparaît alors comme une sorte d'allégorie de la peinture tentant de percevoir l'essence même de cet art. La subtilité de cette mise en scène littéraire n'avait rien de surprenant pour des humanistes tels que Ketel et van Mander qui prenaient plaisir à jouer avec les images et avec les mots. Leurs anagrammes apparaissent ainsi au sein du *Nederduytschen Helicon*, recueil de poèmes auquel ils contribuèrent.⁴⁵⁵ La sentence « Leert cloeck u sin » - « Apprenez à vous connaître courageusement »-, était attribué à Ketel, même si celle-ci s'éloignait quelque peu des règles anagrammatiques puisque le « u » n'apparaissait ni dans son nom, ni dans son prénom. Cette phrase n'était pas sans évoquer ses initiatives artistiques et soulignait l'importance qu'il octroyait à la réflexion intellectuelle.

L'anecdote de van Mander concernant Ketel eut une fortune considérable. Quelques décennies après la publication du *Schilderboeck*, Samuel van Hoogstraten publiait son *Inleyding tot de Hooge schoole der Schilderkonst*.⁴⁵⁶ Ce traité sur la peinture relatait l'exploit de Ketel. La gravure illustrant le chapitre consacré à la couleur et au « handling », le mettait ainsi en scène peignant un tableau avec ses pieds.⁴⁵⁷ [ill. 99] Les prouesses de cet artiste apparaissaient aux côtés de l'art de la fresque, de la peinture « fine » et du tableau de chevalet. Il serait inexact de penser que van Hoogstraten prônait l'usage des pieds comme nouvelle technique picturale. La méthode de Ketel ne fut probablement jamais appliquée après ses propres essais. La place importante qui lui était

⁴⁵³ Horapollon, *Hieroglyphica*, traduction française de B. van de Walle & J. Vergote, in : *Chronique d'Égypte*, tome XVIII, n. 35, pp. 39-89 ; n. 36, pp. 199-239 ; voir aussi G. Didi-Huberman, *La peinture incarnée*, (Paris, 1985), p. 94

⁴⁵⁴ A. Chastel, *op. cit.*, p. 148

⁴⁵⁵ Passchier van Westbusch (éd.), *Den Nederduytschen Helicon*, (Haarlem, 1610)

⁴⁵⁶ S. van Hoogstraten, *Inleyding tot de Hooge schoole der Schilderkonst*, (Rotterdam, 1678)

octroyée, s'explique plus simplement par le goût qu'avait van Hoogstraten à faire preuve d'excentricité ainsi que par son intérêt pour l'art poétique.⁴⁵⁸ La muse Terpsichore qui présidait à ce chapitre sur la couleur ne laissait que peu de doute quant à la parenté qu'il percevait entre les deux arts qu'il pratiquait. Alors qu'elle fut souvent considérée comme la personnification de la danse, cette divinité pouvait aussi évoquer la poésie lyrique.⁴⁵⁹ L'angle intellectualisant qu'il avait de son travail de peintre, émanait directement de ce traité largement influencé par l'optique de Descartes.⁴⁶⁰

A l'instar de van Mander, il considérait que la noble profession de peintre, méritait une reconnaissance sociale supérieure à celle dont elle profitait de son vivant. Il consacra ainsi les deux derniers chapitres de son traité à la peinture comme pratique sociale.⁴⁶¹ L'attention qu'il portait à son propre statut transparaitait clairement dans ses peintures. Ses fameuses « planches d'affichage » possédaient ainsi un fort caractère autoréférentiel et peuvent être considérées à certains égards comme des « autoportraits symboliques ». ⁴⁶² [ill. 100] Son trompe-l'œil conservé à Karlsruhe, présente ainsi de nombreux trophées de son identité artistique et sociale. La chaîne d'or, symbole de réussite sociale, et la plume, attribut du poète, figurent ainsi aux côtés d'un papier présentant le nom de l'auteur au cœur de l'espace de représentation. L'outil utilisé pour réaliser cette œuvre n'apparaît cependant pas au sein de ces insertions autoriales sous forme d'objets personnels. Le pinceau est en effet à nouveau mis de côté au profit de la plume. Les analogies apparaissant entre la démarche de cet artiste et le *Schilderboek*, permettent de mieux comprendre la place d'invité de marque consacrée à Ketel au sein du frontispice du chapitre sur la couleur.

En comparant cette gravure avec une planche datant de la fin du XVI^{ème} siècle, les dissemblances deviennent éloquents. [ill. 99 +101] Dans les deux cas, l'intérieur d'un atelier s'ouvre au spectateur. Alors que les assistants s'affairent à préparer les couleurs, le

⁴⁵⁷ Le terme de « handling » est difficilement traduisible en français. Il exprime le maniement du pinceau, ainsi que la manière.

⁴⁵⁸ C. Brusati, *Artifice and Illusion. The Art and Writing of Samuel van Hoogstraten*, (Chicago, 1995), p. 46 & 252

⁴⁵⁹ W. Salmen, « The Muse Terpsichore in Pictures and Texts from the 14th to 18th Centuries », in : *Music in art*, XXIII (1998), pp. 79-85

⁴⁶⁰ J. Blanc, « Théories et pratiques de la couleur chez Samuel van Hoogstraten », in : M.-C. Heck, F. Lemerle et Y. Pauwels (éds), *Théorie des arts et création artistique dans l'Europe du Nord du XVI^e au début du XVIII^e siècle : Actes du colloque international, Lille, 14-16 décembre 2000*, (Villeneuve d'Ascq, 2002), pp. 255-271

⁴⁶¹ C. Brusati, *op. cit.*, p. 252.

⁴⁶² *ibid*, p. 96

maître et plusieurs de ses disciples s'appliquent à les disposer sur des toiles de différents formats. La mise en scène de la peinture à l'huile de Galle, se veut très didactique, donnant à voir cette technique dans toute sa matérialité. Le processus créatif dévoile ainsi ses arcanes. Le garçon apparaissant en bas à gauche, s'essaie à la représentation d'un buste d'une divinité, alors qu'au fond de l'atelier un jeune homme un peu plus expérimenté, s'adonne à l'art du portrait. L'aboutissement de cet apprentissage est personnifié au centre de cette composition par la figure du maître coiffé d'un élégant chapeau. Son savoir-faire lui permet d'agencer ses pigments sur un tableau de grand format, figurant Saint Georges terrassant le dragon. Alors que l'art du portrait était une étape intermédiaire, la conception d'une scène religieuse requérait des connaissances plus approfondies, puisqu'il s'agissait de raconter une histoire par le biais de l'image. Dans le *De pictura* d'Alberti, la notion d'*historia* était déjà définie comme l'un des principes fondamentaux de la peinture.⁴⁶³ Sous de nombreux aspects, cette planche pouvait être considérée comme un petit manuel sur le métier de peintre. Elle s'intégrait d'ailleurs dans une série consacrée à différentes techniques, telles que la gravure sur cuivre ou l'imprimerie.⁴⁶⁴ Alors que l'ouvrage de van Hoogstraten se voulait être un traité sur la peinture et que les procédés qui y étaient inhérents s'y trouvaient exposés, ses ambitions d'artiste ne pouvaient légitimer une mise en scène aussi évidente. La figure de Terpsichore apparaissant au premier plan, venait ainsi se superposer à la trivialité de l'atelier. Sa monumentalité enfrenait une exposition aussi transparente du mécanisme artistique. Elle indiquait au lecteur que le processus créatif procédait en premier lieu d'une inspiration qui était semblable à celle des poètes. La genèse d'une œuvre émanait donc du domaine lyrique plus que d'un bagage technique. La figure du peintre apparaissait d'ailleurs juste derrière cette divinité, faisant office d'intercesseur, entre cette personnification et la toile qu'il peignait. Son savoir-faire n'était ainsi que le médium de son inspiration poétique.

La deuxième différence notable qui émane de cette comparaison, est évidemment le rôle primordial qui est accordé aux expérimentations de Cornelis Ketel. Les analogies entre cette scène et la figure de Terpsichore, ne résident pas exclusivement dans un certain écart par rapport aux normes établies, quant à la représentation de l'art de la couleur. Elles fonctionnent toutes deux de façon métaphorique au sein d'un environnement concret. La

⁴⁶³ Sur la notion d'*historia*, voir : L. B. Alberti, *De la peinture* [1435], traduction française de J. L. Schefer, (Paris, 1992), pp. 169-75

⁴⁶⁴ Cat. expo., *Bruges et la Renaissance. De Memling à Pourbus*, Memlingmuseum (Oud-Sint-Janshospitaal), Bruges, 1998, pp. 276-78

personnification de la poésie lyrique fait ainsi pendant à une sorte d'allégorie de la peinture conçue par van Mander. L'acte de Ketel devient ainsi le symbole du processus artistique, caractérisé par un état d'esprit plus que par une technique efficiente. Ce lieu métaphorique ne se limite cependant pas à l'excentricité de cet artiste, mais fait entrer au sein de l'atelier des spectateurs. Cette intrusion met en exergue le genre de commanditaires à qui étaient destinés les tableaux de Ketel. Alors que l'iconographie qui se manifestait sur la toile du maître au sein de la planche de Galle, laissait supposer que cette toile était une commande religieuse impliquant une fonction liturgique, la figure féminine qu'était en train de réaliser Ketel était destiné à un tout autre public.

Un élégant couple se trouve derrière cet artiste et observe l'œuvre prenant corps sous les pieds du peintre. [ill. 102] Alors que la femme se trouve quelque peu en retrait, le gentilhomme se courbe par-dessus l'artiste pour examiner l'impossible devenant réalité. Ses lunettes ne sont là que pour souligner son rôle de « voyeur » alors que la femme qui se trouve sur la toile semble lui retourner ce regard. Cette scène n'est pas sans évoquer le fameux dessin de Pieter Brughel l'Ancien intitulé *Le peintre et le connaisseur* aujourd'hui conservé à Vienne.⁴⁶⁵ [ill. 103] La posture de ces deux personnages est similaire, et leurs rôles au sein de l'image semblent très proches. Ils thématisent l'acte du « regard » qui se pose en principe sur l'œuvre une fois terminée. Comme nous l'avons mentionné précédemment, le « faire » artistique qui n'est pas à comprendre comme une technique, mais comme matérialisation d'une individualité artistique, prenait avec l'émergence des amateurs une importance toute particulière. Si ceux-ci prenaient plaisir à disséquer du regard une œuvre finie, ils languissaient de pouvoir observer le moment de réalisation. Van Hoogstraten faisait entrer les acteurs de sa reconnaissance sociale au sein de son atelier allégorique, ceux-là même qui étaient prêts à lui remettre des chaînes d'or pour son talent. Ces figures entraînent au sein de l'allégorie de la peinture qui était un art libéral inspiré divinement et destiné à des personnes qui étaient à même de comprendre ce discours.

Van Hoogstraten avait pleinement saisi toute la portée de cette anecdote et n'hésita pas à s'éloigner quelque peu de sa source, afin que cette scène exemplifie de manière très concrète ses propres théories. Alors que la présence d'un connaisseur assistant à ce tour de force, pouvait se légitimer par le nom des commanditaires de Ketel, van Mander ne

⁴⁶⁵ Sur ce tableau, voir entre autres : cat. expo., *Pieter Brueghel the Elder : Drawings and Prints*, Metropolitan Museum, New York, 2001.

précisait à aucun endroit que cet artiste peignit une femme à l'aide de ses pieds. La représentation du corps féminin entrainait directement en dialogue avec le chapitre consacré à la couleur, et il n'est pas surprenant que la toile du maître se trouvant sur la gauche présente un nu. La manière de dépeindre la chair était le lieu privilégié d'un discours sur la couleur, alors que le rapport que le peintre entretenait avec son œuvre était souvent comparé à une relation amoureuse.⁴⁶⁶ Cet écart correspondait pleinement à la démarche de van Mander, s'écartant de certains faits historiques pour construire un texte rhétorique destiné à glorifier des individualités artistiques.

Les libertés et les formules rhétoriques qu'il s'autorisait, semblent avoir posé problème peu après van Hoogstraten. Jean-Baptiste Descamps, membre de l'*Académie Royale des Sciences, Belles-Lettres & Arts de Rouen*, ne saisissait déjà plus toute la portée de l'acte de Ketel.

« Il [van Mander] disoit qu'il [Ketel] s'étoit mis à peindre sans pinceaux, pour montrer que tout seroit d'outil, avec le secours du génie. Cette remarque est juste cependant il a eu plus d'Admirateurs que d'Imitateurs: Aucuns de ses élèves n'a suivi sa nouvelle méthode. Dès qu'on peut mieux peindre avec le pinceau qu'avec les pieds et les mains, pourquoi abandonner un usage plus facile et plus sûr? Le but d'un Artiste étant de faire le mieux qu'il est possible, on doit préférer la manière de bien faire facilement à celle de mal faire difficilement. Voilà pourquoi les Poètes ont renoncés aux Sonnets, aux Acrostiches & aux bouts rimés; de beaux vers, dans une mesure libre, sont au-dessus de ceux qui n'ont d'autre mérite que la difficulté. »⁴⁶⁷

Dans son corpus biographique intitulé *La vie des peintres flamands, allemands et hollandois* publié en 1764, Descamps reprenait le *Schilderboeck* et le complétait de vies d'artistes qui avaient vécu après van Mander. Malgré tout le respect qu'il portait à son prédécesseur et ses connaissances approfondies de cet ouvrage qu'il traduisit en français, il ne parvenait plus à percevoir tous les enjeux qui émanaient de la vie de Ketel.⁴⁶⁸ Cette

⁴⁶⁶ J. Woodall, « Love is in the air – Amor as motivation and message in seventeenth-century Netherlandish painting », in : *Art History*, XIX (1996), pp. 208-246

⁴⁶⁷ J. B. Descamps, *La vie des peintres flamands, allemands et hollandois*, (Paris, 1753-1764), vol. I, p. 202

⁴⁶⁸ G. Maës, « Les sources littéraires de Jean-Baptiste Descamps pour les artistes des XVe et XVIe siècles dans *La vie des peintres flamands, allemands et hollandois* (1753) », in : M.-C. Heck, F. Lemerle et Y. Pauwels (éds), *Théorie des arts et création artistique dans l'Europe du Nord du XVIe au début du XVIIIe siècle : Actes du colloque international, Lille, 14-16 décembre 2000*, (Villeneuve d'Ascq, 2002), pp. 299-311

incompréhension peut s'expliquer par son statut d'académicien. Il serait inexact de vouloir réduire l'Académie à une nouvelle forme de guilde. Le système académique propre à la deuxième moitié du XVIIIème siècle était néanmoins caractérisé par une structure relativement rigide qui ne laissait que peu de place aux excentricités.⁴⁶⁹ L'enseignement qui y était dispensé, se voulait relativement formel et la notion de modèle était primordiale. Il fallait imiter les grands maîtres afin d'apprendre un art, dont l'apprentissage commençait à se cristalliser au sein d'écoles devenues nationales. Les expérimentations de Ketel qui étaient restées sans lendemain, ne pouvaient convaincre Descamps dont l'ouvrage se voulait très pédagogique. « Ce n'est pas par des termes sçavants qu'on se fait le mieux entendre »⁴⁷⁰, voilà qui suffisait à cerner le décalage entre ce professeur et le laudateur d'un art encore souvent considéré comme mécanique. Les allégories devaient alors se confiner à la peinture et n'avaient plus raison d'être au sein du discours que l'on tenait sur cet art. Le contexte dans lequel se trouvait cet académicien, était bien étranger à celui de van Mander. L'académie de peinture n'aurait jamais vu le jour sans les revendications de ce peintre-poète, mais ses descendants n'avaient pas encore le recul historique, pour percevoir toute la signification d'un artiste décidant alors d'abandonner son pinceau.

Le XIXème siècle et l'émergence de tableaux consacrés à des peintres anciens, allaient permettre de redécouvrir ce passage du *Schilderboek*.⁴⁷¹ Cette anecdote n'était pas perçue en tant qu'allégorie de la peinture, mais plutôt en tant que charmante petite histoire pittoresque. Un certain Spruyt s'inspira ainsi de la vie de cet artiste dans l'une de ses œuvres. [ill. 104] Le moment qui y est dépeint, n'est pas celui où il se mit à peindre avec les pieds, mais référait à l'extrait dans lequel van Mander déclarait que les expérimentations de Ketel ne causaient de tort à personne sauf à son marchand de pinceaux. Ayant eu écho de ce procédé qui risquait de lui faire perdre sa clientèle, il survint un jour dans l'atelier de l'artiste lui souhaitant un « durillon à chaque doigt ». ⁴⁷² Cette événement coloré permettait de mettre en scène la relation équivoque entre le peintre et son marchand, personnification de la matérialité de cet art. Leur discordance était la preuve qu'un divorce pouvait s'opérer entre ces deux partis, entre le fournisseur d'un matériau et celui

⁴⁶⁹ A. Henri-Gobet, « Entre normes pédagogiques et utilité sociale : Sur l'Utilité des Etablissements des Ecoles Gratuites de Dessin de Jean-Baptiste Descamps 1767 », in : T. Gaetgens & alii (éds), *L'art et les normes sociales au XVIIIème siècle*, (Paris, 2001), pp. 313-329

⁴⁷⁰ J.-B. Descamps, *op. cit.*, vol. I, pp. XI-XII

⁴⁷¹ F. Haskell, « Les maîtres anciens dans la peinture française du XIXe siècle », in : F. Haskell, *De l'art et du goût jadis et naguère*, (Paris, 1989), pp. 196-249

⁴⁷² C. van Mander, *op. cit.*, vol. II, p. 158

qui était à même de le transcender. A la différence de van Hoogstraten, cette mise en peinture de Spruyt suivait à la lettre le texte de van Mander. La corrélation entre la source littéraire et son pendant pictural, est absolue et proclame cette toile comme une simple illustration. Il est cependant important de noter que la biographie de Ketel provoqua toujours un intérêt de la part des lecteurs du *Schilderboeck*, même si cet artiste ne jouissait pas d'une place primordiale au sein de l'histoire de l'art. Son mythe littéraire suffisait à outrepasser le peu d'œuvres conservées portant sa signature.

L'interprétation littérale de cette vie, allait se propager au sein des études des premiers véritables historiens de l'art qui s'intéressèrent à cet artiste. L'un des héros de van Mander était alors présenté comme ayant souffert de diverses maladies le contraignant à abandonner l'usage de ses mains. Abraham Bredius, connaisseur et spécialiste ès archives, déclarait en effet en 1887, que Ketel avait souffert d'une paralysie l'empêchant de tenir un pinceau et qui l'obligea dans sa phase finale à s'adonner à la peinture « pédestre ».⁴⁷³ Une attaque cérébrale était décelée comme la cause de ce handicap. Au début du XXème siècle, son testament devenait la preuve qu'il était sujet à des crises de goutte. Ces maux chroniques avaient l'avantage d'expliquer pourquoi ses excentricités techniques n'avaient pas duré et qu'il avait pu faire à nouveau usage de son pinceau par la suite. Le positivisme qui transpirait de ces diagnostics fallacieux, n'était pas à même de saisir que le *Schilderboeck* ne prétendait à aucune objectivité historique. Cet ouvrage ne pouvait être considéré comme un simple document historique relatant les réalités du quotidien d'un atelier. Il était le lieu par excellence de la cristallisation du mythe de l'artiste et les digressions allégoriques qui y prenaient place, visaient à glorifier une individualité artistique et son activité plutôt qu'à raconter son quotidien. Le discours sur la peinture était le reflet de cet art prôné comme poétique. Van Mander procédait en artiste-poète plus qu'en historien. Un dialogue pouvait alors s'instaurer entre les exploits de ses contemporains et sa manière de les raconter.

⁴⁷³ Au sujet du handicap faussement attribué à Ketel, voir : T. Schulting, « Cornelis Ketel en zijn familie: een revisie », in: *Oud Holland*, CVIII (1994), pp. 171-207

III.2 L'artiste en façade

Les excentricités techniques de Cornelis Ketel ne furent pas le seul élément au sein de cette biographie, à partir duquel van Mander allait construire son discours sur l'individualité artistique. Il accorda en effet une part importante à la description des œuvres de ce peintre-poète et en particulier à la décoration de la façade de sa demeure. Dès le milieu du XVI^{ème} siècle, les maisons d'artistes commencèrent à arborer les emblèmes de leurs propriétaires.⁴⁷⁴ Elles devinrent rapidement le lieu privilégié de l'exposition de leur réussite sociale et du prestige de leur profession. Leur aspect public leur conférait le statut de véritable monument et permettait de déclarer à la société civile, les ambitions des personnalités qui les avaient réalisées. Aucun commanditaire ne pouvait interférer dans ce processus donnant à voir aux passants, des allégories glorifiant un art en quête de reconnaissance. Ces compositions pouvaient être observées par un nombre de spectateurs infiniment supérieur à ceux qui avaient accès à un tableau conservé dans un espace privé.

Frans Floris fut au nombre de ceux qui usèrent de ce stratagème.⁴⁷⁵ Il fit construire en 1562 une magnifique résidence dans un riche quartier d'Anvers. Un an après son édification, il y dépeignit une allégorie des arts accompagnée de diverses personnifications s'y rapportant.⁴⁷⁶ Ce bâtiment fut malheureusement détruit en 1816, mais plusieurs gravures et un dessin reproduisant cette façade nous sont parvenus.⁴⁷⁷ [ill. 105-106] Le faste de cette résidence que van Mander décrivait comme un « palais », émane de l'étude qu'en fit Jost van Croes plus d'un siècle après sa construction. L'auteur du *Schilderboeck* précisait que Floris y avait englouti « non seulement le produit de l'ancienne demeure, mais cinq mille florins que Frans avait en dépôt à la banque des Schetz et de plus tout ce qu'il trouva à

⁴⁷⁴ H.-P. Schwarz, *Das Künstlerhaus. Anmerkungen zur Sozialgeschichte des Genies*, (Braunschweig, 1990) ; D. Heikamp, « A Florence la maison de Vasari », in : *L'œil*, n° 137 (1966), pp. 2-9 ; E. Hüttinger (éd.), *Künstlerhäuser von der Renaissance bis zur Gegenwart*, (Zürich, 1985) ; E. McGrath, « The Painted Decoration of Rubens's House », in : *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 41 (1978), pp. 245-277

⁴⁷⁵ Sur la façade de Frans Floris, voir : C. van de Velde, « The Painted Decoration of Floris's House », in : G. Cavalli-Björkman (éd.), *Netherlandish Mannerism. Papers given at a symposium in Nationalmuseum Stockholm, September 21-22, 1984*, (Stockholm, 1985), pp. 127-134 ; C. King, « Artes Liberales and the Mural Decoration on the House of Frans Floris, Antwerp, c. 1565 », in : *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, LII (1989), pp. 239-242 ; C. King, « Artists'houses : mass-advertising artistic status and theory in Antwerp c. 1565 », in : M.-C. Heck, F. Lemerle et Y. Pauwels (éds), *Théorie des arts et création artistique dans l'Europe du Nord du XVI^e au début du XVIII^e siècle : Actes du colloque international, Lille, 14-16 décembre 2000*, (Villeneuve d'Ascq, 2002), pp. 182-189

⁴⁷⁶ Z. Filipczak, *Picturing Art in Antwerp. 1550-1700*, (Princeton, 1987), p. 35.

⁴⁷⁷ C. King, « Artists'houses : mass-advertising artistic status and theory in Antwerp c. 1565 », in : M.-C. Heck, F. Lemerle et Y. Pauwels (éds), *op. cit.*, p. 183

emprunter ». ⁴⁷⁸ Cette entreprise le conduisit à la ruine et semble l'avoir tellement préoccupé qu'il en oublia son propre art. Les ambitions de ce peintre qui fréquentait les plus hautes instances sociales, se reflétaient dans l'iconographie complexe qui présidait à la peinture murale surplombant l'entrée principale. ⁴⁷⁹ [ill. 105] La figure féminine qui apparaissait au centre, personnifiait les arts libéraux régnant sur la sphère terrestre. ⁴⁸⁰ Sur la gauche de l'image, se trouvait la Peinture conseillée par un personnage portant une couronne de laurier. Maarten van Heemskerck avait déjà inséré la figure d'un poète au sein de son *Saint Luc peignant la vierge* de 1532. [ill. 107] Elle faisait ainsi référence à la fureur divine qui animait le peintre dans son processus créatif. ⁴⁸¹ Cette inspiration métaphysique était thématifiée sur la façade de Floris, par les nuages orageux dont émerge Apollon tenant un arc. Les décalages qui semblent s'être opérés entre la gravure du monogramme TG et l'œuvre qu'elle reproduisait, rendent leur interprétation relativement ambiguë. Il est cependant évident que la mise en scène des relations entre le monde divin et terrestre, était présente au sein de cette composition. La Sculpture qui était représentée à droite, participait aussi de cette dynamique. La figure ailée qui la surmontait, lui promettait de son geste de la main droite, la gloire éternelle grâce à son art. La figurine qu'elle est en train de modeler, pouvait alors faire référence à la création d'Adam. Ce passage de la genèse était en effet souvent mis en parallèle avec le travail du sculpteur qui reproduisait l'acte divin ayant donné corps au premier homme. ⁴⁸²

Les prétentions que Floris affichait en façade, correspondaient à la haute estime qu'il avait de sa personne et de son métier. La vie de van Mander laisse supposer qu'il consacra parfois plus de temps à être reconnu pour son talent artistique, plutôt qu'à en faire usage. Cette impression se voit confirmée au sein de ses toiles. Son *Saint Luc peignant la Vierge* aujourd'hui conservé à Anvers, porte l'inscription « F. F. IN. ET FE. 1556 ». [ill. 108] Ces quelques lettres qui signifiaient « Frans Floris invenit et fecit », faisaient

⁴⁷⁸ C. van Mander, *Le livre des Peintres de Carel van Mander* [1604], traduction française de H. Hymans, (Paris, 1884-85), vol. I, p. 339-40

⁴⁷⁹ La haute estime que Floris avait de son statut d'artiste provenait aussi de son éducation. Il avait en effet été l'un des disciples de Lambert Lombard. Ce maître humaniste avait su inculquer à ses élèves toute la portée d'une culture visuelle érudite. Voir : C. van de Velde, « Quelques considérations sur Frans Floris et Willem Key, les élèves anversoises de Lambert Lombard », in : *Art & fact*, v. 15 (1996), pp. 102-03

⁴⁸⁰ Sur cette iconographie, voir : C. King, « Artes Liberales and the Mural Decoration on the House of Frans Floris, Antwerp, c. 1565 », in : *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, LII (1989), pp. 239-242

⁴⁸¹ R. Chirico, « Maerten van Heemskerck and Creative Genius », in : *Marsyas*, XXI (1981-82), pp. 7-11

⁴⁸² V. Altrichter, « Deus in terris. Die kurzweilige Heiligkeit des Künstlers im Cinquecento », in: Kemper (D.) & Wulf (C.) (éds), *Das Heilige. Seine Spur in der Moderne*, (Francfort, 1987), pp. 163-182 ; E. Curtius, *La littérature européenne*, (Paris, 1956), p.868

vraisemblablement pour la première fois leur apparition dans une œuvre peinte.⁴⁸³ Cette insertion en guise de signature, visait à définir l'acte créatif comme découlant tout autant de l'intellect que d'une main habile. Cette focalisation sur les deux qualités propres à son auteur, trouvait un écho au sein même de l'espace de représentation consacré au saint patron de cette profession. Saint Luc se présente ainsi confortablement assis dans un fauteuil monumental, paré d'étoffes luxuriantes, alors que son assistant aux bras noueux s'affaire aux basses besognes. Seul le taureau, symbole de cet évangéliste, permet de discerner qu'il s'agit là d'un saint homme plutôt que d'un peintre courtisan. La Vierge a disparu de l'atelier. Le regard de l'artiste en plein travail et celui de son disciple, se dirigent vers le spectateur qui se retrouve à l'endroit où la divine scène avait lieu. L'acte fondateur de la peinture religieuse se voyait alors détourné pour entrer en contact avec l'extérieur. Est-ce véritablement Luc qui apparaît au sein de l'espace divin ou le reflet du peintre dans son miroir ? La singularité des traits des personnages qui s'offrent à nos yeux, ne laisse que peu de doute quant à la réponse. Il ne s'agit pas d'un *Saint Luc peignant la Vierge*, mais d'un autoportrait de Frans Floris sous les auspices de son divin patron. Nous ne prétendons pas que ce peintre ambitieux allait jusqu'à revendiquer les miracles qui étaient attribués à son illustre prédécesseur, mais qu'il s'inscrivait dans la lignée prestigieuse que ce dernier avait engendrée. L'aura de ce saint artiste ne pouvait que bénéficier à ses descendants.

La portée de cette œuvre était néanmoins réduite en comparaison à l'allégorie qui figurait sur sa somptueuse demeure. La gravure exécutée par le monogrammiste TG en 1576, soit un peu plus d'une décennie après l'achèvement de ce monument à la peinture, tend à démontrer que cette image avait eu l'effet escompté. Grâce à la diffusion que permettait l'impression d'une planche gravée, les ambitions de Floris allait trouver un médium encore plus efficace pour toucher le plus large public. La phrase - « *Humanae societati necessaria* »-, qui fut ajoutée à cette reproduction, allait franchir une étape de plus. [ill. 105] La peinture et la sculpture étaient ainsi déclarées comme indispensables à la société humaine. Le statut social de l'artiste ne pouvait alors plus être entaché par la moindre critique visant à le dénigrer. Il n'est donc pas surprenant que cette composition servit de « pièce à conviction » lors de la défense d'un sculpteur anversoise, qui était accusé par la guilde des maçons de n'avoir pas inscrit ses apprentis au sein de cette vénérable

⁴⁸³ Z. Filipzack, *op. cit.*, p. 31

institution.⁴⁸⁴ Il mentionna tout d'abord que ses disciples faisaient partie de la guilde de Saint Luc qui était la corporation des peintres, mais qui tendait à devenir celle des artistes. Afin de justifier son forfait, il citait Michel-Ange déclarant que la sculpture était la mère de la peinture et de l'architecture, impliquant que ces procédés participaient tous de la même conception créatrice, même si leurs exécutions impliquaient l'usage d'outils et de matériaux différents. Il poursuivit ensuite en soutenant que la preuve de ses allégations, se trouvait exposé sur la façade du célèbre Frans Floris. La monumentalité de cette bâtisse devait alors jouir d'une autorité exceptionnelle, malgré que ce maître semble avoir perdu son procès et qu'il fallut attendre 1607 pour que les sculpteurs anversoïsois soient enfin dispensés de l'hégémonie corporatiste.⁴⁸⁵

Alors que les ambitions de Floris profitaient aux artistes, Carel van Mander ne pouvait justifier un comportement excessif et des dépenses qui avaient conduit son prédécesseur à sa ruine. Cette réprobation était justifiée par l'intervention presque divine des plus hautes instances. Il écrivait ainsi qu'Albrecht Dürer était apparu sous les traits d'un « noble vieillard » dans un rêve du poète Coornhert et qu'il lui avait fait l'apologie de Floris, mais qu'il condamnait sévèrement sa manière de vivre.⁴⁸⁶ Le fantôme du maître nurembergeois planait ainsi sur toute la profession et son jugement était irrévocable. L'autorité qui lui était concédée, s'exprimait pleinement sur les monuments à la peinture qu'étaient les façades d'artistes. Cornelis van Dalem qui était un « peintre gentilhomme » selon les termes de van Mander, lui consacra en effet une place d'honneur au-dessus de l'entrée principale de sa demeure construite en 1563.⁴⁸⁷ A l'instar de la propriété de Floris, cette bâtisse fut détruite au cours du XIX^{ème} siècle.⁴⁸⁸ Un dessin ainsi qu'une gravure, permettent cependant de s'imaginer ce à quoi elle pouvait ressembler. [ill. 109-110] Une allégorie consacrée à la peinture surplombait le linteau de la porte, alors que deux bustes l'enserraient. Le peu de détails lisibles qui se dégagent de ces images et les différences qui émanent de leur comparaison, rendent difficile une interprétation rigoureuse de cette composition. Les deux portraits sculptés apparaissant à gauche et à droite de celle-ci, sont cependant présents

⁴⁸⁴ K. Woods, « The status of the artist in Northern Europe in the sixteenth century », in : E. Barker, N. Webb & K. Woods (éds), *The Changing Status of the Artist*, (New Haven & Londres, 1999), p. 117 ; Z. Filipzak, *op. cit.*, p. 36

⁴⁸⁵ Z. Filipzak, *op. cit.*, p. 18

⁴⁸⁶ C. van Mander, *op. cit.*, vol. I, p. 338

⁴⁸⁷ Sur Cornelis van Dalem chez van Mander, voir : *ibid*, vol. II, pp. 124-25

⁴⁸⁸ C. King, *op. cit.*, p. 175

aussi bien dans la reproduction de van Opstal que dans la planche de Linnig. Ils sont aujourd'hui conservés au Vleeshuis Museum d'Anvers. [ill. 111-112]

Cette effigie de Jan van Eyck matérialisait les déclarations de Lucas de Heere, prétendant que cet artiste s'était représenté au sein des juges intègres de son retable de Gand. [ill. 86] Elle peut être ainsi considérée comme le premier portrait de ce peintre sous ces traits.⁴⁸⁹ Le buste qui y faisait pendant et qui était consacré à Dürer, s'inspirait de la médaille conçue par Hans Schwarz à la demande du portraituré. [ill. 35] L'emplacement de ces sculptures sur la façade d'un artiste, constituait véritablement une innovation. Si les allégories figurant les arts libéraux, semblent avoir été plus fréquentes, cette façade constitue un exemple tout à fait singulier de l'émergence d'une histoire des artistes. Sa date de réalisation était de treize ans postérieure à la première édition des *Vita* vasariennes et de deux ans antérieure à la biographie de Lambert Lombard. Son caractère éminemment public ne faisait qu'intensifier son statut d'acte fondateur. Le médium utilisé pour réaliser ces deux effigies, correspondait parfaitement à la volonté de glorifier les pères de la peinture nordique, les bustes sculptés étant habituellement réservés à une élite sociale. Leur disposition de part et d'autre d'une composition dédiée à leur art, les consacrait en tant que véritable « héros ». Leurs personnalités permettaient de légitimer les ambitions des peintres anversois, qui profitaient alors de leur propre tradition septentrionale.

La lignée dans laquelle ils s'intégraient, n'était pas exclusivement locale. Le buste de Dürer sur lequel était gravé « Germanorum Decus » - « Gloire de la Germanie »-, référait directement à une contrée relativement lointaine, mais qui se situait néanmoins au nord des Alpes. Cette inscription reprenait un passage du poème de Pirckheimer faisant l'éloge de son ami défunt, en guise d'introduction à son édition posthume du *Traité des proportions*.⁴⁹⁰ Elle faisait écho au « Belgarum splendor » qui était affublé à Jan van Eyck. Le terme de « splendor » renvoyait au mythe de l'invention de la peinture à l'huile. Plinius l'Ancien dans son *Histoire naturelle*, utilisait en effet ce terme pour qualifier l'éclat d'une couleur.⁴⁹¹ La découverte de cette technique faisait la fierté des peintres nordiques, alors que l'aura transnationale de Dürer était à même de refléter les ambitions du propriétaire de cette demeure. La volonté d'afficher en façade ces individualités artistiques, se comprend

⁴⁸⁹ D. Martens, « Une curieuse effigie de Jean van Eyck », in : J. Vander Auwera (éd.), *Liber Amicorum Raphaël de Smedt*, (Louvain, 2001), pp. 136-37

⁴⁹⁰ C. King, *op. cit.*, p. 180

⁴⁹¹ *ibid*, p. 179

d'autant mieux que van Dalem semble avoir revêtu un grand intérêt pour une histoire de l'art humaniste. D'après van Mander, il usait en effet de ses pinceaux comme un « passe-temps », et profitait d'une assise sociale qui lui permettait de ne pas se soucier de contingences matérielles.⁴⁹² Le sculpteur à qui sont attribués les bustes de Dürer et de van Eyck, vient confirmer cette thèse. Willem van der Broecke voyagea en Italie et eut l'occasion de rencontrer Giorgio Vasari.⁴⁹³ Il semble avoir obtenu cette commande non seulement pour ses qualités artistiques, mais aussi pour ses connaissances d'une histoire de l'art en pleine émergence. La publication de la *Vita* de Lambert Lombard par Dominique Lampson, participait aussi de cette dynamique qui avait une portée toute particulière au sein des milieux des amateurs anversoises du milieu du XVI^e siècle.⁴⁹⁴ Un calice offert en 1549 par un groupe de notables de cette ville à la guilde des peintres, comportait ainsi les portraits de Zeuxis, d'Apelle, de Raphaël, de van Eyck et de Dürer.⁴⁹⁵

Aucun de ces maîtres ne figurait au sein de la décoration que Cornelis Ketel réalisa sur la façade de sa maison, achetée en octobre 1593.⁴⁹⁶ Son iconographie ne revendiquait pas de façon aussi évidente les ambitions de ses prédécesseurs. Elle conservait néanmoins son aspect monumental et déclamaient à qui voulait bien l'entendre, le « credo » de celui qui l'habitait. Aucun dessin ni gravure ne nous étant parvenu, la description qu'en fit van Mander se présente comme l'unique témoignage de ce « manifeste ».

« Je dois dire un mot maintenant des peintures qu'il exécuta de diverses manières pour sa propre maison. Du côté droit de la façade : *Démocrite* et *Héraclite*, ayant entre eux le globe [terrestre]. Cela est peint du pied droit. A gauche, *Momus* et *Zoïle*, qui sont peints du pied gauche. Au milieu, et immédiatement au-dessus de l'entrée de la maison : le *Temps couronné de roses*, tenant d'une main la faux, de l'autre le sablier ; près de lui sont deux enfants dont l'un représente l'Intelligence et l'autre le Génie, attendu que toute œuvre d'art naît de l'union du temps, de l'intelligence et du génie. Cela est peint de la main gauche et sans aucun pinceau. Toutes ces figures sont de grandeur naturelle et entièrement colorées.

⁴⁹² C. van Mander, *op. cit.*, vol. II, pp. 124-25

⁴⁹³ C. King, *op. cit.*, pp. 175-76

⁴⁹⁴ Cornelis van Dalem faisait partie de la guilde des peintres d'Anvers au sein de laquelle Pieter Brueghel l'Ancien jouait un rôle important. Un esprit humaniste semble y avoir régné au milieu du XVI^e siècle. Voir : D. Freedberg, « Allusion and Topicality in the Work of Pieter Brueghel : The Implications of a Forgotten Polemic », in : D. Freedberg (éd.), *The Prints of Pieter Brueghel the Elder*, (Tokyo, 1989), p. 55

⁴⁹⁵ C. King, *op. cit.*, p. 181

Dans les intervalles apparaissent deux figures simulant le bronze ; celle qui est à droite du Temps est la Peinture, exécutée des pieds et des mains ; à gauche est la Patience, assise sur une enclume et combattue par la Fausseté, qui se sert de trois flèches : celles de l'Envie, de la Médisance et de la Calomnie. La Jalousie la tient aux cheveux, tandis que la Haine excite un chien enragé à s'élancer sur elle.

La Mortalité, personnage à tête de mort, dont les orbites lancent des flammes, symbolise la grande mortalité d'Amsterdam de 1602, année où fut exécutée cette peinture. Ces monstres affreux semblent vouloir anéantir la Patience, qui serre dans ses bras un agneau et tient un crucifix, en levant les yeux au ciel avec un sourire. »⁴⁹⁷

Malgré la longueur de cette transcription littéraire, l'auteur du *Schilderboeck* ne proposait pas une interprétation de cette œuvre dans sa globalité. Il se limitait à désigner les différentes figures qui s'y trouvaient dépeintes, pour finalement avancer que Ketel représenta une personnification de la mortalité, suite à la grave épidémie de peste qui ravagea Amsterdam en 1602.⁴⁹⁸ Van Mander semblait donc déclarer que cet événement funeste fut à l'origine de cette entreprise. Les archives nous apprennent en effet que ce peintre avait acheté cette demeure en 1593, soit neuf ans avant d'entreprendre cette composition monumentale.⁴⁹⁹ Les façades de Floris et de van Dalem furent exécutées juste après l'érection du bâtiment sur lequel elles allaient apparaître. La conception de la structure architecturale était donc pensée en vue des éléments sculptés et peints, qu'elle allait accueillir. Ketel ne fut pas le premier propriétaire de cette maison et il n'avait pas attendu impatiemment l'achèvement de celle-ci, pour venir y scander la gloire de sa profession. La concomitance entre la date de cette décoration et le fléau infectieux qui dévasta Amsterdam, ne semble dès lors ne pas avoir été qu'une simple coïncidence. Les innombrables décès que compta cette ville avaient profondément marqué toute la population et particulièrement un père qui avait déjà perdu quatre de ses cinq enfants.⁵⁰⁰ Le programme iconographique qui s'y présentait, était à comprendre dans ce sombre contexte.

⁴⁹⁶ Schulting (T.), "Cornelis Ketel en zijn familie: een revisie", in: *Oud Holland*, n°4 CVIII (1994), p. 198 (note 45)

⁴⁹⁷ C. van Mander, *op. cit.*, vol. II, p. 161.

⁴⁹⁸ Voir le commentaire de Hessel Miedema, in : C. van Mander Mander, *The lives of the illustrious Netherlandish and German painters [1604]*, H. Miedema (éd.), (Doornspijk, 1998), vol. 5, p. 154

⁴⁹⁹ T. Schulting, "Cornelis Ketel en zijn familie: een revisie", in: *Oud Holland*, CVIII (1994), note 45, p. 198

⁵⁰⁰ *ibid.*, pp. 183-84

Les causes événementielles de cette œuvre et l'iconographie qui s'en détache, évoquent un type d'image qui avait été la proie des mouvements iconoclastes au cours du XVI^{ème} siècle.⁵⁰¹ La fonction votive de cette peinture murale est en effet soulignée par les raisons qui menèrent à son exécution et par sa composition. La structure même de cette allégorie profane évoquait celle qui avait perduré dans toute l'Europe durant plus de quatre siècles en façade des cathédrales. Les portails occidentaux des églises gothiques offraient en effet un modèle exemplaire pour la conception de ce type d'ouvrage. En relisant attentivement l'extrait du *Schilderboek* qui lui est consacré, son organisation semble correspondre à celui d'un *Jugement dernier*. Ce type d'image se caractérisait par la figure centrale d'un Christ de Majesté, entourée de différents personnages dont l'identité était variable.⁵⁰² Sur la composition de Ketel, la personnification du Temps remplaçait ainsi le Christ, les quatre philosophes devenant ses apôtres. Les allégories de la Patience et de la Peinture fonctionnaient alors de la même façon que les scènes narratives se trouvant aux pieds du divin Juge. Ces analogies sont affirmées par la situation de cette façade. La demeure de Ketel se situait sur le Oude Zijds Voorburgwal, juste en face de l'Oude Kerck, église principale de la capitale hollandaise.⁵⁰³ Un dialogue pouvait s'établir entre ce lieu de culte qui avait subi en 1566 les furies iconoclastes et ce monument dédié au culte du Temps.

L'opposition entre sacré et profane prenait alors tout son sens. L'Oude Kerck incarnait le monde religieux, alors que la façade de Ketel symbolisait le domaine séculier. Cette composition qui s'exposait sur la rue, devenait ainsi le « manifeste » de la nouvelle image profane, qui s'était cristallisée après les violents mouvements qui avaient décimé l'ancienne imagerie votive. L'attention que consacra van Mander aux diverses techniques soi-disant utilisées par son ami pour exécuter chaque partie, venait souligner le « faire » artistique qui présidait à cette nouvelle conception de l'image « profanée ». Il précisait ainsi qu'il avait réalisé de la main gauche, le groupe central formé par le Temps, l'Intelligence et le Génie. La senestre était l'organe de l'inversion, voire du démoniaque.⁵⁰⁴

⁵⁰¹ Sur l'art dans les Pays-Bas avant l'iconoclasme, et ses conséquences, voir : cat. expo., *Kunst voor de beeldenstorm. Noordnederlandse kunst 1525-1580*, Rijksmuseum, Amsterdam, 1986 ; S. Michalski, *The Reformation and The Visual Arts. The Protestant Image question in Western and Eastern Europe*, (Londres - New York, 1993)

⁵⁰² Cette comparaison peut aussi se faire avec des peintures religieuses telles que les « Jugements derniers » d'Hans Memling (*Triptyque du Jugement dernier*, Gdansk, Musée Narodowe) ou de Rogier van der Weyden (*Polyptyque du Jugement dernier*, Beaune, Hôtel-Dieu)

⁵⁰³ T. Schulting, *op. cit.*, note 45, p. 198

⁵⁰⁴ R. Hertz, *Sociologie religieuse et folklore*, (Paris, 1970), pp. 84-109 ; M. Gendreau-Massaloux, « Le gaucher selon Quevedo: un homme à l'envers », in: J. Lafond & A. Redondo (éds), *L'image du monde*

En peignant la personnification profane qui remplaçait la figure du Christ de la sorte, il la profanait de manière symbolique, et exprimait le Temps comme nouveau dieu terrestre, une sorte de divinité renversé. L'usage des pieds pour représenter des philosophes participait alors de cette même dynamique. Ketel dépeignait ainsi des personnages admirés pour leur qualités intellectuelles et métaphysiques, à l'aide de l'attribut de la matérialité. La symbolique qui émanait de ces divers procédés, prouvait aussi toute la versatilité de leur auteur. Cette notion, comme nous l'avons vu pour Goltzius, revêtait une importance toute particulière au sein des cabinets d'amateurs qui avaient donné naissance à l'œuvre d'art en tant que fruit d'une individualité artistique singulière.

La notion de « manifeste » qui ressort de cette composition, est soulignée par la présence du philosophe Démocrite auquel van Mander avait assimilé Ketel, ainsi que par la représentation de Momus et Zoïle. La figure de Momus était entre autres connue aux Pays-Bas par une œuvre de van Heemskerck réalisée en 1561. [ill. 113] Ce tableau mettait en scène un récit qui apparaît dans l'*Hermotime* de Lucien, ouvrage qui fut traduit à plusieurs reprises au cours du XVI^{ème} siècle.⁵⁰⁵ Ce satiriste grec racontait qu'Athéna, Poséidon et Héphestos se disputaient les honneurs de la meilleure création. Afin de se départager, ils conçurent chacun une œuvre et se soumirent au jugement de Momus, personnage réputé pour son sens de la critique. Cette légende conduisit Alberti dans son ouvrage intitulé « Momus ou le Prince », à placer dans sa bouche des reproches si acerbes, qu'il fut attaché par Jupiter à un roc alors que Junon eut le privilège de le fouetter.⁵⁰⁶ Cette notion de verdict arbitraire se retrouve sur le *cartellino* qui apparaît dans la peinture de van Heemskerck.

« Issu de la Nuit, orphelin de père, j'ai pour nom Momus ; compagnon de l'Envie, je me plais à tout accabler de critiques point par point. Je soutiens que l'homme doit être façonné

renversé et ses représentations littéraires et para-littéraires: de la fin du XVI^e siècle au milieu du XVII^e siècle, (Paris, 1979), pp. 73-81 ; R. Smits, *Alles mit der linken Hand*, (Berlin, 1994)

⁵⁰⁵ Lucien, « Hermotimus », in : Lucien, *Lucian in eight volumes*, traduction anglaise de K. Kilburn, (Cambridge (Ma), 1968), vol. VI, pp. 297 et ss. ; sur les éditions de cet ouvrage, voir : D. Cast, « Marten van Heemskerck's 'Momus criticizing the works of the gods': a Problem of Erasmian Iconography », in: *Simiolus*, VII (1974), note 4, p. 24

⁵⁰⁶ L. B. Alberti, *Momus ou le Prince* [1447], traduction française de C. Laurens, (Paris, 1993) ; Sur cet ouvrage, voir : R. Klein, « Le thème du fou et l'ironie humaniste », in : R. Klein, *La forme et l'intelligible. Ecrits sur la Renaissance et l'art moderne*, (Paris, 1970), pp. 433-50 ; S. Borsi, *Momus o del principe. Leon Battista Alberti, i papi, il giubileo*, (Florence, 1999) ; A. Coroleu, « Momus moralisé. Leon Battista Alberti in Seventeenth-Century Spain », in : F. Furlan (éd.), *Leon Battista Alberti. Actes du Congrès international de*

avec une poitrine à claire-voie qui laisse à découvert ses sentiments, afin qu'aux tréfonds de son cœur ne se dissimule aucun secret. »⁵⁰⁷

Cette inscription ne laisse aucun doute quant à l'aspect négatif que revêtait cette figure mythologique assimilée à l'envie.⁵⁰⁸ Dans ses *Adages*, Erasme avait déjà rapproché ses attaques verbales du « sel noir », symbolisant la critique sarcastique et fallacieuse.⁵⁰⁹ Van Mander usa aussi de ce personnage dans son « poème didactique », afin de mettre en garde les jeunes peintres contre des accusations gratuites à l'égard de chefs-d'œuvres d'illustres maîtres.⁵¹⁰ La réputation sulfureuse de Momus faisait pendant à celle de Zoïle. Cet obscur philosophe avait passé à la postérité, grâce à ses farouches commentaires de l'œuvre d'Homère.⁵¹¹ La renommée dont jouissait cet auteur au sein des cercles humanistes, ne laissait que peu de doute quant au mépris que portait Ketel et van Mander, à son calomniateur. Le couple de Momus et Zoïle incarnait donc le commentaire négatif et venait s'opposer à celui formé par Héraclite et Démocrite. Ces deux penseurs qui profitèrent de nombreuses représentations dès la fin du XVI^e siècle, étaient souvent mentionnés comme les pères spirituels d'une réflexion sagace et constructive.⁵¹² Le courant intellectuel qui accordait alors une prégnance toute particulière à la démarche critique, déclarait s'inscrire dans la lignée de ces deux personnages mythiques.⁵¹³ Le rire de Démocrite répondait aux pleurs d'Héraclite qui étaient tous deux arrivés à la conclusion, que

Paris, 10-15 avril 1995, Paris : Vrin, 2000, pp. 993-1000 ; D. Marsh, « Alberti and Apuleius. Comic Violence and Vehemence in the Intercenales and Momus », in : in : F. Furlan (éd.), *op. cit.*, pp. 405-26

⁵⁰⁷ « Nocte satus, genitore orbus, sum nomine Momus, / Invidiaque comes, singula carpo lubens. / Fingi hominem causor clathrato pectore apertis / Sensibus occultum ut nil specus ille tegat. ». Pour la traduction française, voir : A. Bosque, *Mythologie et Maniérisme aux Pays-Bas. 1570-1630*, (Anvers, 1985), p. 236.

⁵⁰⁸ L'envie était alors considérée comme l'un des pires vices, voir : I. Gerards-Nelissen, « Federico Zuccaro and the *Lament of Painting* », in : *Simiolus*, XIII (1983), p. 51.

⁵⁰⁹ « Il prenait le plus vif plaisir aux plaisanteries, mais à condition qu'elles fussent savantes et ne fissent pas trop de mal en mordant, c'est-à-dire assaisonnées, non pas du sel noir de Mômôs, mais du sel blanc de Mercure. », tiré de l'adage intitulé « Le sort t'a remis une sparte : fais-la resplendir », in : Erasme, *Eloge de la folie. Adages. Colloque*, (Paris, 1992), p. 153.

⁵¹⁰ « Verstoort u oock niet in Midas Herauten / Verkeerde oordeelen / die qualijck sluyten / Maer hoedt u selven vor Momus flauten / Al dunckt u te zijn merckelijcke fauten / In Meesters werck en willet soo niet uyten / Want u en cander doch niet goets uytspuyten / dan spot oft smaet / jae oft krijgt voor u winsten / Heymelijcken ondanck ten alderminsten. » in : C. van Mander, *Den Grondt der edel vry Schilder-Const* [1604], traduction allemande de R. Hoecker, (Haag, 1915), pp. 37-38

⁵¹¹ Dans le *Nederduytschen Helicon*, recueil de poèmes auquel contribuèrent Ketel et van Mander, le nom de Zoïle apparaît comme figure négative et ses critiques d'Homère sont fortement remises en question, voir : P. van Westbusch (éd.), *Den Nederduytschen Helicon*, (Harlem, 1610), p. 2 ; Il est aussi mentionné par Erasme : « Que l'on soit plus avare que Crassus, plus médisant que Zoïle, ... », in : Erasme, *op. cit.*, p. 407

⁵¹² Sur les représentations de Démocrite et d'Héraclite, voir : Lutz (C.), « Democritus and Heraclitus », in: *Classical Journal*, XLIX (1953-54), pp. 309-314

⁵¹³ J. Jehasse, « Démocrite et la renaissance de la critique », in: Coll., *Etudes seiziémistes. Offertes à Monsieur le Prof. V.-L. Saulnier par plusieurs de ses anciens doctorants*, (Genève, 1980), pp. 41-64 ; J.

l'humanité était éprise de folie et qu'elle courait à sa perte.⁵¹⁴ Les observations qui leur étaient attribuées, profitaient à cette période d'une grande notoriété et étaient perçues comme touchant aux vérités les plus essentielles.

Cette opposition entre critique positive et commentaire insidieux, se voit confirmée par les figures que Ketel apposa aux côtés de ces quatre personnages philosophiques. La scène représentant la Patience assaillie par différents vices, est en effet adjacente à Momus et Zoïle. Ces agressions évoquaient celles qui nuisaient à la Peinture. En précisant que « toute œuvre d'art naît de l'union du temps, de l'intelligence et du génie », van Mander soulignait en effet le lien nécessaire entre cet art et la patience.⁵¹⁵ En outre, l'énumération de la calomnie, de la fausseté et de la jalousie, rappelait une œuvre légendaire alors considérée comme le chef-d'œuvre par excellence. La *Calomnie d'Apelle* qu'Alberti exposait dans son *De Pictura* comme le paradigme de la notion d'*inventio*, jouissait alors d'une aura considérable.⁵¹⁶ La traduction littéraire qu'en avait fait Lucien, devenait le lieu privilégié des offenses qu'avait endurées le plus grand peintre de l'Antiquité, et exprimait les commentaires perfides qu'un artiste pouvait subir.

La personnification de la Peinture, apparaissant en miroir à cette mise en danger de la Patience, était dépeinte sous les auspices de Démocrite et d'Héraclite. Leur présence mettait en exergue l'importance de leur démarche dans le processus créatif, qui se devait d'être à la fois critique et en quête de vérités. La figure du Temps qui présidait à cette allégorie complexe, ne faisait que témoigner de la portée de ce concept dans le travail du peintre. Elle était en effet liée à l'idée de Vérité et le proverbe « Veritas filia temporis » connut au cours du XVI^{ème} siècle un grand succès.⁵¹⁷ Cette maxime fut ainsi reprise par Cornelis Ketel dans l'une de ses *ekphraseis* poétiques, citée dans sa propre vie.⁵¹⁸ Van Mander notait aussi qu'il réalisa pour le bourgmestre Cornelis Florissen van Teylinghen

Lebeau, « 'Le rire de Démocrite' et la philosophie de l'histoire de Sebastian Franck », in: *Bibliothèque d'humanisme et Renaissance*, XXXIII (1971), pp. 241-269

⁵¹⁴ T. Rütter, *Demokrit-Lachender Philosoph und sanguinischer Melancholiker. Eine pseudohippokratische Geschichte*, (Leiden, 1992) ; J. Salem, *La légende de Démocrite*, (Paris, 1996)

⁵¹⁵ C. van Mander, *op. cit.*, vol. I, p. 160

⁵¹⁶ L. B. Alberti, *De la peinture* [1435], traduction française de J. L. Schefer, (Paris, 1992), p. 213.

⁵¹⁷ F. Saxl, « Veritas filia temporis », in : R. Klibansky & H. J. Paton (éds), *Philosophy and history. Essays presented to Ernst Cassirer*, (Gloucester (Ma), 1975), pp. 197-224 ; sur la notion de temps, voir aussi : cat. expo., *L'empire du Temps. Mythes et créations*, Musée du Louvre, Paris, 2000

⁵¹⁸ « La Vérité, grâce au Temps, éclate, / Rien n'empêche son triomphe. », in : C. van Mander, *op. cit.*, vol. II, p. 153

une allégorie ayant pour thème, *le Temps et la Vérité*.⁵¹⁹ Ce lieu commun fut souvent utilisé au début du protestantisme pour illustrer le futur triomphe de la nouvelle religion, dont le concept de « vérité » était devenu le cheval de bataille.⁵²⁰ Certaines gravures d'ouvrages publiés dans ce contexte, mettaient ainsi en scène cette idée, personnifiée par une jeune femme que le vieillard Temps aidait à sortir de la caverne où elle avait été emprisonnée. [ill. 114] Sa nudité exprimait à la fois sa vulnérabilité face à l'hypocrisie incarnée par le diablotin crachant son venin, et la transparence totale à laquelle elle prévalait. Son regard radieux fixé sur le Temps, laissait sous-entendre qu'elle ne se souciait plus des outrages qu'elle était vouée à subir. Si cette image fut utilisée à maintes reprises par les réformés dans leur lutte contre Rome, elle ne leur était pas exclusive, et les milieux humanistes de toute confession avaient plaisir à y faire référence.⁵²¹ Il devient donc évident qu'en concevant son programme iconographique, Ketel était pertinemment conscient des implications de sa personnification du Temps et qu'il référerait indirectement à cette notion de Vérité. Cette affirmation devient d'autant plus éloquente en la percevant en rapport aux différents philosophes qui l'entouraient et qui faisaient office d'« imposteurs » ou de « prophètes ».

La proximité entre la Peinture et le groupe d'Héraclite et Démocrite, révélait que cet art était lui aussi capable de dévoiler une certaine vérité, qui n'était plus exclusivement religieuse. A la différence de Floris et de van Dalem qui exhibaient les qualités de leur profession de manière éclatante, Ketel préféra consacrer sa façade à une démonstration du nouveau statut de l'image. Alors que la personnification de la Peinture n'obtenait qu'une place secondaire au sein d'un bas-relief monochrome, le « credo » d'un peintre s'offrait en lettres majuscules. En donnant pour seule interprétation de cette peinture que « toute œuvre d'art naît de l'union du temps, de l'intelligence et du génie », van Mander soulignait l'intention de son ami. Cette mise en évidence du temps et de la notion de génie, dévoilait les subtilités du processus artistique qui étaient le fruit d'une individualité douée d'une technique et d'un esprit singulier. L'image était présentée en tant qu'artefact émanant de l'utilisation de différents procédés et d'une inventivité propre à son auteur. A l'opposé de son pendant religieux qui avait été la proie des iconoclastes, elle était enfin appréciée en tant qu'objet et non plus pour ce qu'elle « re-présentait ». En désacralisant l'image pour

⁵¹⁹ *ibid*, p. 161

⁵²⁰ F. Saxl, *op. cit.*, pp. 202 et ss.

⁵²¹ *ibid*, p. 197

mieux affirmer son rôle dans sa genèse, l'auteur la soumettait aussi aux affres du temps. La présence de Démocrite au-dessus de la Peinture soulignait déjà cet état de fait. Dans les *Lettres pseudo-hippocratiques*, le philosophe abdéritain révélait ainsi que les œuvres d'art n'étaient que des vanités et déclarait que la folie de ses concitoyens pouvait se mesurer au prix qu'il donnait à ce qui était « indigne et inanimé », toute leur fortune passant dans l'achat de statue « sous prétexte que l'œuvre sculptée semble parler ». ⁵²² Les observations de ce philosophe étaient très proches de celle que les Réformateurs avaient formulées à l'égard du culte des idoles chrétiennes. ⁵²³ Il n'est donc pas surprenant que Démocrite accompagné de son acolyte Héraclite, apparaissent souvent au sein des peintures de vanité qui allaient émerger à la fin du XVIème siècle.

Le tableau de Jacques de Gheyn, aujourd'hui exposé au Metropolitan Museum, est l'un des exemples de ce nouveau genre pictural qui se cristallisait au moment où Ketel réalisa sa façade. [ill. 115] Deux personnages sont dépeints dans les écoinçons de cette niche. Démocrite désignant de sa main droite une bulle de savon symbolisant le globe terrestre, figure sur la gauche, alors que de l'autre côté, Héraclite montre cette même sphère tout en se touchant le front de sa dextre, en signe d'affliction. Un autre antagonisme prenait place dans le registre inférieur. Au-dessous de Démocrite est représenté un vase contenant une tulipe et la face d'une pièce de monnaie présentant deux effigies. Ces éléments font pendant au réceptacle vide laissant échapper un filet de fumée, ainsi qu'au verso de cette médaille d'où les portraiturés ont disparu. Le sens de lecture de cette vanité, allant de la gauche vers la droite, ne laisse aucune surprise quant à la fugacité de l'existence et de ses attributs matériels. La représentation du globe terrestre par une bulle de savon participait de cette tradition de l'*Homo Bulla* qui se retrouvait dans un portrait de Ketel se trouvant à l'heure actuelle au Rijksmuseum. ⁵²⁴ [ill. 116-117] Cette œuvre fut exécuté en 1574 par cet artiste, et représentait Adam Wachendorff à l'âge de 35 ans. Un dialogue prend place entre le recto figurant le portraituré, et le verso dépeignant un *putto* soufflant des bulles de savon. Les deux faces comportent des inscriptions, certaines intégrées au sein même de

⁵²² Hippocrate, *Sur le rire et la folie*, (Paris, 1989), p. 86

⁵²³ Sur ce sujet, voir : M. Stirm, *Die Bilderfrage in der Reformation* (Gütersloh, 1977) ; cat. expo., *Kunst voor de beeldenstorm. Noordnederlandse kunst 1525-1580*, Rijksmuseum, Amsterdam, 1986 ; D. Freedberg, *Iconoclasm and Painting in the Revolt of the Netherlands. 1566-1609*, (New York, 1987) ; S. Michalski, *The Reformation and The Visual Arts. The Protestant Image question in Western and Eastern Europe*, (London & New York, 1993)

l'espace de représentation, d'autres apparaissant sur son cadre. La date d'exécution se manifeste ainsi sur la gauche du portrait, alors que son âge est déclaré en miroir, au-dessus du monogramme de Cornelis Ketel composé de ses initiales.⁵²⁵ La mise en évidence de la date de réalisation et de l'âge du modèle, ancrerait solidement cette oeuvre dans un système temporel. La proximité entre ces insertions et la signature de l'artiste venait alors indiquer au spectateur, que l'image qu'il avait sous les yeux, était le produit d'un peintre et donc le fruit d'une démarche créatrice elle-même fixée dans le temps. L'importance conférée à la temporalité de laquelle émane l'oeuvre d'art et à laquelle elle était soumise à l'instar du portrait, se répète à plusieurs reprises au sein de ce tableau.

Le proverbe inscrit sur le cadre de ce portrait, - « La parole de Dieu est éternel tout le reste est caduque » -, réfère directement à cette mise en peinture du concept de vanité.⁵²⁶ Il est illustré par la feuille blanche que présente Adam Wachendorff. Par ce geste de « monstration », il attire le regard du spectateur, cherchant à y lire un message. La surprise est totale lorsque celui-ci découvre que le feuillet qui lui est présenté, est totalement vide. La maxime prend alors tout son sens. Si la vacuité qui se manifeste sur cette page blanche n'est pas suffisante, une montre se dessine pour témoigner à nouveau que tout est soumis au temps et à ses ravages. Alors que la symbolique de ce portrait semble quelque peu triviale, Ketel jouait de façon raffinée sur les notions d'intérieur et d'extérieur. Si l'intérieur du cadre, l'image en tant que telle, propose en effet un discours sur la vanité, son extérieur expose la fameuse sentence. L'opposition entre éternel et caduque, prenait alors corps de manière formelle, l'encadrement faisant office de limite.

L'envers de cette peinture reprend à nouveau le thème de la vanité. Une inscription en grec, « la vie d'un homme est comme une bulle de savon », est illustrée par la représentation d'un *putto* soufflant des bulles de savon.⁵²⁷ Ce type de représentation jouissait d'une certaine tradition et Hendrick Hondius fut au nombre de ceux qui la traduisirent en gravure. [ill. 118] La mise en perspective de ces deux images, permet de constater qu'elles comportent de nombreuses similitudes, mais qu'elles divergent sur un

⁵²⁴ Sur le thème de l'*Homo Bulla*, voir : I. Bergström, « Homo Bulla. La boule transparente dans la peinture hollandaise à la fin du XVIème et au XVIIème siècle », in : cat. expo., *Les Vanités dans la peinture au XVIIème siècle*, Musée des Beaux-Arts, Caen, 1990, pp. 49-54

⁵²⁵ AN° DNI 1674 / AETATIS SUAE 35 / CK

⁵²⁶ SERMO DEI AETERNUS CATERNA OMNIA CADUCA

point essentiel. Alors que de nombreuses bulles de savon voltigent dans la planche exécutée par Hondius, aucune n'apparaît dans l'œuvre de Ketel. Cette lacune devient éloquente en la confrontant avec le jeu du hors-cadre qui prévalait au recto. Le format rond de l'encadrement de ce portrait, symbolisait précisément la bulle manquante. L'œuvre d'art en tant que telle devenait fugace tout comme le personnage qu'elle représentait. Cette savante mise en peinture d'un discours artistique, peut être rapprochée de celui qui prévalait au sein de l'ancienne image religieuse.

En observant l'extérieur du retable attribué à l'atelier de Jérôme Bosch et représentant le *Christ devant Pilate*, l'élément d'encadrement devient éloquent. [ill. 119] Le système du retable conférait une signification importante au cadre. Il permettait entre autres de séparer les commanditaires de la scène religieuse, mais pouvait aussi fonctionner en relation avec certaines périodes du calendrier chrétien qui déterminaient si une œuvre devait être ouverte ou fermée. L'utilisation de la technique de la grisaille sur l'extérieur des volets, correspondait à la fonction liturgique de ces objets.⁵²⁸ Ce procédé que l'on a souvent mis en parallèle avec la représentation de la sculpture, permettait de figer une scène en la présentant comme inanimée. Lorsque les volets s'ouvraient, c'était l'évangile qui prenait vie au travers de la couleur. Dans ce panneau extérieur figurant le *Christ devant Pilate* qui venait se superposer à une *Adoration des Mages*, le rôle du système d'encadrement prenait tout son sens. La partie réalisée en grisaille dépeignant un monde peuplé d'êtres bizarres où des scènes de pendaison avaient lieu, pouvait être perçue comme une allégorie de l'humanité soumise à la folie et au pêché. La scène qui venait s'y insérer en couleur, exposait l'une des scènes principales de la Passion, moment charnière où Pilate s'en remet au peuple pour condamner le Christ. Le dialogue qui s'opère entre cet *oculus* et l'espace imaginaire qui l'englobe, évoquait le fonctionnement du retable s'ouvrant et se fermant suivant les occasions. Deux niveaux de réalité cohabitaient et soulignaient à la fois la peinture religieuse comme transcription de textes sacrés, mais aussi comme support d'un imaginaire fabuleux. La crise iconoclaste qui séparait cette peinture religieuse du portrait de Ketel, avait profondément modifié le discours, même si les stratégies qui y étaient

⁵²⁷ πΟΜΟΛΥΕ Ο ΑΝΟΡΩΠΟΕ

⁵²⁸ M. Grals-Thieme, « Neue Forschungen : lebendige Steine. Studien zur niederländischen Grisaillemalerei des 15. und frühen 16. Jahrhunderts », in : *Münster*, XLII (1989), pp. 240-42 ; M. Krieger, « Die niederländische Grisaillemalerei des 15. Jahrhundert : Bemerkungen zur neuerer Literatur », in : *Kunstchronik*, XLIX, pp. 575-88

utilisées, paraissent très similaires. L'œuvre d'art n'était plus le lieu de l'exposition d'un Christ vivant à travers les évangiles, mais prenait conscience de sa matérialité en tant qu'artefact. La notion d'auteur émanait ainsi directement de cette « image-objet ». Cette différence se matérialisait dans la comparaison de la façade de Ketel et celle de ses prédécesseurs. Alors qu'au milieu du XVI^{ème} siècle, ces monuments étaient le lieu privilégié de revendications sociales de certains peintres ainsi que de l'exposition d'une histoire des artistes en pleine émergence, ils devenaient quelques années plus tard l'expression d'un discours sur l'art. L'artiste avait dès lors obtenu ses lettres de noblesse et pouvait faire preuve sans complexe de son talent sur les murs extérieurs de sa propre demeure.

III.3 Création et procréation

Le fameux passage dans lequel van Mander déclarait que Cornelis Ketel avait décidé d'abandonner son pinceau, impliquait plus qu'une certaine prouesse technique et la volonté de démontrer qu'un artiste pouvait se dispenser d'un outil. « Peindre sans pinceau » pouvait être aussi compris dans le sens de « peindre avec les doigts », phénomène soulevant un autre aspect du mythe de l'artiste.⁵²⁹ Le contact charnel qui animait ce processus artistique, devenait alors éloquent et pouvait être aisément rapproché de l'acte de création par excellence, celui du premier homme. La partie de la Genèse dédiée à l'enfantement de l'humanité, expliquait comment Dieu avait pris de l'argile pour façonner une statuette à laquelle il insuffla la vie.⁵³⁰ La manualité qui présidait à cet événement, confrontant les phalanges divines à un matériau vulgaire, allait conduire de nombreux exégètes à y voir l'expression d'un *Deus creator*.⁵³¹ La piste de lecture rapprochant la conception d'Adam à la singulière anecdote concernant Ketel, est confirmée par le paragraphe précédant cette révélation de van Mander. Il y précisait en effet qu'avant de s'adonner à cette technique, son ami modela un groupe de figurines d'argile représentant « la parabole évangélique sur le convive qui n'a point de robe de noces et est précipité dans les ténèbres extérieures ».⁵³² La contiguïté de ces deux initiatives, s'inscrivait aisément dans ce rapprochement entre l'artiste et son modèle divin.

Ce parallèle profitait déjà d'une tradition qui avait pris corps au sein de nombreux textes consacrés à la théorie artistique. Le peintre y avait été ainsi comparé à Dieu dès le *Quattrocento*. Dans son *De Pictura*, Alberti émettait clairement l'idée que le processus pictural reflétait l'ouvrage du divin. Les similitudes qui en découlaient, devenaient alors les preuves de la divinité de l'artiste.⁵³³ La Nature servait encore de prototype, et le concept de

⁵²⁹ Sur le mythe de l'artiste, voir : E. Kris & O. Kurz, *L'image de l'artiste : légende, mythe et magie. Un essai historique*, (Paris, 1987) ; R. & M. Wittkower, *Les enfants de Saturne. Psychologie et comportement des artistes, de l'Antiquité à la Révolution française*, (Paris, 1991) ; C. Soussloff, *The Absolute Artist. The Historiography of a Concept*, (Minneapolis, 1997)

⁵³⁰ Genèse, 2 : 7

⁵³¹ E. Curtius, *La littérature européenne*, (Paris, 1956), p. 868 ; V. Altrichter, « Deus in terris. Die kurzweilige Heiligkeit des Künstlers im Cinquecento », in: D. Kemper & C. Wulf (éds), *Das heilige. Seine Spur in der Moderne*, (Francfort, 1987), pp. 163-182; M. Nahm, « The Theological Background of the Theory of the Artist as Creator », in: *Journal of the History of Ideas*, n°3, VIII (1947), pp. 363-372

⁵³² C. van Mander, *Le livre des Peintres de Carel van Mander [1604]*, traduction française de H. Hymans, (Paris, 1884-85), vol. 2, p.157

⁵³³ « La peinture a donc en elle-même ce mérite que les artistes consommés, lorsqu'ils voient leurs œuvres admirées, comprennent qu'ils sont presque égaux à un dieu » in : L. B. Alberti, *De Pictura [1435]*, traduction française de J. L. Schefer, (Paris, 1992), p. 133

mimesis contraignait l'artiste à imiter ce qui se trouvait sous ses yeux.⁵³⁴ Le XVI^{ème} siècle allait cependant voir émerger une autre forme d'imitation qui consistait à répéter le geste créateur par excellence, plutôt qu'à reproduire le monde sensible.⁵³⁵ Dosso Dossi exprima visuellement ce déplacement, au travers d'une œuvre qu'il réalisa pour Alfonso d'Este. [ill. 120] Il y représenta Jupiter peignant des papillons sur une toile, alors que Mercure faisait signe à la *Virtus* de ne point importuner le dieu créateur dans son travail. La relation entre la création de l'univers qui prenait place sur ce chevalet, et l'activité du peintre, y était clairement exposée. Les pinceaux, la palette, les couleurs et la toile, étaient dépeints avec soin afin qu'aucun doute ne subsiste. Ce tableau mettait en peinture un texte d'Alberti intitulé *Virtus*, racontant que la Vertu n'avait jamais réussi à obtenir un entretien avec Jupiter au moment de son grand ouvrage.⁵³⁶ Elle s'en plaignit auprès de tous les dieux qu'elle croisait, mais ceux-ci trouvèrent tous des excuses pour ne pas lui venir en aide. Leurs motifs étaient tous complètement absurdes, soulignant le peu d'intérêt qu'ils portaient à ses préoccupations. Il est intéressant de constater que plusieurs de ces justifications faisaient explicitement référence à la création artistique et plus particulièrement à la genèse de l'univers au travers de la peinture.⁵³⁷ Une divinité lui expliquait ainsi qu'elle ne pouvait souscrire à sa requête, car elle devait absolument assister à la naissance des papillons que concevait Jupiter. Ces volatiles occupaient tous les esprits, puisque l'un de ses condisciples se disculpait en prétendant devoir s'assurer que la nouvelle génération de lépidoptères ait les ailes bien peintes. Le penchant moralisant de cette fable était manifeste et la Vertu ne parvint jamais à ses fins durant l'élaboration du monde terrestre.

Si le récit d'Alberti et l'œuvre de Dossi ne faisaient qu'indirectement référence à la création telle qu'elle était décrite au sein de l'Ancien Testament, il était cependant évident que la figure de Jupiter s'assimilait aisément au *Deus creator*. Une métaphore de processus artistique mettant en scène le dieu mythologique plutôt que chrétien, évitait l'aspect blasphématoire que pouvait revêtir les prétentions de certains artistes. Pontormo fut au

⁵³⁴ Sur la notion de *mimesis*, voir : G. Gebauer & C. Wulf, *Mimesis. Culture-Art-Society*, (Berkeley, 1995)

⁵³⁵ *ibid*, p. 154; M. Kemp, « From *Mimesis* to *Fantasia*: The Quattrocento Vocabulary of Creation, Inspiration and Genius in the Visual Arts », in: *Viator. Medieval and renaissance Studies*, VIII (1997), pp. 347-398; C.-G. Dubois, « L'imitation sans limitation. Réflexions sur les rapports entre les techniques et l'esthétique de la multiplication dans les créations maniéristes », in: *Revue de littérature comparée*, n° 3 (1982), pp. 267-281

⁵³⁶ Sur ce texte, voir J. von Schlosser, « Jupiter und die Tugend : Ein Gemälde des Dosso Dossi », in : *Jahrbuch der königlich preussischen Kunstsammlungen*, XXI (1900), pp. 262-70

nombre de ceux qui n'hésitèrent pas à déclarer que le rôle du peintre était similaire à celui de Dieu, même s'il le considérait comme étant plus complexe. Il soutenait ses allégations en avançant que le Créateur avait eu la tâche facile lorsqu'il dut modeler Adam, puisqu'il travaillait en trois dimensions, alors que lui-même devait représenter la figure humaine sur un seul plan.⁵³⁸ Ce commentaire entraine dans la problématique du *paragone* entre sculpture et peinture, mais reste néanmoins très représentatif de cette tendance qui s'affirmait particulièrement en Italie.⁵³⁹

Les sources italiennes comportant d'innombrables références à la figure de l'artiste divin, révèlent aussi que Ketel ne fut pas le premier à utiliser ses doigts comme pinceaux. Marco Boschini dans *La carta de Navegar Pitoresco* publié à Venise en 1660, nous apprend ainsi que Titien eut recours à la même technique pour terminer certaines de ses œuvres. Si la démarche du fameux peintre vénitien s'éloignait quelque peu de celle de son collègue hollandais, l'interprétation qu'en fit Boschini était cependant très similaire à celle de van Mander. Il rapprochait en effet ce procédé avec le modelage d'Adam.⁵⁴⁰ Dans son étude sur cet exégète de la peinture, Philip Sohm a justement relevé que cette méthode attribuée à Titien, ne fut pas théorisée avant le milieu du XVII^e siècle, par aversion envers l'aspect manuel qui en découlait.⁵⁴¹ Elle semble cependant avoir été connue des contemporains du maître vénitien. Alors que Lodovico Dolce ne la mentionnait pas dans son *Dialogo della Pittura* datant de 1557, il offrait à Boschini tous les éléments d'une telle herméneutique.⁵⁴² Cet ouvrage regorgeait en effet de *topoi* présentant le peintre en tant que véritable créateur qui devait « donc viser à non seulement imiter, mais à surpasser la nature ».⁵⁴³ Dans un passage consacré à Titien, Dolce notait que « toutes ses figures sont [...] vivantes, semblent bouger, et leurs chairs trembler » et qu'il « a mis de la chair et non des couleurs dans ce nu ».⁵⁴⁴ La faculté de donner vie à une peinture participait du phénomène du *Deus*

⁵³⁷ L. Ciamitti, « Dosso as a Storyteller : Reflections on His Mythological Paintings », in : L. Ciamitti (éd.), *Dosso's Fate : Painting and Court Culture in Renaissance Italy*, (Los Angeles, 1998), pp. 97-98

⁵³⁸ J. Pontormo, *Le journal de Jacopo da Pontormo*, traduction française de J.-C. Lebensztejn, (Paris, 1992), p. 54

⁵³⁹ Sur la notion de *paragone*, voir entre autres : cat. expo., *Wettstreit der Künste. Malerei und Skulptur von Dürer bis Daumier*, Wallraf-Richartz Museum, Cologne, 2002

⁵⁴⁰ Marco Boschini, *La Carta del Navegar Pitoresco*, Venise, 1660 (réédition : Venise-Rome, 1966), p. 712

⁵⁴¹ P. Sohm, *Pittoresco. Marco Boschini, his Critics, and their Critiques of Painterly Brushwork in Seventeenth- and Eighteenth-Century Italy*, (Cambridge, 1991), p. 26

⁵⁴² L. Dolce, *Dialogue de la peinture intitulé l'Arétin* [1557], L. Fallay d'Este (éd.), (Paris, 1996)

⁵⁴³ *ibid*, p. 72.

⁵⁴⁴ *ibid*, p. 97 & 99 ; Ces assertions faisait directement écho au mythe de Pygmalion qui jouissait au cours du XVI^e siècle d'une grande renommée. Cette fable tirée des *Métamorphoses* d'Ovide racontait comment ce sculpteur tomba amoureux de son œuvre à laquelle Vénus insuffla la vie. Sur le mythe de Pygmalion, voir :

creator et malgré que Dolce ne précisait pas que cet artiste entrait en contact charnel avec son œuvre, nombreux étaient les éléments rhétoriques qui soulignaient implicitement cette démarche.

Alors que le discours théorique sur la manière de Titien ne se formulait pas de façon explicite au sein de ses tableaux, l'éloquence de la technique de Ketel s'exprimait au sein même de l'espace de représentation. Le seul portrait qu'il réalisa à l'aide de ses doigts qui nous soit parvenu, porte en effet les stigmates de son mode d'exécution. [ill. 121] Ce *Portrait d'un homme de vingt-huit ans* était précisément conçu pour mettre en scène le « faire artistique » original qui lui avait donné naissance.⁵⁴⁵ Le contraste qui émane entre le fond sombre sur lequel est dépeint ce personnage, et sa collerette ainsi que son visage lumineux, accentue la présence de cet homme. Son regard se dirigeant vers l'extérieur du lieu de son apparition, génère un dialogue avec le témoin de cette illusion. Une fois la communication établie, le spectateur cherche à savoir qui l'interpelle de la sorte. Ce dernier s'approche alors de l'œuvre pour y déchiffrer une inscription imposante qui venait se juxtaposer à sa première vision.

« Sans pinceau ni brosse / je suis ici entièrement peint / C[ornelis] K[etel] / A l'âge de 28 ans / En l'an 1601 »⁵⁴⁶

Il s'agit bien du modèle qui s'exprime, mais pour mieux dévoiler que l'image qui se trouve en face de nous, n'est autre qu'un artefact réalisé de façon tout à fait surprenante. Le graphisme raffiné qui sert de support à cette déclaration, ne fait que souligner toute l'importance de cette sentence exhibant les arcanes de sa genèse. Plus qu'un simple portrait, il s'agissait alors d'un véritable tour de force dont l'originalité du processus créatif s'exprimait par la bouche de celui qui en avait profité. La notion de simulacre était complètement anéanti au profit d'un tableau qui s'exposait en tant que tel, fruit de la démarche singulière voire extravagante d'une individualité artistique. Sans le texte, il était néanmoins impossible de discerner la nature de la technique qui avait été utilisée. La

cat. expo., *Pygmalions Werkstatt. Die Erschaffung des Menschen im Atelier von der Renaissance bis zum Surrealismus*, Städtische Galerie im Lenbachhaus, München, 2001 ; V. Stoichita, *The Pygmalion Effect*, (Chicago, à paraître)

⁵⁴⁵ Sur ce portrait, voir : Cat. expo., *Dawn of the Golden Age. Northern Netherlandish Art 1580-1620*, Rijksmuseum, Amsterdam, 1994, p. 21

⁵⁴⁶ « Sonder Borstel oft pinseel / ben ick dus gheschildert heel / CK / Aetat. 28. / An° 1601 »

dissonance provenant de ce qui était offert au regard et de ce qui était donné à lire, était totale et après avoir aperçu au loin la silhouette d'un homme, le « regardeur » allait s'en approcher pour venir y chercher la preuve de cette révélation. Ce jeu pouvait être aussi considéré comme le paradigme du concept exprimé par la devise, « Art est celare artem ».⁵⁴⁷ Aucune trace du mode d'exécution ne subsistait dans cette peinture, à l'exception de sa mention au sein d'une inscription interpellant le lecteur plus que le « voyeur ». Alors que le « faire » était au centre du discours engendré par ce portrait, il ne fallait absolument pas qu'il apparaisse dans le domaine picturale. Ce paradoxe qui se développa particulièrement au nord des Alpes, trouvait ses racines dans les écrits classiques sur la rhétorique. L'artiste devait dissimuler sa singularité technique, tout en attirant l'intérêt de l'amateur sur celle-ci. Le système du texte venant se superposer à l'image, convenait pleinement à ce genre d'exploit. Il permettait de contraindre le spectateur à s'approcher et à tenter de démêler le processus complexe qui était incarné dans les fibres de la toile.

Le nom du commanditaire ne nous est malheureusement pas connu et le désir d'y voir un autoportrait est démenti par l'âge du portraituré, Ketel étant né en 1548. Sa biographie nous apprend néanmoins qu'il réalisa le portrait de nombreuses personnalités de cette manière. Un moscovite « familier du grand-duc », l'« amiral de la flotte des Moluques », l'« excellent sculpteur De Keyser », furent au nombre de ceux qui eurent recours à ses services pour posséder leur effigie sans pinceau.⁵⁴⁸ La culture humaniste et le niveau social de ces personnages, semblent avoir caractérisé la clientèle de Ketel. Jacques Ratzet qui fut certainement l'un des plus fervents collectionneurs de cet artiste, possédait aussi de nombreuses toiles d'Anthonie Blocklandt, Cornelis van Haarlem, Dirck Barendsz et Abraham Bloemaert.⁵⁴⁹ La première personne qui selon van Mander, demanda à être portraituré sans le recours à aucun outil, fut Hendrick van Os. Cet éminent « connoisseur » faisait office de véritable mécène et semble avoir soutenu Ketel dans ses expérimentations. Les œuvres de ses contemporains revêtaient une importance toute particulière à ses yeux et

⁵⁴⁷ C. Wood, « 'Curious Pictures' and the art of description », in: *Word and Image*, v. 11, n° 4, p. 346.

⁵⁴⁸ C. van Mander, *op. cit.*, p.158 ; Sur les commanditaires de Ketel, voir aussi : M. J. Bok, « Art-Lovers and their paintings », in : cat. expo., *Dawn of the Golden Age. Northern Netherlandish Art 1580-1620*, Rijksmuseum, Amsterdam, 1994, pp. 136-66

⁵⁴⁹ Il légua plus de 40 oeuvres à ses héritiers. Arnold Buchelius décrit le "Thesaurum picturae omnigenis" de Ratzet en 1591. in: *ibid*, pp. 148.

il possédait ainsi des tableaux de Hans von Aachen, Jacques de Gheyn et de Jacopo Palma il Giovane.⁵⁵⁰

Aucun de ces noms d'amateurs ne peut cependant être attribué avec certitude à la commande de cette œuvre. L'anonymat qui règne au sein de ce portrait, est néanmoins parlant. L'image ne se concevait plus au sein des cabinets de collectionneurs en tant que « re-présentation » d'un homme absent. Le regard de près qui était thématique au sein de l'inscription qu'elle comportait, était celui adopté par ces nouveaux spectateurs qui cherchaient directement à entrer en dialogue avec la peinture, plutôt qu'avec le personnage qu'elle dépeignait. L'auteur qui avait touché celle-ci de ses propres doigts, semblait être figé au sein de son ouvrage. L'amateur pouvait alors à son tour entrer en contact avec l'artiste, dans la relation intime qu'il entretenait avec ce tableau.⁵⁵¹ Un rapprochement presque charnel prenait alors place. Cette problématique évoquait la démarche d'un autre artiste qui avait été mentionné par Vasari dans ses *Vite*.⁵⁵²

« Nous avons dit qu'Ugo était aussi peintre : je ne cacherai pas qu'il peignit à l'huile, sans employer de pinceaux mais avec les doigts et à l'aide d'étranges outils de son invention un tableau actuellement à Rome sur l'autel de la Sainte Face. Un matin, j'assistais à la messe avec Michel-Ange devant cet autel et je vis le tableau avec une inscription d'Ugo da Carpi proclamant qu'il avait été peint sans pinceau ; j'indiquai en riant cette inscription à Michel-Ange ; celui-ci répondit en riant également : 'Il aurait mieux fait d'utiliser le pinceau et de peindre dans un meilleur style'. »⁵⁵³

Ce tableau d'autel dont nous parle l'historien de l'art toscan, fut réalisé par Ugo da Carpi et représente *Sainte Véronique tenant son voile entourée de Saint Pierre et de Saint Paul*. [ill. 122] La place centrale qui est consacrée au voile présenté par Véronique, ne laisse aucun doute quant à la thématique de cette œuvre. La face du Christ qui y apparaît et qui semble quelque peu disproportionnée, en constitue l'élément essentiel. Ce portrait christique imprimé au sein de cette étoffe, revêtait une signification spécifique non seulement pour

⁵⁵⁰ *ibid*, p. 141

⁵⁵¹ D. Rosand, *La trace de l'artiste*, (Paris, 1993)

⁵⁵² W. Stechow, "Sonder Borstel oft Pinseel", in: J. Bruyn & alii (éds), *Album Amicorum J.G. Van Gelder*, (La Haye, 1973), pp. 310-311

⁵⁵³ G. Vasari, *Les vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes* [1568], traduction et édition critique sous la direction d'André Chastel, (Paris, 1981), vol. 7, p. 76

les fidèles, mais aussi pour les artistes.⁵⁵⁴ Elle faisait en effet partie des acheiropoïètes, images qui n'étaient pas réalisées par la main de l'homme mais de manière divine. La légende la plus répandue relatant la genèse de cette *Sainte Face*, était très claire quant à son statut d'icône miraculeuse. Véronique, prénom qui fut souvent rapproché de *vera icona*, essuya le visage du Christ qui venait de s'affaisser sous le poids de sa croix, lors de sa montée au Calvaire. L'empreinte de son faciès resta miraculeusement figée sur le tissu avec lequel cette sainte en devenir, venait d'essuyer la sueur et le sang de Jésus. Elle était le fruit d'un processus surnaturel et se définissait aux antipodes d'un artefact.

Le texte qu'avait inséré Ugo da Carpi à son retable, prétendant que ce graveur n'avait usé d'aucun pinceau pour sa réalisation, répondait à cette *vera icona*. Il soulignait en premier lieu, l'activité principale de cet artiste qui produisit de nombreuses planches gravées, mais qui semble n'avoir que très peu peint.⁵⁵⁵ Cette inscription pouvait être interprétée comme la proclamation de la fierté d'un graveur qui pouvait se passer des attributs du peintre pour exécuter une peinture. Elle ne paraît donc pas avoir été dépourvue d'une certaine forme d'ironie. L'antinomie qui se manifestait entre cette révélation et l'iconographie de l'œuvre sur laquelle elle se trouvait, était cependant bien plus significative. Alors que le voile que présentait Véronique contenait une image exécutée miraculeusement, la représentation de cette étoffe ne l'était pas moins. Une mise en abîme du procédé qui avait prévalu à la *vera icona*, se trouvait exprimé au sein même de ces quelques lignes. La similitude entre l'événement divin qui avait engendré cette empreinte et le tour de force dont se vantait da Carpi, devenait tangible. A travers cette juxtaposition entre une production « magique » et une création sans outil, l'origine de ces deux phénomènes était mise en perspective. L'artiste divin se manifestait au sein d'un retable destiné à être placé sur un autel.

Cette irrévérence ne paraît pas avoir été du goût de Vasari qui la critiqua ouvertement par la bouche de Michel-Ange. Le choix de cet artiste pour décrier les prétentions d'Ugo da Carpi, n'était pas gratuit. L'auteur des *Vite* avait la plus haute estime pour celui qu'il avait

⁵⁵⁴ Sur Sainte Véronique et la Sainte Face, voir : H. Kessler (éd.), *The Holy Face and the Paradox of Representation*, (Bologne, 1998) ; G. Wolf, « The Origins of Painting », in : *Res*, XXXVI (1999), pp. 60-78 ; T. M. di Blasio, *Veronica, il mistero del Volto. Itinerari iconografici, memoria e rappresentazione*, (Rome, 2000)

⁵⁵⁵ Commentaire à la *Vie* d'Ugo da Carpi in : G. Vasari, *op. cit.*, vol. 7, p. 112

érigé en héros, et définissait son jugement comme étant infaillible.⁵⁵⁶ Michel-Ange était en outre celui qui au sein du corpus biographique vasarien, se voyait affubler de l'adjectif de « divin » et les stratégies dont Vasari avait fait usage pour affirmer ce point de vue possédaient de nombreux points communs avec le jeu d'Ugo da Carpi.⁵⁵⁷

« Au-dessous vient la *Création d'Adam*. Il a représenté Dieu porté par un groupe d'anges nus et d'âge tendre, qui ont l'air de soutenir non seulement une figure mais le poids du monde entier, par l'effet de son impressionnante majesté et de la dynamique du mouvement ; d'un bras il entoure des putti comme pour prendre appui et de l'autre côté tend la main droite à Adam, un Adam d'une beauté, d'une pose, d'une présentation qui font penser à une nouvelle intervention de son premier créateur plutôt qu'au pinceau d'un grand dessinateur. »⁵⁵⁸

Ce passage de la description de la chapelle Sixtine, soulignait explicitement le rapport entre l'art de Michel-Ange et la conception du premier homme, mettant de côté son « pinceau de grand dessinateur ». La scène qui donnait lieu à cette comparaison, n'avait pas été choisie par hasard puisque d'une part sa thématique traitait explicitement de la création divine alors que d'autre part, elle était considérée comme l'élément phare du chef d'œuvre absolu du Florentin. Les innombrables figures dénudées qui s'affichaient sur cette voûte, mettaient en exergue son talent à représenter le corps humain et il devenait ainsi le digne successeur de celui qui avait créé le premier homme. Alors que Michel-Ange se présentait sous la plume de Vasari comme la quintessence de l'artiste divin, le concept de *divino* ne lui fut cependant pas exclusif et devint un véritable *topos* au sein des *Vite*. Carel van Mander ne fit pas un usage aussi extensif de cette notion, même si ses anecdotes l'évoquaient implicitement. Le nord des Alpes profitait d'une certaine tradition dans ce domaine et comme nous l'avons mentionné précédemment, Albrecht Dürer fut l'un des peintres qui jouit très fréquemment de l'apposition de cet adjectif à son nom.

⁵⁵⁶ Sur la notion de héros artistique, voir : J. Stack, « Artists into Heroes : the Commemoration of Artists in the Art of Giorgio Vasari », in : M. Rogers (éd.), *Fashioning Identities in Renaissance Art*, (Brookfield & Hants, 2000), pp. 163-176

⁵⁵⁷ P. Barolsky, *Michelangelo's Nose. A Myth and its Maker*, (Londres, 1990), p. 68.

⁵⁵⁸ G. Vasari, *op. cit.*, vol. 9, p. 220

Son autoportrait de 1500 constituait l'exemple le plus évident des ambitions de cet artiste.⁵⁵⁹ [ill. 12] L'iconicité qui s'en dégagait, donna lieu à de nombreuses comparaisons entre cette œuvre et le courant de l'*imitatio christi* qui sévissait alors en Allemagne.⁵⁶⁰ Ce raisonnement pourrait être néanmoins poursuivi en considérant cette représentation en tant qu'*imitatio dei*, entrant ainsi dans cette dynamique de rapprochement entre l'artiste et son modèle divin. Cette affirmation se voit confirmée par une gravure qu'il conçut en 1513. [ill. 123] La mise en parallèle de cette *Sainte Véronique* et de son fameux autoportrait, révèle de nombreuses similitudes. Si la frontalité de ces deux compositions est l'un des points communs les plus frappants, les ressemblances physiologiques qui ressortent de ces deux images sont tout aussi troublantes.⁵⁶¹ L'insertion de son identité auctoriale au sein d'une peinture, n'était pas chose nouvelle pour cet artiste qui usa de cette stratégie à de nombreuses reprises. Cet autoportrait intégré impliquait cependant une autre dimension, se rapprochant de la démarche d'Ugo da Carpi. A la différence de la *Sainte Véronique entourée de Saint Pierre et de Saint Paul* de son collègue transalpin, une focalisation s'opérait sur le voile portant l'empreinte du Christ. Seuls deux anges entraînent au sein de l'espace de représentation pour mieux exhiber cette étoffe. La décontextualisation était totale et l'empreinte divine se voyait glorifiée au sein de ce lieu ambigu dénué de tout élément de décor. Le visage sacré paraissait s'animer au sein de ce tissu, prenant à nouveau corps. L'idée d'un dieu vivant au travers des évangiles, mais aussi grâce à ses reliques, prenait tout son sens. Une sorte de renversement se manifestait. Le talent de Dürer était à même de redonner vie à cet être disparu et qui miraculeusement avait laissé une trace de son enveloppe corporelle, alors même qu'il était condamné à quitter la sphère terrestre. Cette ultime témoignage se perpétuait à travers ses reproductions et les artistes étaient au centre de ce mouvement. Un lien intrinsèque les reliait à leur modèle sacré, relation qui était distinctement mise en évidence dans cette gravure par un axe central menant de la *vera icona* à son monogramme, image artistique de Dürer. Le carré de papier qui mettait en

⁵⁵⁹ Sur cet autoportrait, voir entre autres: J. L. Koerner, *The Moment of Self-Portraiture in German Renaissance Art*, (Chicago-Londres, 1993) ; E. Panofsky, *The Life and Art of Albrecht Dürer*, (Princeton, 1995), pp. 43-44 ; J. Bialostocki, *Dürer and his critics. 1500-1971*, (Baden-Baden, 1986), p. 99 ; R. Smith, « Dürer as Christ ? », in : *Sixteenth Century Journal*, VI (1975), pp. 26-36 ; K. Jürgens, « Neue Forschungen zu dem Münchener Selbstbildnis des Jahres 1500 von Albrecht Dürer », in : *Kunsthistorisches Jahrbuch (Graz)*, XXI (1985), pp. 143-64 ; C. Cuttler, « Undercurrents in Dürer's 1500 'Self-Portrait' », in : *Bruckmanns Pantheon*, L (1992), pp. 24-27 ; D. Wuttke, « Dürer und Celtis. Von der Bedeutung des Jahres 1500 für den deutschen Humanismus 'Jahrhunderfeier als symbolische Form' (1980) », in : D. Wuttke, *Dazwischen. Kulturwissenschaft auf Warburgs Spuren*, (Baden-Baden, 1996), pp. 313-88

⁵⁶⁰ R. Bainton, *op. cit.*, pp. 91-103

⁵⁶¹ Jan Bialostocki considérait déjà cette image comme un véritable autoportrait, voir : J. Bialostocki, *op. cit.*, pp. 91 -103

scène celui-ci, entrait ainsi en dialogue avec le voile de Véronique. Cette parenté devenait alors indéniable et la démarche artistique ne laissait plus de doute quant à son analogie avec l'acte fondateur de l'humanité.

En peignant directement avec les doigts, Cornelis Ketel s'inscrivait donc dans une tradition qui s'était cristallisée aussi bien au travers de la théorie artistique italienne qu'au sein de plusieurs œuvres de son illustre prédécesseur nordique. Van Mander allait cependant légitimer cet acte de manière encore plus explicite. Pour bien saisir la subtilité de son commentaire, un retour au texte s'impose.

« En 1599, il ressentit le besoin de peindre sans pinceau, avec ses mains, un fait que bien des gens considéraient comme ridicule, ce genre de pulsions conduisant certaines femmes enceintes à ne manger que des aliments étranges, bruts ou crus. »⁵⁶²

L'auteur du *Schilderboeck* ne déclarait pas que son ami avait véritablement décidé de peindre sans pinceau, mais qu'il y fut conduit de façon pulsionnelle. Il ne semblait pas avoir véritablement eu de choix dans cette affaire. Cet élément qui peut paraître au premier abord comme un simple détail, était cependant très significatif. Il ne permettait pas simplement de disculper ce peintre par rapport aux critiques qu'ils pouvaient essayer, mais il suggérait aussi que Ketel était soumis à une force qu'il ne maîtrisait pas. Cette pulsion qui l'avait mené à user de ses propres phalanges pour appliquer les couleurs sur la toile, était la preuve même de son inspiration divine. La notion de « fureur divine » qui était le propre des poètes et que Marsile Ficin avait largement commentée, était devenu au cours du XVI^{ème} siècle l'une des caractéristiques du génie artistique.⁵⁶³ L'idée que la Nature insufflait aux artistes un don particulier, se trouvait aussi exprimée au sein de la biographie d'Hendrick Goltzius que van Mander déclarait ne pouvoir s'empêcher de créer tout comme

⁵⁶² « In't Jaer 1599. Quam hem in den sin eene lust / te schilderen sonder pinceelen metter handt / welck by velen wort ghehouden voor eenen belachlijcken wanschape lust / gelijk gemeen is by eenige bevruchte Vrouwen / die vreemde / rouwen / oft ongekoochten coft tot sprijsse te gebruycken gelusten. » pour la version originale, voir : C. van Mander, *The lives of the illustrious Netherlandish and German painters* [1604], H. Miedema (éd.), (Doornspijk, 1994), vol. 1, , p. 371 ; pour la traduction française, voir : C. van Mander, *Le livre des Peintres de Carel van Mander* [1604], traduction française de H. Hymans, (Paris, 1884-85), vol. 2, p. 158

⁵⁶³ Cette notion apparaissait aussi au sein du *Saint Luc* de Marteen van Heemskerck conservé à Haarlem ; M. Kemp, "The 'Super-Artist' as Genius: The Sixteenth-Century View", in: P. Murray (éd.), *Genius. The History of an Idea*, Oxford: Blackwell, 1989, p. 39 ; R. & M. Wittkower, *Les enfants de Saturne. Psychologie et comportement des artistes, de l'Antiquité à la Révolution française*, (Paris, 1991), pp. 123-60

un chat était contraint à chasser des souris.⁵⁶⁴ Les termes de *vreemde* - « étrange » -, *rouwen* - « brut » -, et *ongekoockten* -« cru » -, qu'il utilisait pour qualifier les aliments bizarres dont raffolaient les femmes enceintes, évoquaient cet aspect primaire et instinctif que revêtait parfois la démarche d'un artiste qui avait été béni par la Mère Nature.⁵⁶⁵

La comparaison supposée satyrique entre le comportement de Ketel et celui d'une future mère, entrainait aussi dans cette thématization du processus artistique. Le concept de création était en effet souvent rapproché de celui de procréation.⁵⁶⁶ Cette critique acerbe devenait ainsi un véritable compliment. Ce parallèle se justifiait entre autres par la déclaration que l'Amour pouvait être considérée comme l'origine des Arts. Plusieurs allégories de Ketel décrites au sein du *Schilderboeck*, mettaient en scène ce *topos* et van Mander lui-même y consacra l'une de ses œuvres.⁵⁶⁷ [ill. 124] Son tableau intitulé *Amor omnibus idem* exprimait ainsi l'immense pouvoir de l'Amour tant au niveau terrestre que céleste.⁵⁶⁸ Dans la partie inférieure apparaissent différentes petites scènes, relatant les bienfaits et les méfaits de Cupidon. Alors que l'idée de procréation est symbolisée par plusieurs couples d'humains et d'animaux surpris dans leurs ébats amoureux, le concept de création émane de la partie centrale inférieure, représentant une statue de Cupidon au pied de laquelle sont disposées différentes « merveilles » naturelles. Un dialogue émergeait alors entre procréation, création divine - figurée par les fleurs et coquillages -, et création humaine - représentée par la statue de la divinité de l'amour ainsi que par le tableau de van Mander en tant que tel. Ce discours qui s'instaurait au sein de l'espace pictural, répondait à celui des cabinets d'amateurs qui mettaient en perspective les artefacts et les curiosités de la nature. Cette lecture devient d'autant plus éloquente que le commanditaire de cette

⁵⁶⁴ C. van Mander, *op. cit.*, vol. 2, p. 180

⁵⁶⁵ Dans l'introduction à la vie de Ketel, van Mander explique en effet que celui-ci fut béni par la Nature ; voir : C. van Mander, *op. cit.*, vol. 2, p. 146

⁵⁶⁶ M. Weigle, *Creation and Procreation. Feminist Reflections on Mythologies of Cosmogony and Parturition*, (Philadelphie, 1989)

⁵⁶⁷ La qualification de l'Amour comme origine des Arts était un *topos* qui provenait entre autres de Plinie et de son mythe de l'origine de la Peinture. Voir : V. Stoichita, *Brève histoire de l'ombre*, (Genève, 2000), pp. 16-17 ; « Ketel dessina aussi, à la prière de Raphael Sadeler, une composition allégorique où l'on voit, au milieu d'un groupe formé par la Peinture, la Musique et la Poésie, assise près d'une fontaine et tenant un cœur enflammé, l'Amour qui tient les yeux fixés sur la Peinture et prête l'oreille aux sons de la Musique. Au sommet de la fontaine, un enfant qui rend de l'eau. C'est l'inclination, ayant à ses côtés la Subtilité, que figure un serpent. L'ensemble veut dire que l'Amour est la source des arts », in : C. van Mander, *op. cit.*, vol. 2, p. 153

⁵⁶⁸ Sur ce tableau, voir : W. Melion, *Shaping the Netherlandish Canon. Karel van Mander's Schilder-Boeck*, (Chicago, 1991), pp. 6-7

peinture fut un *connoisseur*, Ian van Wely, et qu'elle figura plus tard au sein de la fameuse collection impériale de Prague.⁵⁶⁹

Cette œuvre incarnait donc le système d'exposition qui prévalait à la fin du XVI^e siècle et mettait en image, la réflexion générée par la confrontation entre *artificialia* et *naturalia*. Si les origines du processus artistique se trouvaient thématiquement en son sein, la prééminence de l'amour comme source des arts présidait à cette composition. Les nombreux nus féminins qui la caractérisaient, mettaient en exergue ce principe et lui conféraient une touche érotisante. La conception de l'œuvre d'art en tant que fruit de l'amour, n'avait rien d'extraordinaire à cette période. Plin l'avait déjà formulée dans son récit sur Apelle et Campaspe. Il racontait ainsi qu'Alexandre le Grand céda sa maîtresse favorite à son peintre de cour. Ce dernier en était tombé amoureux au cours des séances de pose qui avaient eu lieu lors de l'exécution du portrait de cette courtisane. D'innombrables artistes avaient représenté cette anecdote qui symbolisait à la fois toute l'admiration qu'avait Alexandre pour un peintre, mais aussi le rapport amoureux qui pouvait s'établir entre un artiste et son modèle. [ill. 125] Cette relation permettait aussi de souligner par analogie le lien qui émergeait entre un créateur et son ouvrage. Un lieu commun voulait en effet que l'amour que celui-ci portait à sa muse, était du même type que celui qu'il portait à son œuvre.⁵⁷⁰ La notion d'enfantement prenait alors tout son sens dans ce rapport affectif.⁵⁷¹

Le parenté de ces différents mythes qui érotisaient le processus artistique, soulignait aussi la sensualité de la technique de Ketel.⁵⁷² Alors que van Mander ne mentionnait à aucun moment que ce peintre réalisa de la sorte un nu féminin, Samuel van Hoogstraten se permit quelques libertés quant à l'interprétation de sa source littéraire. [ill. 102] Comme nous l'avons déjà mentionné, il n'hésita pas à faire apparaître une figure féminine sur la toile

⁵⁶⁹ Ce tableau figure en effet sur l'inventaire de la collection impériale rédigé en 1611 ; voir : *ibid*, p. 6

⁵⁷⁰ Dans ce contexte le mythe de Pygmalion est tout à fait significatif, voir : Cat. expo., *Pygmalions Werkstatt. Die Erschaffung des Menschen im Atelier von der Renaissance bis zum Surrealismus*, Städtische Galerie im Lenbachhaus, München, 2001 ; V. Stoichita, *The Pygmalion Effect*, (Chicago, à paraître)

⁵⁷¹ S. Alpers, *L'atelier de Rembrandt. La liberté, la peinture et l'argent*, (Paris, 1991), p. 56 ; Sur les rapports entre Amour et peinture au XVII^e siècle, voir : J. Woodall, « Love is in the air. Amor as motivation and message in seventeenth-century Netherlandish painting », in : *Art History*, XIX (1996), pp. 208-246

⁵⁷² Sur la notion de toucher et de touche, voir : D. Rosand, « Titian and the Eloquence of the Brush », in: *Artibus et Historiae*, n°3, vol. II (1981), pp. 85-96 ; G. Josipovici, *Touch*, (New Haven-Londres, 1996) ; T. Da Costa Kaufmann, « 'Eros' et 'poesia': la peinture à la cour de Rodolphe II », in: *Revue de l'art*, n° 69 (1985), pp. 29-46 ; C. Ginzburg, « Titian, Ovid, and Sixteenth-Century Codes for Erotic Illustration », in: R. Goofen (éd.), *Titian's 'Venus of Urbino'*, (Cambridge, 1997), pp. 23-36 ; C. Nordenfalk, « The Sense of Touch in Art », in: K. L. Selig & E. Sears (éds), *The Verbal and the Visual. Essays in Honor of William Sebastian Heckscher*, (New York, 1990), pp. 109-132

que Ketel était en train d'exécuter avec les doigts. Cet écart nous a conduit à rechercher le type de modèle dont aurait pu s'inspirer van Hoogstraten. Le portrait de Rembrandt figurant *Saskia tenant un œillet*, présente de nombreuses similitudes avec cette œuvre fictive. [ill. 126] La gestuelle de cette femme portant sa main gauche à son sein, leur est commune, et leur cadrage est identique. L'admiration que portait l'auteur du *Inleyding tot de Hooge schoole der Schilderkonst* à son maître, ne fait qu'affirmer la relation entre ces deux images. S'il est évident que son disciple ne se limita pas à réaliser une simple copie, la citation semble néanmoins évidente. Afin de bien cerner cette allusion, un autre tableau de Rembrandt nous vient en aide. [ill. 127] Ces deux œuvres ont en commun la place centrale accordée à la figure féminine sur laquelle se pose un regard érotisant. Le « voyeurisme » du roi David répond alors à celui du maître hollandais dépeignant sa femme Saskia, éprouvant tous les deux un sentiment amoureux dans cette contemplation de la beauté féminine. Cette thématization du regard sensuel est affirmée par le dialogue visuel qui s'établit entre le modèle et le spectateur. Dans la gravure de van Hoogstraten, la figure féminine paraît fixer celui qui la peint, témoignant ainsi de cette relation qui leur est propre. Ce contact fait écho à la gestuelle du modèle qui évoque toute la sensualité qui en émane. La mise en scène du regard érotique semble d'ailleurs avoir été un élément central dans la démarche de cet artiste. Sa « boîte de perspective » aujourd'hui conservée à la National Gallery, exemplifiait parfaitement ce processus. La structure de cette œuvre contraignait le spectateur à placer son œil sur un trou pour entrer dans l'intimité d'une demeure. L'inscription « Amoris Causa » apposée à l'une des faces extérieures de ce dispositif visuel, ne laissait que peu de doute quant aux similarités entre création artistique et relation amoureuse. Elles s'exprimaient ainsi pleinement dans cette illusion qui donnait à voir deux femmes, l'une lisant, l'autre lascivement couchée sur un lit.⁵⁷³ Cette machine était l'expression mécanique du regard sensuel du peintre qui était à la fois « voyeur » et créateur de sensualité.

Samuel van Hoogstraten paraît donc avoir été pleinement conscient de toute la portée de l'acte de Ketel, ainsi que de sa comparaison avec certaines marottes de femmes enceintes. Ce rapprochement était devenu un véritable lieu commun au début du XVII^e siècle et lors d'une cérémonie qui eut lieu à Gand en 1600, les peintres de cette ville se réunirent

⁵⁷³ J. Woodall, *op. cit.*, p. 211 ; sur la « peeping box » de van Hoogstraten, voir aussi : C. Brown, « Samuel van Hoogstraten. Perspective and Painting », in : *National Gallery Technical Bulletin*, XI (1987), pp. 60-85 ; D. Bomford, « Perspective, Anamorphosis and Illusion. Seventeenth-Century Dutch Peep Shows », in : *Studies in the History of Art* (Washington DC), LV (1998), pp. 124-35

sous la bannière : « Les peintres. Grand rivaux des mères ».⁵⁷⁴ Le type iconographique qu'il choisit pour figurer sur le chevalet de son excentrique prédécesseur, n'était pas le fruit du hasard. Alors que les similitudes avec certaines compositions de Rembrandt semblent probantes, une gravure traduisant une copie de Rubens d'après Titien paraît éclaircir définitivement la signification de cette figure féminine. [ill. 128] Ce *Portrait de courtisane* présentait en effet une gestuelle très proche de celle apparaissant sous les pieds de Ketel. L'inscription qui fut ajoutée à la planche de Vorsterman, permettait à la fois de justifier l'aspect érotique de cette image, tout en exprimant comment pouvait être perçu ce type de représentation. Elle déclarait ainsi que l'illustre maître vénitien avait peint son épouse, alors qu'elle portait en son sein le chaste fruit de leur mariage.⁵⁷⁵ Cette adjonction était d'autant plus éloquente qu'elle émanait d'une pure invention. Aucune source n'attestait cette déclaration et ce fut probablement Rubens qui conseilla à Vorsterman de désamorcer par quelques lignes explicatives, l'érotisme qui émanait de ce portrait. Les nus féminins étaient alors souvent considérés à Anvers comme des représentations de l'épouse du peintre et la chasteté des modèles n'était jamais remise en cause. L'amour conjugal permettait de disculper ce genre d'œuvre et les attributs de la procréation pouvaient ainsi s'exposer au grand jour.⁵⁷⁶ L'explication qui prenait place au sein de cette gravure évoquait la comparaison dont avait usé van Mander pour légitimer les excentricités techniques de son ami. Le filtre rhétorique était à même d'enrober les extravagances les plus surprenantes, qui elles-mêmes dérivait souvent de la littérature artistique. La vie de Cornelis Ketel pouvait être considérée dans ce contexte, comme l'aboutissement de la théorisation du processus créatif. Il serait inexact de prétendre que la biographie de cet artiste servit exclusivement de prétexte à des digressions idéologiques. L'amitié et les affinités poétiques qu'entretenaient Ketel et van Mander, permettaient néanmoins une construction conjointe d'un texte reflétant les archétypes propres à une individualité artistique telle qu'elle s'était cristallisée au cours du XVI^{ème} siècle.

⁵⁷⁴ « Pictores. Magna Aemula matris », rapporté dans J. Bochius, *Historica narratio profectioines et inaugurationis serenissimorum Belgii principum Alberti et Isabellae*, (Anvers, 1602), p. 328 ; à ce sujet, voir aussi : M. Thøfner, « Helena Fourment's *Het Pelsken* », in : *Art History*, XXVII (2004), pp. 1-33

⁵⁷⁵ « Ecce viro quae grat suo est, nec pulchrior ulla : Pignora coniugii ventre pudica gerit. Sed tamen an vivens an mortus picta tabella, Haec magni Titiani, arte notanda refert. », sur cette gravure, voir : M. Thøfner, *op. cit.*, p. 10

⁵⁷⁶ *ibid.*, pp. 4-14

III.4 L'artiste à l'envers

Les bizarreries techniques de Cornelis Ketel et leur légitimation par van Mander, ne pouvaient prendre place qu'au moment où le vocabulaire et les *topoi* qui caractérisaient l'individualité artistique étaient établis. Les fantaisies de ce peintre s'inscrivaient dans un processus auquel Albrecht Dürer avait largement contribué dans son expression nordique. Il s'agissait de l'apogée du concept même de singularité créatrice, qui avait engendré l'idée même d'œuvre originale.⁵⁷⁷ Michel Foucault avait déjà soulevé que la notion d'auteur avait émergé, alors que ce dernier était à même de produire un discours transgressif, s'opposant aux canons qui s'étaient érigés au cours des siècles.⁵⁷⁸ Les excentricités de Ketel ne visaient cependant pas à remettre totalement en cause certains codes établis, mais plutôt à « jouer » aux limites de ceux-ci. Elles étaient dans ce contexte très similaires aux écrits de Rabelais et d'Erasme qui n'avaient rien de véritablement marginaux, mais qui prenaient plaisir à dialoguer avec des lieux communs auxquels ils avaient largement contribué.⁵⁷⁹ La culture humaniste conférait une dimension essentielle à ces détournements qui devenaient le témoignage d'un esprit subtil. Ces textes possédaient leur propre langage et répondaient aux attentes d'érudits aux goûts raffinés.⁵⁸⁰ La clientèle de ce type d'ouvrages, permet de mieux cerner les règles de ces constructions intellectualisantes autorisant certaines extravagances. Ils n'étaient pas le lieu privilégié de débordements intempestifs et gratuits, mais le verso d'une culture éclairée.

Les critiques formulées par van Mander à l'égard du comportement étrange de certains peintres, se comprennent alors mieux. Alors qu'il se permettait d'user des excentricités de

⁵⁷⁷ J. Miernowski, « La littérature anti-scientifique à la Renaissance comme réflexion sur les limites d'une culture », in: *Nouvelle revue du seizième siècle*, n°14/1 (1996), pp. 91-100

⁵⁷⁸ « Ils sont d'abord objets d'appropriation ; la forme de propriété dont ils relèvent est d'un type assez particulier ; elle a été codifiée voilà un certain nombre d'années maintenant. Il faut remarquer cette propriété a été historiquement seconde, par rapport à ce qu'on pourrait appeler l'appropriation pénale. Les textes, les livres, les discours ont commencé à avoir réellement des auteurs (autres que des personnages mythiques, autres que de grandes figures sacralisées et sacralisantes) dans la mesure où l'auteur pouvait être puni, c'est-à-dire dans la mesure où les discours pouvaient être transgressifs. », M. Foucault, « Qu'est-ce qu'un auteur », in : Foucault (M.), *Dits et écrits*, vol. I, (Paris, 1994), p. 799

⁵⁷⁹ P. Eichel-Lojkine, *Excentricité et humanisme. Parodie, dérision et détournement des codes à la Renaissance*, (Genève, 2002), p. 13

⁵⁸⁰ Les scènes paysannes de Pieter Brueghel peuvent être aussi rapprochées de ces scènes singulières destinées à un public très cultivé ; à ce sujet, voir : D. Freedberg, « Allusion and Topicality in the Work of Pieter Brueghel : The Implications of A Forgotten Polemic », in : D. Freedberg (éd.), *The Prints of Pieter Brueghel the Elder*, (Tokyo, 1989), pp. 53-65 ; T. Boucquey, *Mirages de la farce. Fêtes des fous, Brueghel et Molière*, (Amsterdam-Philadelphie, 1991)

Ketel pour construire un discours sur la personnalité artistique, il ne pouvait cependant légitimer des mœurs dissolues.

« La faculté picturale qui se trouve en germe au fond de la pensée ou de l'imagination, avant que la pratique ait pu donner une forme parfaite à ses expressions tangibles, réclame de ceux qui la possèdent un esprit calme et une vie régulière pour qu'ils puissent se livrer sans trouble à une œuvre intellectuelle de si haute portée. »⁵⁸¹

Cette introduction à la biographie de Mabuse ne laissait que peu de doute quant à l'attitude de l'auteur du *Schilderboeck* face à une vie dépravée. Il avouait néanmoins qu'étonnamment les excès de Mabuse ne se reflétaient pas dans son travail. Il s'éloignait à cet égard de son prédécesseur transalpin qui avait ouvertement condamné les lubies de Piero di Cosimo et Jacopo Pontormo. Les bizarreries de ces artistes étaient alors présentées comme allant à l'encontre de l'expression de leur talent.⁵⁸² La notion d'imagination qui revêtait une importance primordiale pour l'artiste, puisqu'elle lui permettait de conceptualiser l'image qu'il allait exécuter, était aussi soulignée par Vasari comme étant parfois la cause de ces déviances. Il écrivait ainsi que Piero était capable de s'inspirer de « crachats de malades » pour ensuite concevoir « les batailles de cavaliers, les villes les plus fantastiques, les pays les plus immenses ».⁵⁸³ L'abstraction dont il était capable faisait sa force, mais elle devenait néfaste lorsqu'elle l'emportait sur un certain savoir-vivre digne de tout peintre-courtisan. Van Mander s'inscrivait ainsi dans le sillage du Toscan en affirmant que la « faculté picturale » émanait de cette qualité, tout en s'empressant de relever qu'elle pouvait être nuisible à un artiste ayant un mode de vie inadéquat. Il

⁵⁸¹ C. van Mander, *Le livre des Peintres de Carel van Mander* [1604], traduction française de H. Hymans, (Paris, 1884-85), vol. I, p. 232

⁵⁸² Vasari déclarait ainsi dans la vie de Piero : « S'il avait été un peu moins perdu dans ses abstractions, s'il avait tenu plus compte de lui-même dans la vie, il aurait mieux fait connaître son immense talent et on l'aurait adoré. Mais, à cause de sa sauvagerie, on le tint plutôt pour fou, bien que finalement, il ne fût jamais de tort qu'à lui-même et qu'il servît utilement son art grâce à ses œuvres. Tout homme de talent, tout excellent artiste, averti par de tels exemples, devrait garder les yeux fixés sur son but. », in : G. Vasari, *Les vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes* [1568], traduction et édition critique sous la direction d'André Chastel, (Paris, 1981), vol. 5, p. 85 ; Les œuvres singulières de Piero ont probablement largement influencé l'historien de l'art toscan dans cette critique qui semble s'être éloignée d'une certaine réalité. A ce sujet, voir : S. Fermor, *Piero di Cosimo. Fiction, Invention and Fantasia*, (Londres, 1993), pp. 13-40 ; L. A. Waldman, « Fact, Fiction, Hearsay : Notes on Vasari's Life of Piero di Cosimo », in : *Art Bulletin*, LXXXII (2000), pp. 171-79. Sur la vie et le journal de Jacopo Pontormo, voir : J.-C. Lebensztejn, *Dossier Pontormo*, Paris : Macula, 1984

⁵⁸³ G. Vasari, *op. cit.*, vol. 5, p. 85

s'agissait là d'une caractéristique qui était nécessaire à un peintre, mais qui parfois causait sa perte.⁵⁸⁴

Ces égarements s'exemplifiaient en la personnalité de Josse van Cleef dit le fou. Son insatiable volonté de se surpasser, le conduisit à la démence. La valeur qu'il conférait à l'éclat de ses couleurs, l'amena ainsi à recouvrir ses propres habits de vernis afin de « reluire » lorsqu'il se promenait dans la rue.⁵⁸⁵ Il tentait aussi inlassablement de récupérer les œuvres qu'il avait vendues afin de les modifier. Il ne faisait alors que les altérer, n'arrivant pas à accepter que son travail était achevé. Van Mander notait encore qu'il peignait ses tableaux sur les deux faces afin qu'il y ait toujours quelque chose à voir, même si la toile se trouvait retournée. Toutes ses névroses s'inscrivaient dans sa quête dévorante d'une peinture absolue. La folie qui lui était attribuée, provenait directement de son activité artistique et servait de contre-exemple à certaines caractéristiques attribuées à sa profession. L'incapacité de considérer son ouvrage comme étant terminé, tendait à devenir un lieu commun. Il fut d'ailleurs repris par Balzac dans son *Chef d'œuvre inconnu*, qui conférait au légendaire Frenhofer une légère démence qui l'incitait à défier l'impossible en cherchant la perfection.⁵⁸⁶ Le mal dont était atteint van Cleef s'incarnait au sein même des revers de ses compositions. Le retournement de sa toile qui ne présentait finalement ni recto ni verso, était la métaphore de sa confusion mentale. Le processus créatif poussé jusqu'au renversement, avait fait trébucher cet artiste dont la vanité n'avait qu'attisé la chute.

La vie de van Cleef apparaissait comme l'aboutissement malsain de certaines facultés inhérentes à l'individualité artistique. Elle dialoguait ainsi avec l'affliction de Charles d'Ypres qui à l'inverse de son frère dont l'aliénation résultait d'un excès créatif, était le fruit de sa stérilité. La mélancolie qui était aussi désignée comme l'une des caractéristiques

⁵⁸⁴ Sur les troubles qui étaient attribués à certains artistes, voir : R. & M. Wittkower, *Les enfants de Saturne. Psychologie et comportement des artistes, de l'Antiquité à la Révolution française*, (Paris, 1991), pp. 89-121

⁵⁸⁵ « La raison de van Cleef s'égara à tel point qu'il en vint à faire des choses invraisemblables. Il passait au vernis, à la térébenthine, ses habits, sa cape et sa barrette, se montrant par les rues tout reluisant ; il peignait ses panneaux sur les deux faces pour que, disait-il, on eût toujours quelque chose à considérer, même quand les panneaux étaient retournés. S'ils lui arrivaient de retrouver d'anciennes œuvres de sa main, il tâchait de les obtenir sous prétexte de les améliorer, et ne faisait que les gâter. Ses amis enfin le recueillirent et le soignèrent. », in : C. van Mander, *op. cit.*, vol. I, p. 244

⁵⁸⁶ H. Damish, « The Underneath of Painting », in : *Word & Image*, I (1985), pp. 197-209 ; G. Didi-Huberman, *La peinture incarnée*, (Paris, 1985) ; P. Marot, « Le Chef d'œuvre inconnu ou l'irreprésentabilité de la représentation », in : M. Chefdor (éd.), *De la palette à l'écritoire*, (Nantes, 1997), vol. I, pp. 140-50

du génie, pouvait être parfois à l'origine d'une impuissance artistique.⁵⁸⁷ Il s'agissait néanmoins dans ce cas précis, d'une véritable infécondité physiologique. Van Mander s'étalait en effet durant plusieurs paragraphes, sur le désespoir que ressentait ce peintre à ne pouvoir engendrer. Son tourment provoqua un comportement dépressif qui fut couronné par une tentative de suicide.⁵⁸⁸ La place conférée à cette anecdote et le rapprochement qui était devenu trivial entre création et procréation, conduisent à une lecture métaphorique de ce passage du *Schilderboeck*. Le coup de couteau qu'il se donna en pleine taverne, s'exclamant « Voici du rouge ! », émanait d'une mise en scène littéraire. La frustration de cette artiste stérile, s'exprimait pleinement à travers ce cri de détresse qui référait directement à sa profession. Le rouge n'était alors que l'image du sang, tout comme cette anecdote n'était qu'une fable artistique servant le discours allégorique de van Mander. En faisant jaillir de sa propre chair une couleur qui allait mettre fin à ses jours en se déversant de son corps, il exprimait ainsi une détresse créatrice. La destruction qu'elle engendrait, devenait ainsi l'ultime performance d'un peintre aride, un véritable suicide artistique. La remarque qui l'avait poussé à commettre cet acte entrainait dans ce discours. Van Mander prétendait en effet que Charles d'Ypres agit de la sorte après que quelqu'un lui ait déclaré qu'il était indigne de vivre puisqu'il n'était pas capable de féconder une femme dont la beauté était exceptionnelle. Tous les facteurs étaient réunis pour que cet artiste soit à même d'engendrer des toiles magnifiques. Cette discordance entre les prédispositions inhérentes à un processus créatif fertile et son impuissance, allait le rendre fou et ainsi il termina sa pauvre existence en « traçant toutes sortes de diableries, disant qu'il était damné ».⁵⁸⁹

La folie du peintre revêtait cependant une connotation positive, lorsqu'elle se cantonnait aux normes établies par la théorie artistique. Elle permettait alors d'exprimer la puissance d'imagination qu'exigeait une création originale. Lors de son procès pour hérésie, Véronèse n'hésita pas à déclarer au tribunal de l'Inquisition que son *Repas chez Lévy* était la matérialisation d'une démarche artistique souveraine. Elle était le fruit d'une individualité artistique qui comme « les poètes et les fous » avait le droit de prendre

⁵⁸⁷ A ce sujet, voir la vie de Goltzius : C. van Mander, *op. cit.*, vol. II, p. 183 ; L'étude monumentale de Klibansky, Panofsky et Saxl reste à ce jour, l'ouvrage de référence sur le thème de la mélancolie : R. Klibansky, E. Panofsky & F. Saxl, *Saturne et la mélancolie*, (Paris, 1989), pp. 352-445 ; sur la mélancolie de l'artiste, voir : R. & m. Wittkower, pp. 123-60

⁵⁸⁸ C. van Mander, *op. cit.*, vol. I. pp. 398-99

⁵⁸⁹ *ibid*, p. 399

certaines libertés.⁵⁹⁰ Cette proclamation émanait d'une rhétorique bien huilée, qui avait fait ses preuves au sein des écrits sur la poésie et sur la peinture.⁵⁹¹ Véronèse ne déclamaient donc pas à haute voix, une démence maléfique qui l'aurait conduit au cachot, mais usait de son érudition pour affirmer ses digressions légitimes face à une lecture dogmatique des évangiles. La figure du fou n'était pas à comprendre comme celle d'un aliéné qui avait perdu la raison, mais comme celle d'un individu qui s'était éloigné de certaines règles pour mieux en saisir toute la portée.⁵⁹² Elle devenait alors synonyme de « morosophe », concept paradoxal qui permettait de définir la sagesse d'un personnage considéré comme marginal.⁵⁹³

Le morosophe par excellence était Démocrite. Au cours du XVI^{ème} siècle, de nombreux textes lui avaient été consacrés s'inspirant d'une correspondance apocryphe que nous connaissons aujourd'hui sous le titre de *Lettres pseudo-hippocratiques*.⁵⁹⁴ Les différentes missives attribuées à Hippocrate et recueillies au sein de ce corpus, furent rédigées au cours du premier siècle par un auteur qui nous est resté inconnu. Elles furent néanmoins considérées comme authentiques par la majorité des hommes de Lettres jusqu'au XIX^{ème} siècle et encore récemment certains intellectuels ont été envoûtés par ces pages, ne pouvant douter de leur véracité.⁵⁹⁵ La légende de Démocrite se construisit ainsi autour de plusieurs lettres prétendument échangées par le fameux médecin de l'Antiquité et plusieurs de ses connaissances. Elles racontaient comment les Abdéritains avaient eu recours à son savoir

⁵⁹⁰ « Nous autres peintres, comme les poètes et les fous, nous avons le droit de prendre des libertés », in : P. Kaplan, « Veronese and the Inquisition. The Geopolitical Context », in : E. Childs, *Suspended License and the Visual Arts*, (Seattle-London, 1997), p. 109 ; à ce sujet voir aussi : M. Warnke, « Praxisfelder der Kunsttheorie. Über die Geburtswehen des Individualstils », in : *Idea, Jahrbuch der Hamburger Kunsthalle*, I (1982), pp. 54-71 ; P. Fehl & M. Perry, « Painting and the Inquisition at Venice. Three Forgotten Files », in : D. Rosand (éd.), *Interpretazioni veneziane. Studi di storia dell'arte in onore di Michelangelo Murano*, (Venise, 1984), pp. 371-83

⁵⁹¹ Sur la fureur divine et le génie artistique, voir : M. Kemp, « From *Mimesis* to *Fantasia*: The Quattrocento Vocabulary of Creation, Inspiration and Genius in the Visual Arts », in: *Viator. Medieval and renaissance Studies*, VIII (1997), pp. 347-398 ; M. Kemp, « The 'Super-Artist' as Genius: The Sixteenth-Century View », in: P. Murray (éd.), *Genius. The History of an Idea*, Oxford: Blackwell, 1989, pp. 32-53

⁵⁹² A ce sujet, voir : R. Klein, « Le thème du fou et l'ironie humaniste », in : R. Klein, *La forme et l'intelligible. Ecrits sur le Renaissance et l'art moderne*, (Paris, 1970), pp. 433-50

⁵⁹³ voir : E. Curtius, *La littérature européenne*, (Paris, 1956), vol. 1, pp. 170-76 ; J. Jehasse, « Démocrite et la renaissance de la critique », in: *Etudes seiziémistes. Offertes à Monsieur le Prof. V.-L. Saulnier par plusieurs de ses anciens doctorants*, Genève: Droz, 1980, pp. 41-64

⁵⁹⁴ Hippocrate, « Lettres pseudo-hippocratiques », in: Hippocrate, *Sur le rire et la folie*, (Paris, 1989), pp. 35-101 ; T. Rütter, *Demokrit-Lachender Philosoph und sanguinischer Melancholiker. Eine pseudohippokratische Geschichte*, (Leiden, 1992)

⁵⁹⁵ Concernant les diverses éditions de la *Lettre à Damagète* qui constitue le temps fort de ce récit épistolaire voir : J. Salem, *La légende de Démocrite*, (Paris, 1996), pp. 11-15 ; J. Jehasse, « Démocrite et la renaissance de la critique », in: *Etudes seiziémistes. Offertes à Monsieur le Prof. V.-L. Saulnier par plusieurs de ses anciens doctorants*, (Genève, 1980), pp. 41-64

pour tenter de soigner leur philosophe local. Le premier chapitre de ce récit épistolaire, révélait la pathologie dont souffrait Démocrite. Le diagnostic de ses concitoyens soutenait que sa trop grande sagesse l'avait conduit à la folie.⁵⁹⁶ Le philosophe vivait en effet reclus, restant éveillé jour et nuit, riant de tout, et entouré des cadavres d'animaux qu'il disséquait. Les sept courriers suivants sont quant à eux de la main d'Hippocrate et relatent les longues discussions qu'il eut avec ce penseur quelque peu excentrique. Au cours de ces dialogues, le morosophe parvient à démontrer à son prétendu thérapeute que son esprit est parfaitement sain. Les jugements de valeur se renversent progressivement pour terminer sur la conclusion que c'est la société toute entière qui a perdu la raison et donne « du prix à ce qui est indigne et inanimé ; toute leur fortune passe dans l'achat de statue, sous prétexte que l'œuvre semble parler, mais ils exècrent ceux qui parlent vraiment. »⁵⁹⁷

Nombreuses furent les interprétations des propos prêtés à Démocrite. L'exégèse érasmienne de ce mythe semble avoir été la plus répandue au nord des Alpes.⁵⁹⁸ L'*Eloge de la folie* qu'Erasmus dédia à son ami humaniste Thomas More, y référerait de façon évidente.⁵⁹⁹ La dédicace de cet ouvrage présentait en effet cet érudit anglais comme tenant « volontiers de Démocrite ». Il précisait plus loin que ce texte qui se voulait divertissant, saurait trouver un accueil favorable chez More dont le nom en latin, « Morus », était très proche de la traduction grecque de la notion de folie, « Moria ». ⁶⁰⁰ Si le nom du philosophe abdéritain n'apparaît qu'à deux reprises par la suite, la genèse de cet ouvrage est néanmoins placée sous ses auspices. En discourant sur le thème de la déraison de l'humanité, Erasmus reprenait le rôle de son légendaire prédécesseur riant de toutes les prétentions de l'homme et proclamant âprement que « c'est toujours ce qu'il y a de plus inepte qui rencontre le plus d'admirateurs. Le pire plaît nécessairement au plus grand nombre, la majorité des hommes étant asservie à la Folie. Puisque, aussi bien, le plus inhabile est aussi le plus satisfait de lui-même et le plus admiré, à quoi bon s'attacher au vrai savoir, qui est pénible à acquérir, rend ennuyeux et timide et n'est apprécié, en somme, que de si peu de gens ? ». ⁶⁰¹ Les *Lettres pseudo-hippocratiques* et l'*Eloge de la folie* se voulaient une subtile critique de la société et de ses valeurs. Ces textes cultivaient

⁵⁹⁶ « Par tous les dieux, nul n'envierait à présent son sort, car la grande sagesse dont il est plein a fait de lui un malade ; aussi y a-t-il tout lieu de craindre, si Démocrite perd la raison, que notre ville d'Abdère ne soit entièrement désertée » ; in : Hippocrate, *op. cit.*, p. 37

⁵⁹⁷ *ibid.*, p. 86.

⁵⁹⁸ J.Salem, *op. cit.*, pp. 96-109

⁵⁹⁹ Erasme, *Eloge de la folie* [1509], traduction française de P. de Nolhac, (Paris, 1964)

⁶⁰⁰ *ibid.*, p.13.

ainsi le mythe qui conférait à l'homme d'exception une marginalité découlant de l'incompréhension qu'avaient ses concitoyens à son égard. La seule personne qui avait été à même de comprendre Démocrite fut Hippocrate, « le meilleur des hommes » alors qu'Erasmus offrait son livre à un ami tout aussi exceptionnel, sans oublier de préciser que son travail ne manquerait point de détracteurs.⁶⁰² Le rejet de la majorité devenait alors la preuve de leur caractère singulier.

Le concept de génie était d'ailleurs hautement lié à la figure de Démocrite dont la mélancolie était un symptôme. Dans le texte d'Aristote, aujourd'hui connu sous la désignation *Problème XXX,1*, le rapport entre mélancolie et génie trouvait ses racines.⁶⁰³ A la Renaissance, Marsile Ficin fut l'un des premiers à assimiler cette notion aristotélicienne à la « fureur divine » qu'il accordait au célèbre morosophe.⁶⁰⁴ Elle devenait ainsi emblématique de son esprit inventif dont le discours humaniste faisait usage, pour affirmer une certaine liberté individuelle au travers d'un détournement de codes établis.⁶⁰⁵ Les maux que subissaient le génie émanaient à la fois de sa mélancolie, mais aussi de l'originalité de ses conceptions qui restaient incomprises. Carel van Mander allait se faire le porte-parole de ce phénomène au travers de son *Schilderboeck*. La notion de mélancolie à l'instar de celle de fureur divine, revêtait néanmoins certains aspects néfastes même si elle était inhérente à l'individualité artistique.⁶⁰⁶ Dans sa biographie de Carel van Ypres dont la stérilité était rapprochée de sa mélancolie, il exprimait ouvertement que ce peintre termina sa vie dans la démence. Il était plus nuancé dans son passage consacré à son véritable héros, Hendrick Goltzius. Il signalait néanmoins comment cet artiste « se prit à réfléchir à son sort, et, comparant sa propre destinée à tous les avantages que rencontraient les autres artistes, il tomba dans une noire mélancolie, sa santé s'altéra, et, finalement, il contracta une maladie de langueur, et cracha le sang au moins trois années de suite ».⁶⁰⁷ Seul un voyage en Italie, la « génitrice » des Arts, lui permit de mettre un terme à cette phase d'infertilité artistique.

⁶⁰¹ *ibid*, p. 52

⁶⁰² *ibid*, p.13

⁶⁰³ « ... tous les mélancoliques sont donc des êtres d'exception, et cela non par la maladie, mais par nature. » Aristote, "Problème XXX,1", in: Aristote, *L'homme de génie et la mélancolie*, (Paris, 1988), p. 107

⁶⁰⁴ J. Salem, *op. cit.*, p. 96 ; R. Klibansky, E. Panofsky & F. Saxl, *Saturne et la mélancolie*, (Paris, 1989), p. 412

⁶⁰⁵ R. Klibansky, E. Panofsky & F. Saxl, *op. cit.*, p. 405

⁶⁰⁶ La mélancolie était à la fois considérée comme étant la source d'une « fécondité géniale », mais aussi d'improductivité ; voir à ce sujet : J. Starobinski, « Le rire de Démocrite. Mélancolie et réflexion », in : *Bulletin de la société française de Philosophie*, LXXXIII (1989), pp. 1-34.,

⁶⁰⁷ C. van Mander, *op. cit.*, vol. 2, p. 183

La mélancolie et la folie attribuées à Démocrite allaient trouver un écho d'autant plus important dans le *Schilderboeck*, que ce morosophe avait bénéficié de sa propre biographie au sein de l'ouvrage de Diogène Laërce consacré aux philosophes illustres.⁶⁰⁸ La structure de cette ouvrage qui fut réédité pour la première fois en 1533 à Bâle et qui profita d'une grande renommée au cours des XVIème et XVIIème siècles, était du même type que celle présidant au corpus de van Mander.⁶⁰⁹ La construction de l'individualité philosophique servait de modèle à son pendant artistique. Ce texte avait en outre l'avantage d'exprimer sans détour l'excentricité de certains des pères fondateurs de cette discipline et pouvait servir à légitimer les excès de certains peintres tout en les assimilant aux plus hautes autorités intellectuelles.⁶¹⁰ Plusieurs passages de la vie de Démocrite complétaient admirablement les *Lettres pseudo-hippocratiques*. Laërce mentionnait ainsi qu'« après avoir prédit certains événements futurs, il gagna de la célébrité, et finit par acquérir auprès de la plupart des gens la réputation d'un homme habité par l'inspiration divine » alors que Platon n'en parlait pas dans ses écrits de crainte d'avoir à affronter « le meilleur des philosophes ».⁶¹¹ La notion d'« inspiration divine » ne pouvait laisser indifférent un historien de l'art dont les connaissances de la théorie artistique étaient remarquables. Cette biographie devenait d'autant plus éloquente pour van Mander, lorsqu'il y était déclaré que le légendaire Abdéritain « s'exerçait de façon extrêmement variée à mettre à l'épreuve les fantasmes de l'imagination ».⁶¹² Ces expérimentations évoquaient directement l'une des facultés essentielles à la création. Les similarités devenaient alors transparentes et il n'est pas étonnant que la figure de Démocrite fut pourvue d'une signification toute particulière dans la vie de son ami Cornelis Ketel.

Van Mander nous apprend ainsi que les premières œuvres réalisées avec les doigts, furent des autoportraits, puis un *Démocrite* et un *Héraclite*.⁶¹³ Les figures de ces deux philosophes et en particulier celle du morosophe abdéritain, eurent une grande importance au sein du corpus d'œuvres de Ketel. Il les représenta non seulement à plusieurs reprises sur une toile, mais les fit figurer sur sa façade. Il fut l'un des premiers à les dépeindre au

⁶⁰⁸ D. Laërce, *Vies et doctrines des philosophes illustres* [IIIème s. ap. J-C], M.-O. Goulet-Gazé (éd.), (Paris, 1999)

⁶⁰⁹ *ibid*, pp. 25-27

⁶¹⁰ Sur l'excentricité de certains philosophes, voir entre autres la vie de Diogène, *ibid*, pp. 703-48

⁶¹¹ *ibid*, p. 1078

⁶¹² *ibid*, p. 1077

⁶¹³ C. van Mander, *op. cit.*, vol. 2, p. 158

nord des Alpes.⁶¹⁴ Ces deux penseurs ne faisaient pas partie d'une mémoire visuelle collective. Leur mise en pendant conservait à cette période un caractère novateur et ne se limitait pas à une simple reprise d'une iconographie bien établie.⁶¹⁵ Toute la signification que revêtait l'Abdéritain aux yeux de Ketel se voit affirmée par un tableau qu'il exécuta sans pinceau, le présentant sous les traits de ce philosophe. Ce portrait en Démocrite ne nous est malheureusement pas parvenu comme nombreux de ses travaux. Son pendant est cependant aujourd'hui conservé à Washington au sein de la collection Belden. [ill. 129] Cet *Héraclite* nous permet de nous imaginer ce à quoi pouvait ressembler ce fameux autoportrait. L'expressivité presque burlesque de ce personnage larmoyant, permet en effet de concevoir le contraste qui devait se dégager lorsque cette image était confrontée à celle d'un homme riant aux éclats. Le *Démocrite* réalisé quelques années plus tard par Johannes Moreelse, peut servir d'« ersatz » pour mieux comprendre l'effet qu'il devait produire sur le spectateur. [ill. 130] Cette mise en parallèle émanait de l'Antiquité et se retrouvait dans des textes de Juvénal et de Lucien.⁶¹⁶ Alors que la figure du philosophe riant jouissait à elle seule d'une grande renommée à la Renaissance, celle du pauvre Héraclite ne trouvait sa place qu'au travers de son hilare contrepartie.

L'intérêt que portait Ketel à ce sage que l'on prétendait fou, n'avait pas échappé à van Mander. Alors qu'il ne mentionnait pas ouvertement cette comparaison entre un peintre et un philosophe, de nombreux éléments qui structuraient sa biographie, amenaient le lecteur à faire ce rapprochement. L'idée d'excès de savoir qui se profilait au sein des *Lettres pseudo-hippocratiques* comme la cause de la prétendue déraison de Démocrite, se retrouvait dans cette vie. L'auteur du *Schilderboeck* évoquait en effet l'utilisation des doigts comme pinceaux, au sein de l'énumération de plusieurs portraits « très précisément » et très « exactement » exécutés.⁶¹⁷ Dans cette liste figurait le portrait d'un marchand de vin, qui était déclaré comme ayant été réalisé de manière « extraordinairement soignée ». Cette œuvre dépeignant Vincent Jacobsz Coster a disparu,

⁶¹⁴ W. Weisbach, « Der sogenannte Geograph von Velazquez », in *Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen*, IL (1928), pp. 141-158 ; A. Blankert, « Heraclitus en Democritus », in: *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*, XVIII, 1967, pp. 31-123

⁶¹⁵ C. Moiso-Diekamp, *Das pendant in der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts*, (Francfort, 1987), pp. 355-57

⁶¹⁶ J. Salem, *op. cit.*, pp. 83-114

⁶¹⁷ « die heel suyver en net » qu'Hessel Miedema traduit par « very precisely » et « very neatly », in : C. van Mander, *The lives of the illustrious Netherlandish and German painters* [1604], H. Miedema (éd.), (Doornspijk, 1994), vol. I, pp. 360-361 ; Sur la technique qu'utilisa Ketel pour ses portraits, voir : R. Judson, « A New insight into Cornelis Ketel's Method of Portraiture », in: *Master Drawings*, n°1 (1963), pp. 38-41

mais néanmoins une gravure en subsiste.⁶¹⁸ [ill. 131] Cette reproduction permet d'observer le travail très précis et très soigné de Ketel. Le costume du portraituré ainsi que le verre qu'il tient précieusement dans sa main droite, étaient les endroits privilégiés pour faire preuve d'une extrême minutie. Le raffinement qui émane de cette planche, évoque la subtilité de son prototype. Cette transcription de Jacob Matham est d'ailleurs l'une des plus soignées de tout son corpus. La précision du travail de Ketel se percevait déjà au travers de son portrait de groupe représentant *La Compagnie du Capitaine Rosencrans et du Lieutenant Pauw* achevé en 1588 et conservé au Rijksmuseum d'Amsterdam.⁶¹⁹ [ill. 132] Les moirures des drapés, les reflets des armes et les fantastiques plis des collerettes, sont exécutés avec un soin exceptionnel qui ne laissait que peu de doute quant au savoir-faire de cet artiste. Son extrême habileté, voire l'excès de technicité, l'aurait-elle contraint à abandonner son pinceau ? C'est ce que semble prétendre van Mander et en particulier lorsqu'il notait que Ketel était allé jusqu'à réaliser une copie avec les doigts d'un portrait faisant partie de cette série de peintures produites avec un soin extraordinaire.

Les expériences picturales de cet artiste avaient abouti à une sorte d'impasse. La solution qui s'imposait alors, était de se défaire de l'outil qui l'y avait conduit. Cette décision radicale pouvait alors être perçue de la même façon que les critiques acidulées envers Démocrite. Les termes de « dépravation » et de « ridicule » que certains utilisaient pour qualifier la démarche de Ketel, répondaient à la déraison que les Abdéritains conféraient à leur sage. Ces reproches devenaient alors la preuve de la parenté existant entre un peintre et un philosophe, dont le génie restait incompris. Le renversement de certains canons était au centre de ce discours visant à légitimer leurs excentricités. Comme nous l'avons déjà mentionné, cette notion était liée à la légende de Démocrite. Elle s'exprimait clairement au sein de la correspondance imaginaire qui relatait ses discussions avec Hippocrate. Dans la douzième lettre de ce récit épistolaire, un changement drastique prenait en effet place. Alors que dans les missives précédentes, ce penseur était présenté comme fou, son

⁶¹⁸ Sur cette gravure, voir : Cat. expo., *Dawn of the Golden Age. Northern Netherlandish Art 1580-1620*, Rijksmuseum, Amsterdam, 1994, pp. 586-87

⁶¹⁹ H. Miedema & T. Schulting, « Het Schuttersstuk van Cornelis Ketel (1588) », in : *Bulletin van het Rijksmuseum*, IXL (1991), pp. 355-62 ; Sur la notion de portrait de groupe, voir la réédition en anglais du fameux ouvrage d'Alois Riegl : A. Riegl, *The Group Portraiture of Holland*, (Los Angeles, 1999)

médecin allait remettre en cause le jugement de ses concitoyens pour diagnostiquer que ce n'était point le morosophe qui était malade, mais ceux qui le considéraient comme tel.⁶²⁰

L'inversion qui s'opérait alors, permet d'expliquer les nombreuses représentations de ce morosophe au sein de textes et d'images ayant pour thème le monde à l'envers. Ce sujet iconographique jouissait à la fin du XVI^e siècle d'un succès tout particulier.⁶²¹ D'innombrables gravures illustrèrent ce concept et la figure de Démocrite y apparaissait souvent, riant aux côtés du globe terrestre renversé. [ill. 133] La planche de Crispin de Pas datant de 1635, peut être considérée comme un exemple emblématique de ce phénomène. Alors que le sphère à l'envers met en scène des hommes portant un bonnet de fou et s'adonnant à diverses activités quelque peu pernicieuses, Satan préside à ces débauches, couronnant le monarque de ce monde épris de vanités. Héraclite et Démocrite assistent à cette déchéance, chacun réagissant aux déboires de l'humanité de leur propre manière. La moquerie de l'Abdérain faisait ainsi pendant aux larmes de son condisciple profondément affecté par ces dépravations.

Cette thématique du renversement était thématisée dans la vie de Ketel au travers de son identification au morosophe. L'abandon de son pinceau ainsi que son emploi de la main gauche et de ses pieds, pouvaient être aussi compris dans ce sens. Comme nous l'avons déjà précisé, la senestre était l'organe du renversement et il est évident que l'usage des orteils marquait une étape supplémentaire dans ce processus. Certaines gravures ayant rapport au monde renversé, figuraient en effet des personnages marchant sur les mains. Nous n'avons malheureusement pas trouvé dans ce contexte, une image représentant un peintre peignant de la main gauche ou avec les pieds. Certains textes faisaient néanmoins directement référence à cette « déviance ». Un passage du *Songe de l'enfer* de Quevedo, écrivain espagnol, présentait ainsi le gaucher comme personnage à l'envers, alors que plusieurs études anthropologiques mettent en exergue ce phénomène.⁶²² Nous ne voudrions

⁶²⁰ «Pour ma part, je crois qu'il ne s'agit pas d'une maladie, mais plutôt d'un excès de science, d'une science immodérée non pas dans la réalité mais dans l'opinion des citoyens. », in : Hippocrate, *op. cit.*, pp. 53-54

⁶²¹ J. Lafond & A. Redondo (éds), *L'image du monde renversé et ses représentations littéraires et paralitéraires: de la fin du XVI^e siècle au milieu du XVII^e siècle*, (Paris, 1979) ; M. Lever, « Le monde à l'envers », in: *Bulletin de la société archéologique, historique et artistique. Le vieux Papier*, XXIX (1980), pp. 37-44 ; Cat. expo., *Die verkehrte Welt. Moral und Nonsense in der Bildsatire*, Amsterdam-Paris-London-New York, Goethe Institut, 1985

⁶²² Sur le gaucher chez Quevedo, voir : M. Gendreau-Massaloux, « Le gaucher selon Quevedo : un homme à l'envers », in : J. Lafond & A. Redondo (éds), *op. cit.*, pp. 73-81 ; Pour une étude plus générale sur la

point prétendre que Ketel ait fait usage de sa senestre afin de créer un produit « diabolique », mais plutôt que la construction rhétorique de van Mander conduisait à la mise en scène d'une phase de changement.

En associant les démarches de son ami à celle de Démocrite et en soulignant le concept de renversement par le biais de quelques anecdotes, l'historien de l'art néerlandais affirmait une idée qui était aussi présente dans la vie de l'autre artiste contemporain auquel il portait la plus grande estime. Dans la biographie d'Hendrick Goltzius, apparaissait en effet l'affirmation de l'an 1600 comme début d'une nouvelle ère.⁶²³ Une croyance populaire considérait l'évolution humaine sous forme de cycle d'une durée de 800 ans. Le début de chaque période se plaçait alors en rupture avec l'ancienne. L'année 1600 pouvait ainsi être perçue comme une phase de profond bouleversement.⁶²⁴ Van Mander rédigea son corpus biographique durant cette période et il semble avoir profité de la symbolique de cette date, pour marquer la naissance d'un siècle donnant lieu à certaines mutations artistiques. Il est vrai que la fin du XVI^{ème} siècle sonnait le glas du maniérisme pour ouvrir sur ce qui est présenté aujourd'hui comme le *Siècle d'or* de la peinture hollandaise. L'auteur du *Schilderboeck* ne pouvait prédire cette évolution, mais semble avoir voulu mettre un terme à l'hégémonie italienne, en falsifiant parfois certaines dates.

« A son retour d'Italie, Goltzius avait gravé dans sa mémoire l'image ineffaçable des glorieuses peintures italiennes ; en quelque lieu qu'il allât, il ne cessait de les revoir. La grâce de Raphaël, la morbidesse du Corrège, les puissantes oppositions de Titien, les riches étoffes et les beaux accessoires si bien peints par Véronèse et les autres Vénitiens, tout cela le poursuivait au point que les choses de son pays ne pouvaient plus le satisfaire aussi complètement. C'était pour les peintres un régal et un précieux enseignement de l'entendre parler de ces choses, car ses paroles étaient d'ardentes carnations, des ombres vigoureuses, et autres choses dont il a été bien rarement raisonné.

S'il il lui arrivait de dessiner quelque chose, les chairs devaient être indiquées au naturel, à l'aide du crayon de couleur, de telle sorte qu'au bout du compte, il se mit à peindre à

symbolique de main gauche, voir : R. Hertz, *Sociologie religieuse et folklore*, (Paris, 1970), pp. 84-109 ; R. Smits, *Alles mit der linken Hand*, (Berlin, 1994)

⁶²³ Sur cette notion de l'an 1600 comme début d'une nouvelle ère, voir : J. Müller, *Concordia Pragensis*.

Karel van Manders Kunsttheorie im Schilder-Boeck, (Münich, 1993), pp. 14-15 & pp. 65-67

⁶²⁴ *ibid*, p. 65.

l'huile, deux ans à peine après son sevrage, bien qu'il eût atteint sa quarante-deuxième année. C'était en 1600. »⁶²⁵

L'accent qui est mis sur la date de 1600 est à la fois flagrant et fallacieux. Il est en effet avéré que Goltzius exécuta d'autres peintures avant le tournant du siècle.⁶²⁶ Cette invention souligne toute l'importance que revêtait ce passage aux yeux de van Mander, tout particulièrement lorsque l'on se rappelle qu'il déclarait que Cornelis Ketel se mit à peindre avec les pieds au même moment.⁶²⁷ Il n'hésitait donc pas à déclarer que Goltzius « découvrait » la couleur alors que son ami Ketel abandonnait l'usage de ses mains.⁶²⁸ La rupture ne pouvait se décliner de façon plus éloquente et ceci d'autant plus, au sein des vies des deux véritables « mythes vivants » du *Schilderboeck*. En revenant sur la citation extraite de la biographie de Goltzius, la nouvelle ère de la peinture que prône van Mander semble livrer ses secrets. L'éloge de l'art transalpin qui y transparaissait et la déception dont fut épris cet artiste en revenant dans son pays natal, étaient significatifs. Si l'Italie pouvait être jusqu'alors considérée comme la véritable « Patrie des Arts », le talent de ce virtuose allait changer le cours des événements. De par son voyage dans la Péninsule, il en connaissait toutes les facettes et allait être à même de les transcender. Cet artiste devenait ainsi la personnalité emblématique de l'art nordique.⁶²⁹ Le passage dans lequel il fait mention de sa crise de mélancolie, met en exergue ce même phénomène.

« Les médecins faisaient de leur mieux pour le [Goltzius] soulager, mais vainement, car la mélancolie avait profondément pris possession de son être et aggravait le mal. Voyant que sa vie ne tenait, comme on dit, qu'à un fil, et que les médecins étaient impuissants à le sauver, tous disant, au contraire, qu'il était trop tard, Goltzius prit le parti, si faible qu'il fût, de se mettre en route pour l'Italie dans l'espoir de trouver quelque amélioration, et,

⁶²⁵ C. van Mander, *op. cit.*, vol. 2, p. 194

⁶²⁶ *ibid*, note 1 p. 194 ; J. Müller, *op. cit.*, p. 66

⁶²⁷ « en 1600, il [Cornelis Ketel] lui vint à l'esprit de peindre sans faire usage de ses mains, mais exclusivement de ses pieds », in : C. van Mander, *op. cit.*, vol. 2, p. 159.

⁶²⁸ Sur les relations entre Ketel, Goltzius et van Mander, voir : T. Schulting, « Hendrick Goltzius en Cornelis Ketel: 'hersten vrienden'? », in: *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*, XLII-XLIII (1991-92), pp. 455-480

⁶²⁹ Sur la vie de Goltzius, voir : W. Melion, « Karel van Mander's *Life of Goltzius* : Defining the Paradigm of Protean Virtuosity in Haarlem around 1600 », in : S. Barnes et W. Melion (éds), *Cultural Differentiation and Cultural Identity in the Visual Arts*, (Washington, 1989), pp. 113-133 ; W. Melion, « Karel van Mander et les origines du discours historique sur l'art dans les Pays-Bas au XVIIe siècle », in: E. Pommier (éd.), *Histoire de l'histoire de l'art. De l'Antiquité au XVIIIe siècle.*, (Paris, 1995), pp.177-227 ; J. Müller, « Les masques de la beauté. La vie d'Hendrick Goltzius dans le 'Schilder-Boeck' de Carel van Mander », in: M. Waschek (éd.), *Les "Vies" d'artistes. Acte du colloque international organisé par le Service culturel du musée du Louvre les 1^{er} et 2 octobre 1993*, (Paris, 1996), pp. 149-176

dans le cas contraire, de pouvoir, du moins, avant de mourir, contempler les splendeurs de l'art italien, ce dont il s'était vu privé par le fait de son mariage. »⁶³⁰

Sa mélancolie était alors aisément assimilable aux maux dont souffraient la peinture septentrionale. La connaissance de l'art italien devenait indispensable à sa survie, mais allait aussi permettre de la faire progresser. Ce passage obligé se reflétait dans la structure du *Schilderboeck* qui plaçait les biographies des peintres antiques et italiens en introduction à celles des nordiques.⁶³¹ Cette disposition permettait de soutenir une forme de filiation entre l'Antiquité et le nord des Alpes, en passant par l'Italie. Elle légitimait ainsi que forts du savoir de leurs prédécesseurs, les concitoyens de van Mander allaient être à même de reprendre le flambeau pour conduire l'Art de la Peinture vers des sommets encore jamais atteints. Cette ambition se retrouvait dans son poème didactique destiné aux générations à venir.⁶³² S'il ne manquait pas de préciser dans ce texte que le savoir des transalpins devaient être connus de tout jeune artiste, il soulignait plus loin qu'il était temps que la réputation des peintres nordiques soit à la hauteur de leurs qualités.⁶³³ La volonté de surpasser les héros vasariens était bien présente. Elle était dédiée à ceux qui étaient en mesure de profiter des innovations de Goltzius et de Ketel, pour concrétiser les désirs de l'historien de l'art néerlandais. A la différence de son prédécesseur toscan, les peintres qu'il citait en exemple étaient ses contemporains et il n'avait pas conçu son ouvrage de façon cyclique. Les arts n'avaient pas encore atteints leur apogée et le champ était libre pour ses descendants qui allaient voir s'opérer un renversement de valeur quant au jugement que l'on portait sur leurs travaux.

Une ère nouvelle s'ouvrait pour les peintres nordiques et les mythes littéraires qu'avaient créés van Mander, n'étaient pas étrangers à ce phénomène. La construction de son *Schilderboeck* devenait un véritable manifeste de l'artiste septentrional, même s'il reprenait des lieux communs qui s'étaient cristallisés dans les écrits de Pline l'Ancien ainsi que plus tard dans la théorie artistique italienne. Il est intéressant de noter que la figure de Ketel nous est parvenu à travers sa biographie plutôt que grâce à ses œuvres. Son

⁶³⁰ C. van Mander, *op. cit.*, pp. 183-84

⁶³¹ J. Müller, *op. cit.*, pp. 36-37

⁶³² C. van Mander, *Den Grondt der edel vry Schilder-Const* [1604], traduction allemande de R. Hoecker, (Haag, 1915)

⁶³³ « Doch op s'lands soetheyt soude men verlieven / Oock Italus volck van Ianus ghesproten / Die oyt wel veel onse Conste verhieven », in : *ibid*, p. 44 ; « Dat sy niet meer en segghen op haer spraken / Vlaminghen connen geen figueren maken. » in : *ibid*, p. 46

individualité artistique s'était constituée sous la plume de son ami et devenait un véritable sujet iconographique, à partir duquel certaines fantaisies poétiques et rhétoriques se matérialisaient. A l'instar du philosophe auquel il était comparé, sa légende prit plus d'importance que ses propres réalisations. Alors qu'Albrecht Dürer avait usé de nombreuses stratégies pour entrer au panthéon des hommes illustres, Ketel s'y voyait glorifier grâce à ses connaissances de la littérature artistique et des *topoi* qui y avaient pris naissance. Sa personnalité pouvait alors être rapprochée dans ce contexte de celle de Lambert Lombard. Ces deux artistes furent tous les deux très proches de l'auteur de leur biographie et semblent à l'heure actuelle avoir été les purs produits d'une histoire de l'art en devenir. La vie de Ketel est alors devenue au cours des siècles une sorte de *curiositas* qui siégeait allégrement dans le cabinet d'amateur de Carel van Mander. Elle devint ainsi l'œuvre majeure que cet artiste légua à la postérité.

BIBLIOGRAPHIE

SOURCES

Alberti (L. B.), *De la peinture* [1435], traduction française de Schefer (J. L.), Paris: Macula, 1992

Aristote, *Poétique*, Paris: Mille et une nuits, 1997

Aristote, "Problème XXX,1", in: Aristote, *L'homme de génie et la mélancolie*, Paris: Rivages, 1988

Descamps (J. B.), *La vie des peintre flamands, allemands et hollandais*, Paris: C.-A. Jombert, 1753-1764

Dolce (L.), *Dialogue de la peinture intitulé l'Arétin* [1557], L. Fallay d'Este (éd.), Paris: Klincksieck, 1996

Duchamp (M.), *Duchamp du signe. Ecrits*, Sanouillet (M.) (éd.), Paris : Flammarion, 1994

Dürer (A.), *Die drei grossen Bücher. Marienleben / Grosse Passion / Apokalypse. Faksimile der Originalausgaben Nürnberg* [1511], Mende (M.), Scherbaum (A.) et Schoch (R.) (éds), Nördlingen, 2001

Dürer (A.), *Dürer's Record of Journeys to Venice and the Low Countries* [1520-21], traduction anglaise et note de R. Fry, New York : Dovers, 1995

Dürer (A.), *Schriftlicher Nachlass*, Hans Rupprich (éd.), Berlin : Deutscher Verlag für Kunstwissenschaft, 1969, 3 vol.

Erasme, *Eloge de la folie* [1509], traduction française de P. de Nolhac, Paris: Flammarion, 1964

Guicciardini (L.), *Descrittione di tutti i Paesi Bassi, attrimenti detti Germania inferiore*, Anvers : G. Silvius, 1567

Hippocrate, « Lettres pseudo-hippocratiques », in: Hippocrate, *Sur le rire et la folie*, Paris: Rivages, 1989

Hoogstraten (S. van), *Inleyding tot de Hooge schoole der Schilderkonst*, Rotterdam: F. van Hoogstraten, 1678

Joubert (L.), *Traité du Ris*, Paris: N. Chesneau, 1579

Laërce (D.), *Vies et doctrines des philosophes illustres* [IIIème siècle ap. J.-C.], Goulet-Gazé (M.-O.), Paris : Librairie générale française, 1999

Lampson (D.), « Lamberti Lombardi ... Vita », J. Hubeaux et J. Puraye (éds), in : *Revue belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art*, XVIII (1949), pp. 53-78

Lampson (D.), *Lamberti Lombardi... Vita* [1565], J. Hubeaux et J. Puraye (éds), Liège : Librairie Fernand Gothier, n.d.

Lampson (D.), *Les effigies des peintres célèbres des Pays-Bas* [1572], Puraye (J.) (éd.), Liège : Desclée de Brouwer, 1956

Mander (C. van), *Den Grondt der edel vry Schilder-Const* [1604], traduction allemande de Hoecker (R.), Haag: Nijhoff, 1915

Mander (C. van), *Het Schilder-Boeck*, Haarlem, 1604. (Réimpression: Utrecht: Davaco, 1969)

Mander (C. van), *Le livre des Peintres de Carel van Mander* [1604], traduction française de Hymans (H.), Paris, 1884-85, 2 vol. (Réimpression: Academic Publishers Associated (APA), Amsterdam, 1979)

Mander (C. van), *The lives of the illustrious Netherlandish and German painters* [1604], Miedema (H.) (éd.), 6 vol, Doornspijk: Davaco, 1994-1999

Montaigne, *Essais* [1580], Paris: Gallimard, 1965

Pline L'ancien, *Histoire Naturelle XXXV*, Paris: Les Belles Lettres, 1997

Pontormo (J.), *Le journal de Jacopo da Pontormo*, traduction française de J.-C. Lebensztejn, Paris : Aldines, 1992

Proust (M.), *Contre Sainte-Beuve* [1908], Paris : Gallimard, 1971

Ripa (C.), *Iconologia* [1593], Milano: T.E.A, 1992

Vasari (G.), *Le vite dei piu eccellenti pittori, scultori e architetti* [1568], Rome : Newton, 1997.

Vasari (G.), *Les vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes* [1568], traduction et édition critique sous la direction d'André Chastel, Paris : Berger-Levrault, 1981

Westbusch (P. van) (éd.), *Den Nederduytschen Helicon*, Harlem, 1610

CATALOGUES

Albrecht Dürer 1471-1491, Germanische Nationalmuseum, Nuremberg, 1971

Albrecht Dürer and his Legacy, British Museum, Londres, 2002

L'art d'imiter, Musée d'art et d'histoire, Genève, 1997

Bruges et la Renaissance. De Memling à Pourbus, Memlingmuseum (Oud-Sint-Janshospitaal), Bruges, 1998

Cornelis Cort : constich plaedt-snijder van Horne in Hollandt / accomplished plate-cutter from Hoorn in Holland, M. Sellink (éd.), Museum Boymans-van Beuningen, Rotterdam, 1994

Changing Impressions: Marcantonio Raimondi and Sixteenth-Century Print Connoisseurship, New Haven, Yale University Art Gallery, 1999-2000

Dawn of the Golden Age. Northern Netherlandish Art 1580-1620, Rijksmuseum, Amsterdam, 1994

Die Masken der Schönheit. Hendrick Goltzius und das Kunstideal um 1600, Hamburger Kunsthalle, Hambourg, 2002

Die verkehrte Welt. Moral und Nonsens in der Bildsatire, Amsterdam - Paris - Londres - New York: Goethe Institut, 1985

Dynasties. Painting in Tudor and Jacobean England 1530-1630, Tate Gallery, Londres, 1995

Fake? The Art of Deception, British Museum, Londres, 1990

Fiamminghi a Roma. 1508-1608, Palais des Beaux-Arts, Bruxelles & Palazzo delle Esposizioni, Rome, 1995

Hendrick Goltzius (1558-1617). Drawings, Prints and Paintings, Rijksmuseum - Metropolitan Museum - Toledo Museum (OH), Amsterdam – New York – Toledo (OH), 2003-04

I Believe in Dürer, Kunsthalle, Nuremberg, 2000

Il Rinascimento a Venezia e la pittura del Nord ai tempi di Bellini, Dürer, Tiziano, Palazzo Grassi, Venice, 1999-2000

Kunst voor de beeldenstorm. Noordnederlandse kunst 1525-1580, Rijksmuseum, Amsterdam, 1986

L'empire du Temps. Mythes et créations, Musée du Louvre, Paris, 2000

Le siècle de van Eyck. 1430-1530. Le monde méditerranéen et les primitifs flamands, Bruges, Groeningemuseum, 2002

Les Vanités dans la peinture au XVIIème siècle, Musée des Beaux-Arts, Caen, 1990

New York et l'art moderne, Alfred Stieglitz et son cercle, 1905-1930, Musée d'Orsay, Paris, 2004

Selbstbildnisse und Künstlerporträts von Lucas van Leyden bis Anton Raphael Mengs, Herzog Anton Ulrich Museum, Braunschweig, 1980

Sherrie Levine, Kunsthalle, Zürich, 1991

The Prints of Pieter Bruegel the Elder, Bridgestone Museum of Art, Tokyo, 1989

The Unfinished Print, National Gallery of Art, Washington, 2001

Vorbild Dürer. Kupferstiche und Holzschnitte Albrecht Dürers im Spiegel der europäischen Druckgraphik des 16. Jahrhunderts, Germanische Nationalmuseum, Nuremberg, 1978

Wettstreit der Künste. Malerei und Skulptur von Dürer bis Daumier, Wallraf-Richartz Museum, Cologne, 2002

BIBLIOGRAPHIE SELECTIVE

Adhémar (J.) (éd.), *La gravure des origines à nos jours*, Paris : Somogy, 1979

Alpers (S.), *L'atelier de Rembrandt. La liberté, la peinture et l'argent*, Paris: Gallimard, 1991

Altrichter (V.), « Deus in terris. Die kurzweilige Heiligkeit des Künstlers im Cinquecento », in: Kemper (D.) & Wulf (C.) (éds), *Das Heilige. Seine Spur in der Moderne*, Francfort: Athenäum-Verlag, 1987, pp. 163-182

Bainton (R.), « Dürer and Lütther as the Man of Sorrows » in : *Art Bulletin*, XXIX (1947), pp. 269-272

Baltrušaitis (J.), *Anamorphoses. Les perspectives dépravées - II*, Paris: Flammarion, 1996

Barker (E.), Webb (N.) & Woods (K.) (éds), *The Changing Status of the Artist*, New Haven & London: Yale University Press, 1999

Barnes (S. J.), « The *Uomini Illustri*, Humanist Culture, and the Development of a Portrait Tradition in Early Seventeenth-Century Italy », in : Barnes (S. J.) et Melion (W.) (éds), *Cultural Differentiation and Cultural Identity in the Visual Arts*, National Gallery of Art, Washington, 1989, pp. 113-133

Barolsky (P.), *Michelangelo's Nose. A Myth and its Maker*, London: Pennsylvania State University Press, 1990

- Barolsky (P.), « The Artist's Hand », in: Eiland (W.) (éd.), *The Craft of Art. Originality and Industry in the Italian Renaissance and Baroque Workshop*, Athens (Georgia): University of Georgia Press, 1995, pp. 5-24
- Barthes (R.), « La mort de l'auteur », in : Barthes (R.), *Le bruissement de la langue*, Paris, 1984, pp. 61-67
- Bartrum (G.), « Dürer Viewed by his Contemporaries », in : cat. expo., *Albrecht Dürer and his Legacy*, British Museum, Londres, 2002, pp. 9-17
- Bätschmann (O.), *The Artist in the Modern World. A Conflict Between Market and Self-Expression*, Dumont, 1997
- Baxandall (M.), *Les humanistes à la découverte de la composition en peinture 1340-1450*, Paris : Seuil, 1989
- Becker (J.), « Zur niederländischen Kunstliteratur des 16. Jahrhunderts : Domenicus Lampsonius », in : *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*, XXIV (1973) , p. 50
- Belting (H.), *The Invisible Masterpiece*, Chicago: Chicago University Press, 2001
- Belting (H.), *L'histoire de l'art est-elle finie ?*, Nîmes: Ed. J. Chambon, 1989
- Benjamin (W.), *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Paris : Allia, 2003
- Bialostocki (J.), *Dürer and his Critics. 1500-1971*, Baden-Baden : Verlag Koerner, 1986
- Blanc (J.), « Théories et pratiques de la couleur chez Samuel van Hoogstraten », in : Heck (M.-C.), Lemerle (F.) et Pauwels (Y.) (éds), *Théorie des arts et création artistique dans l'Europe du Nord du XVIe au début du XVIIIe siècle : Actes du colloque international, Lille, 14-16 décembre 2000*, Villeneuve d'Ascq : CeGes, 2002, pp. 255-271
- Blankert (A.), « Heraclitus en Democritus », in: *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*, XVIII, 1967, pp. 31-123
- Blunt (A.), *La théorie des arts en Italie (1450-1600)*, Brionne : Monfort, 1988
- Bolzoni (L.), « Das Sammeln und die ars memoriae », in : Grote (A.), *Macrocosmos in microcosmo : die Welt in der Stube : zur Geschichte des Sammelns 1450 bis 1800*, Opladen : Leske + Budrick, 1994, pp. 129-168
- Borchert (T. H.) & Huvenne (P.), « Jan van Eyck et la peinture à l'huile. La réception littéraire des primitifs flamands dans le sud de l'Europe », in : T. H. Borchert (éd.), *Le siècle de Van Eyck. 1430-1530. Le monde méditerranéen et les primitifs flamands*, Gand-Amsterdam : Ludion, 2002, pp. 221-225
- Borea (E.), « Roma 1565-1578 : Intorno a Cornelis Cort », in : Dacos (N.) (éd.), *Fiamminghi a Roma 1508-1608. Atti del Convegno Internazionale Bruxelles 24-25 febbraio 1995*, publié dans : *Bollettino d'Arte*, suppl. 100 (1997), pp. 215-230

- Borsi (S.), *Momus o del principe. Leon Battista Alberti, i papi, il giubileo*, Florence : Polistampa, 1999
- Bosque (A. de), *Mythologie et Maniérisme aux Pays-Bas. 1570-1630*, Anvers : Fonds Mercator, 1985
- Bredius (A.), « Een merkwaardig portret van Cornelis Ketel », in: *Oud Holland*, XXX (1912), pp.193-196
- Brusati (C.), *Artifice and Illusion. The Art and Writing of Samuel van Hoogstraten*, Chicago: University of Chicago Press, 1995
- Buchanan (I.), « Dürer and Abraham Ortelius », in : *Burlington Magazine*, n° 957, CXXIV (1982), pp. 734-41
- Bury (M.), « The Taste for Prints in Italy to c. 1600 », in : *Print Quarterly*, II (1985), pp. 12-26
- Buskirk (M.) & Nixon (M.) (éds), *The Duchamp Effect*, Cambridge, Mass. : MIT Press, 1996
- Calabrese (O.) et Gigante (B.), « La signature du peintre », in: *La part de l'oeil*, vol. 5 (1989), pp. 26-41
- Caldwell (D.), « The Paragone Between Word and Image in Impressa Literature », in : *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, LXIII (2000), pp. 277-86
- Campo (R.), *Ronsard's Contentious Sisters. The Paragone Between Poetry and Painting in the Works of Pierre Ronsard*, Chapel Hill : University of North Carolina Press, 1998
- Cassirer (E.), *Individu et cosmos dans la philosophie de la Renaissance*, Paris : Ed. de Minuit, 1991
- Cast (D.), « Maarten van Heemskerck's 'Momus criticizing the works of the gods': a Problem of Erasmian Iconography », in: *Simiolus*, n°1, VII (1974), pp. 22-34
- Chamous (F.) et alii (éds), « Copies, répliques, faux », in : *Revue de l'art*, n° 21 (1973), pp. 5-31
- Chastel (A.), « Dürer à Venise en 1506 », in : Pallucchini (R.) (éd.), *Giorgione e l'umanesimo veneziano*, vol. II, Florence : Olschki, 1981, pp. 459-463
- Chastel (A.), « Signature et signe », in : *Revue de l'art*, n° 26 (1974), pp. 8-14
- Chastel (A.), « Signum harpocraticum », in: *Studi in onore di Giulio Carlo Argan*, Vol. I, Roma: Multigrafica Editrice, 1984, pp.147-153
- Chirico (R.), « Maerten van Heemskerck and Creative Genius », in: *Marsyas*, XXI (1981-82), pp. 7-11

Ciamitti (L.), « Dosso as a Storyteller : Reflections on His Mythological Paintings », in : Ciamitti (L.) et alii, *Dosso's Fate : Painting and Court Culture in Renaissance Italy*, Los Angeles : Getty Research Institute for History of Art, 1998

Coroleu (A.), « Momus moralisé. Leon Battista Alberti in Seventeenth-Century Spain », in : Furlan (F.) (éd.), *Leon Battista Alberti. Actes du Congrès international de Paris, 10-15 avril 1995*, Paris : Vrin, 2000, pp. 993-1000

Curtius (E.), *La littérature européenne*, Paris: PUF, 1956

Da Costa Kaufmann (T.), « 'Eros' et 'poesia': la peinture à la cour de Rodolphe II », in: *Revue de l'art*, n° 69 (1985), pp. 29-46

Da Costa Kaufmann (T.), « From Treasury to Museum : The Collections of the Austrian Habsburg », in : Elsner (J.) & Cardinal (R.), *The Cultures of Collecting*, Londres : Reaktion Books, 1994, pp. 137-154

Decker (B.), « Im Namen Dürers : Dürer-Renaissance um 1600 », in : *Pirckheimer Jahrbuch*, VI (1991), pp. 9-49

Démoris (R.), « Représentation de l'artiste au siècle des lumières. Le peintre pris au piège ? », in: Démoris (R.) (éd.), *L'artiste en représentation*, Paris: Desjonquères, 1993, pp. 21-41

De Mambro Santos (R.), *La civil Conversazione pittorica. Riflessione estetica e produzione artistica nel trattato di Karel van Mander*, Rome : Apeiron , 1998

Denhaene (G.), *Lambert Lombard : Renaissance et humanisme à Liège*, Anvers : Fonds Mercator, 1990.

Deswarte-Rosa (S.), « Considération sur l'artiste courtisan et le génie au XVIème siècle », in : Gorce (J. de La), Levaillant (F.) & Mérot (A.) (éds), *La condition sociale de l'artiste. XVIe - XXe siècle. Acte du colloque du groupe de chercheurs en Histoire moderne et contemporaine du CNRS, 12 octobre 1985*, Saint-Etienne: CIEREC, 1987, pp. 13-28

Deswarte-Rosa (S.), « Si dipinge col cervello et non con le mani. Italie et Flandres », in : Dacos (N.) (éd.), *Fiamminghi a Roma 1508-1608. Atti del Convegno Internazionale Bruxelles 24-25 febbraio 1995*, publié dans : *Bollettino d'Arte*, suppl. 100 (1997), pp. 277-294

Di Blasio (T. M.), *Veronica, il mistero del Volto. Itinerari iconografici, memoria e rappresentazione*, Rome : Città nuova, 2000

Didi-Huberman (G.), *La peinture incarnée*, Paris: Ed. de Minuit, 1985

Dubois (C.-G.), « L'imitation sans limitation. Réflexions sur les rapports entre les techniques et l'esthétique de la multiplication dans les créations maniéristes », in: *Revue de littérature comparée*, n° 3 (1982), pp. 267-281

- Dubois (C.-G.), *Le maniérisme*, Paris: PUF, 1979.
- Dülmen (R. van), *Die Entdeckung des Individuums : 1500-1800*, Francfort : Fischer, 1997
- Dumont (L.), *Essais sur l'individualisme. Une perspective anthropologique sur l'idéologie moderne*, Paris : Seuil, 1993
- Dutton (D.) (éd.), *The Forger's Art. Forgery and the Philosophy of Art*, Berkeley : University of California Press, 1983
- Ecco (U.), « Fakes and Forgeries », in : *Versus*, n° 46 (1987), pp. 3-29
- Eiblmayr (S.) & Fleck (R.) (éds), *Original. Symposium Salzburger Kunstverein*, Salzburg : Salzburger Kunstverein, 1995
- Eichel-Lojkine (P.), *Excentricité et humanisme. Parodie, dérision et détournement des codes à la Renaissance*, Genève : Droz, 2002
- Eichel-Lojkine (P.), *Le siècle des grands hommes. Les recueils de vies d'hommes illustres avec portraits du XVIe siècle*, Louvain - Paris - Sterling : Peeters, 2001.
- Erlande-Bandenburg (A.), *Le sacre de l'artiste. La création au Moyen Age. XIVe-XVe siècle*, Paris : Fayard, 2000
- Evetts (D.), « Some Elizabethan Allegorical Paintings. A Preliminary Enquiry », in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, LII (1989), pp.140-166
- Falguières (P.), « Fondation du théâtre ou méthode de l'exposition universelle. Les Inscriptions de Samuel Quicchelberg (1565) », in : *Cahiers du Musée National d'art moderne*, XL (1992), pp. 91-115
- Falkenburg (R.), Filedt Kok (J. P.) et Leeftang (H.) (éds), *Goltzius-Studies : Hendrick Goltzius (1558-1617)*, Zwolle : Waanders Uitgevers, 1993
- Faust (W. M.), « X mal Kunst : der Abschied vom Original », in : *Art (Hamburg)*, n° 5 (1991), pp. 72-84
- Fehl (P.), « Dürer's Literal Presence in his Pictures : Reflections on his Signatures in the Small Woodcut Passion », in : M. Winner (éd.), *Der Künstler über sich in seinem Werk*, Weinheim : VCH Verlag, 1992, pp. 191-244
- Fehl (P.) & Perry (M.), « Painting and the Inquisition at Venice. Three Forgotten Files », in : Rosand (D.) (éd.), *Interpretazioni veneziane. Studi di storia dell'arte in onore di Michelangelo Murano*, Venise : Arsenale, 1984, pp. 371-83
- Fermor (S.), *Piero di Cosimo. Fiction, Invention and Fantasia*, Londres : Reaktion Books, 1993
- Filedt Kok (J. P.), « Artists Portrayed by Their Friends : Goltzius and His Circle », in : *Simiolus*, vol. 23-24 (1995-96), pp. 161-181

- Filipczak (Z.), *Picturing Art in Antwerp. 1550-1700*, Princeton: Princeton University Press, 1987
- Focroulle (B.) (éd.), *La naissance de l'individu dans l'art*, Paris : Grasset, 2004
- Foucault (M.), « Qu'est-ce qu'un auteur », in : Foucault (M.), *Dits et écrits*, vol. I, Paris, 1994, pp. 789-821
- Fraenkel (B.), *La signature. Genèse d'un signe*, Paris : Gallimard, 1992
- Freedberg (D.), « Allusion and Topicality in the Work of Pieter Bruegel : The Implications of a Foreign Polemic », in : cat.expo., *The Prints of Pieter Bruegel the Elder*, Bridgestone Museum of Art, Tokyo, 1989, pp. 53-65
- Freiherr von Löhneysen (W.), « Carel van Mander zwischen Vasari und Winckelmann », in: Ganz (P.) & alii (éds), *Kunst und Kunsttheorie. 1400-1900*, Wolfenbütteler Forschungen. Band 48, Wiesbaden, 1991, pp. 101-134
- Fuchs (R.H.), *Dutch Painting*, London: Thames & Hudson, 1996
- Galley (N.), « Cornelis Ketel: A Painter Without a Brush », in: *Artibus et Historiae*, n°49, XXV (2004), pp. 87-100
- Gazda (E.) (éd.), *The Ancient Art of Emulation. Studies in Artistic Originality and Tradition from the Present to Classical Antiquity*, Ann Arbor : University of Michigan Press, 2002
- Gebauer (G.) et Wulf (C.), *Mimesis. Culture-Art-Society*, Berkeley: University of California Press, 1995
- Gendreau-Massaloux (M.), « Le gaucher selon Quevedo: un homme à l'envers », in: Lafond (J.) & Redondo (A.) (éds), *L'image du monde renversé et ses représentations littéraires et para-littéraires: de la fin du XVIe siècle au milieu du XVIIe siècle*, Paris: Vrin, 1979, pp. 73-81
- Genette (G.), *L'œuvre de l'art. Immanence et transcendance*, Paris : Seuil, 1994
- Gerards-Nelissen (I.), « Federigo Zuccaro and the *Lament of Painting* », in : *Simiolus*, XIII (1983), pp. 44-53
- Gessler (J.), « Le peintre liégeois Dominique Lamponius et son calvaire, à Hasselt », in : Bergmans (P.) (éd.), *Mélanges Hulin de Loo*, (Bruxelles-Paris, 1931), pp. 187-92
- Gilbert (C.), « A Preface to Signatures (With Some Cases in Venice) », in : Rogers (M.) (éd.), *Fashioning Identities in Renaissance Art*, Aldershot : Ashgate, 2000, pp. 79-90
- Gillis (E.), « D'après Albrecht Dürer : de la copie au faux », in : *Nouvelles de l'estampe*, n° 173-74 (2000-01), pp. 84-94

- Ginzburg (C.), « Titian, Ovid, and Sixteenth-Century Codes for Erotic Illustration », in: Goofen (R.) (éd.), *Titian's 'Venus of Urbino'*, Cambridge: Cambridge University Press, 1997, pp. 23-36
- Goffen (R.), « Signatures : Inscribing Identity in Italian Renaissance Art », in : *Viator*, vol. XXXII (2001), pp. 303-370
- Goldberg (G.), « Zur Ausprägung der Dürer-Renaissance in München », in : *Münchener Jahrbuch für Bildende Kunst*, XXXI (1980), pp. 129-75
- Goodman (N.), *Langages de l'art. Une approche de la théorie des symboles*, Nîmes : Chambon, 1990.
- Goodman (N.), « Quand y a-t-il art ? », in Genette (G.) (éd.), *Esthétique et poétique*, Paris : Seuil, 1992, pp. 67-82
- Gorce (J. de La), Levailant (F.) & Mérot (A.) (éds), *La condition sociale de l'artiste. XVIe - XXe siècle. Acte du colloque du groupe de chercheurs en Histoire moderne et contemporaine du CNRS, 12 octobre 1985*, Saint-Etienne: CIEREC, 1987
- Gore (M.) (éd.), *Faux et usage de faux*, Paris : Musée du Louvre, 1990
- Goudinoux (V.) et Weemans (M.) (éds), *Reproductibilité et irréproductibilité de l'œuvre d'art*, Bruxelles : La lettre volée, 2001.
- Hajos (E.), « The Concept of an Engravings Collection in the Year 1565 : Quicchelberg, *Inscriptiones vel tituli theatri amplissimi* », in : *Art Bulletin*, XL (1958), pp. 151-56
- Hallyn (F.), « Anamorphose et allégorie », in: *Revue de littérature comparée*, n°3 (1982), pp.319-330
- Hallyn (F.), « Le thème de l'anamorphose », in: coll., *Métamorphoses*, 1980, pp. 9-19
- Harley (R.), « Artists' Brushes. Historical Evidence from the Sixteenth to the Nineteenth Century », in: Brommelle (N.) & Smith (P.) (éds), *Conservation and Restoration of Pictorial Art*, London & Boston: Butterworth, 1976, pp. 61-66
- Haskell (F.), « Les maîtres anciens dans la peinture française du XIXe siècle », in Haskell (F.), *De l'art et du goût jadis et naguère*, Paris : Gallimard, 1989, pp. 196-249
- Haywood (I.), *Faking it. Art and the Politics of Forgery*, Brighton : St Martin's Press, 1987
- Heck (M.-C.), Lemerle (F.) et Pauwels (Y.) (éds), *Théorie des arts et création artistique dans l'Europe du Nord du XVIe au début du XVIIIe siècle : Actes du colloque international, Lille, 14-16 décembre 2000*, Villeneuve d'Ascq : CeGes, 2002
- Heckscher (W.), « *Melancholia* (1541). An Essay in the Rhetoric of Description by Joachim Camerarius », in : Baron (F.) (éd.), *Joachim Camerarius (1500-1574). Beiträge*

zur *Geschichte des Humanismus im Zeitalter der Reformation*, Munich : Fink Verlag, 1978, pp. 31-120

Heezen-Stoll (B. A.), '*Cornelis Ketel, uytnemende schilder, van der Goude*': een iconographische studie van zijn 'historiën', Delft: Delftsche Uitgevers Maatschappij BV, 1987

Heikamp (D.), « A Florence la maison de Vasari », in : *L'œil*, n° 137 (1966), pp. 2-9

Heinich (N.), *Etre artiste*, Paris: Klincksieck, 1996

Heinich (N.), « Personnes, objets, situations : 3 variations sociologiques sur la nature juridique des phénomènes artistiques », in : Libois (B.) et Strowel (A.) (éds), *Profils de la création*, Bruxelles, 1997, pp. 167-175

Hertz (R.), *Sociologie religieuse et folklore*, Paris: PUF, 1970

Hoogewerff (G. J.), *De Noord-Nederlandsche schilderkunst*, Nijhoff: Hoogewerff Imprint 's-Gravenhage, 1936-1947.

Hout (N. van), « Copyright Rubens », in : Hout (N. van) (éd.), *Rubens et l'art de la gravure*, Gand - Amsterdam : Ludion, 2004, pp. 30-39

Howard (M.), *The Tudor Image*, London: Tate publishing, 1995

Hüttinger (E.) (éd.), *Künstlerhäuser von der Renaissance bis zur Gegenwart*, Zürich : Waser Verl., 1985

Impey (O.) & MacGregor (A.) (éds), *The Origins of Museums. The Cabinet of Curiosities in Sixteenth- and Seventeenth-Century Europe*, Oxford : Clarendon Press, 1985

Ivins (W.), *Prints and Visual Communication*, Cambridge (MA)-Londres : MIT Press, 1978

Jehasse (J.), « Démocrite et la renaissance de la critique », in: *Etudes seiziémistes. Offertes à Monsieur le Prof. V.-L. Saulnier par plusieurs de ses anciens doctorants*, Genève: Droz, 1980, pp. 41-64

Jones (C.), « The ambiguous Status of Art and Artist in the Postmodern Frame », in : *Res*, XLI (2002), pp. 17-38

Josipovici (G.), *Touch*, New Haven & London: Yale University Press, 1996

Judson (R.), « A New insight into Cornelis Ketel's Method of Portraiture », in: *Master Drawings*, n°1 (1963), pp. 38-41

Juřen (V.), « Fecit-faciebat », in : *Revue de l'art*, n° 26 (1974), pp. 27-29

Juřen (V.), « Pratique artisanale du nord », in : *Revue de l'art*, n° 26 (1974), pp. 21-23

- Juřen (V.), « La signature épigraphique », in : *Revue de l'art*, n° 26 (1974), pp. 24-26
- Kaplan (P.), « Veronese and the Inquisition. The Geopolitical Context », in : E. Childs, *Suspended License and the Visual Arts*, Seattle-Londres : University of Washington Press, 1997, pp. 85-124
- Kemp (M.), « From *Mimesis* to *Fantasia*: The Quattrocento Vocabulary of Creation, Inspiration and Genius in the Visual Arts », in: *Viator. Medieval and renaissance Studies*, VIII (1997), pp. 347-398
- Kemp (M.), « The 'Super-Artist' as Genius: The Sixteenth-Century View », in: Murray (P.) (éd.), *Genius. The History of an Idea*, Oxford: Blackwell, 1989, pp. 32-53
- Kemp, (E.) & (W.), « Lambert Lombards antiquarische Theorie und Praxis », in : *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, XXXVI (1973), pp. 122-52
- Kessler (H.) (éd.), *The Holy Face and the Paradox of Representation*, Bologne : Nuova Alfa, 1998
- King (C.), « Artes Liberales and the Mural Decoration on the House of Frans Floris, Antwerp, c. 1565 », in : *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, vol. 52, 1989, pp. 239-242
- King (C.), « Artists'houses : mass-advertising artistic status and theory in Antwerp c. 1565 », in : Heck (M.-C.), Lemerle (F.) et Pauwels (Y.) (éds), *Théorie des arts et création artistique dans l'Europe du Nord du XVIe au début du XVIIIe siècle : Actes du colloque international, Lille, 14-16 décembre 2000*, Villeneuve d'Ascq : CeGes, 2002, pp. 173-189
- Klein (R.), « Le thème du fou et l'ironie humaniste », in : Klein (R.), *La forme et l'intelligible. Ecrits sur le Renaissance et l'art moderne*, Paris : Gallimard, 1970, pp. 433-50
- Klibansky (R.), Panofsky (E.) & Saxl (F.), *Saturne et la mélancolie*, Paris: Gallimard, 1989.
- Koerner (J. L.), « Albrecht Dürer : A Sixteenth-Century Influenza », in : cat. expo., *Albrecht Dürer and his Legacy*, British Museum, Londres, 2002, pp. 18-38
- Koerner (J. L.), *The Moment of Self-Portraiture in German Renaissance Art*, Chicago-Londres : University of Chicago Press, 1993
- Koreny (F.), *Albrecht Dürer and the Animal and Plant Studies of the Renaissance*, Boston : Little Brown and Company, 1988
- Preciado (K.) (éd.), *Retaining the Original. Multiple Originals, Copies and Reproductions*, Center for Advanced Study in the Visual Arts, *Studies in the History of art*, vol. XX, National Gallery of Art, Washington, 1989
- Kris (E.) & Kurz (O.), *L'image de l'artiste : légende, mythe et magie. Un essai historique*, Paris : Rivages, 1987

Kristeller (P. O.), « Creativity and Tradition », in : *Journal of the History of Ideas*, vol. XLIV, n° 1 (1983), pp. 105-113

Krystof (D.), *Werben für die Kunst. Bildliche Kunsttheorie und das Rhetorische in den Kupferstichen von Hendrick Goltzius*, Hildesheim - Zürich - New York : Olms, 1997

Kurz (O.), *Faux et faussaire*, Paris : Flammarion, 1983

Lafond (J.) & Redondo (A.) (éds), *L'image du monde renversé et ses représentations littéraires et para-littéraires: de la fin du XVIe siècle au milieu du XVIIe siècle*, Paris: Vrin, 1979

Lambert (S.), *The Image Multiplied. Five Centuries of Printed Reproductions of Paintings and Drawings*, Londres : Trefoil, 1987

Landau (D.), « The Print Collection of Ferdinand Columbus (1488-1539) », in : Baker (C.) & alii (éds), *Collecting Prints and Drawings in Europe c. 1500-1750*, Aldershot : Ashgate, 2003, pp. 29-36

Landau (D.) & Parshall (P.), *The Renaissance Print. 1470-1550*, New Haven-Londres : Yale University Press, 1994

Laroque (F.), « La notion de 'Misrule' à l'époque élizabéthaine: la fête comme monde à l'envers et comme contre-temps », in: Lafond (J.) & Redondo (A.) (éds), *L'image du monde renversé et ses représentations littéraires et para-littéraires: de la fin du XVIe siècle au milieu du XVIIe siècle*, Paris: Vrin, 1979, pp. 161-170

Lazard (M.), « Naissance de la comédie (1550-1610), image de vérité, mais image renversée », in: Lafond (J.) & Redondo (A.) (éds), *L'image du monde renversé et ses représentations littéraires et para-littéraires: de la fin du XVIe siècle au milieu du XVIIe siècle*, Paris: Vrin, 1979, pp. 99-106

Lebeau (J.), « 'Le rire de Démocrite' et la philosophie de l'histoire de Sebastian Franck », in: *Bibliothèque d'humanisme et Renaissance*, Tome XXXIII (1971), pp. 241-269

Lebensztejn (J.-C.), *Dossier Pontormo*, Paris : Macula, 1984

Lebensztejn (J.-C.), « Esquisse d'une typologie », in : *Revue de l'art*, n° 26 (1974), pp. 48-56

Lecoq (A.-M.), « Apelle et Protogène : la signature ductus », in : *Revue de l'art*, n° 26 (1974), pp. 46-47

Lecoq (A.-M.), « Cadre et rebord », in : *Revue de l'art*, n° 26 (1974), pp. 15-20

Lecoq (A.-M.), « 'Finxit'. Le peintre comme 'Factor' au XVIe siècle », in: *Bibliothèque d'humanisme et renaissance*, Tome XXXVII (1975), pp. 225-243

Lee (R.), *Ut pictura poesis. Humanisme et théorie de la peinture: XVe -XVIIIe*, Paris: Macula, 1998

Leesberg (M.), « Karel van Mander as a painter », in: *Simiolus*, n°1-2, XXII (1993-94), pp. 5-57

Le Goff (J.), *Histoire et mémoire*, Paris : Gallimard, 1988

Lemerle (F.) et Pauwels (Y.) (éds), *Théorie des arts et création artistique dans l'Europe du Nord du XVIe au début du XVIIIe siècle : Actes du colloque international, Lille, 14-16 décembre 2000*, Villeneuve d'Ascq : CeGes, 2002, pp. 299-311

Lenain (T.), « Le faux en art et ses valeurs. Repère pour une archéologie », in : Libois (B.) & Strowel (A.), *Profils de la création*, Bruxelles : Faculté universitaire de Saint-Louis, 1997, pp. 177-87

Lever (M.), « Le monde à l'envers », in: *Bulletin de la société archéologique, historique et artistique. Le vieux Papier*, tome XXIX (1980), pp. 37-44

Limouze (D.), « Engraving as Imitation : Goltzius and his Contemporaries », in : Falkenburg (R.) & alii (éds), *Goltzius-studies : Hendrick Goltzius (1558-1617), Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*, XLII-XLIII (1991-92), pp. 439-453

Lindquist (S.), « Accounting for the Status of Artists at the Chartreuse de Champmol », in *Gesta*, vol. XLI, n° 1 (2002), pp. 15-28

Löhneysen (H.-W. von), *Die ältere niederländische Malerei. Künstler und Kritiker*, Eisenach-Kassel: Erich Röth-Verlag, 1956

Lugli (A.), *Naturalia et Mirabilia. Les cabinets de curiosités en Europe*, Paris : Adam Biro, 1998

Lutz (C.), « Democritus and Heraclitus », in: *Classical Journal*, XLIX (1953-54), pp. 309-314

MacDonald (M.), « 'Extremely curious and important!' : Reconstructing the Print Collection of Ferdinand Columbus », in : Baker (C.) & alii (éds), *Collecting Prints and Drawings in Europe c. 1500-1750*, Aldershot : Ashgate, 2003, pp. 37-54

Maës (G.), « Les sources littéraires de Jean-Baptiste Descamps pour les artistes des XVe et XVIe siècles dans *La vie des peintres flamands, allemands et hollandais (1753)* », in : Heck (M.-C.), Lemerle (F.) et Pauwels (Y.) (éds), *Théorie des arts et création artistique dans l'Europe du Nord du XVIe au début du XVIIIe siècle : Actes du colloque international, Lille, 14-16 décembre 2000*, Villeneuve d'Ascq : CeGes, 2002, pp. 299-311

Maldague (J.), « La part de Guicciardini dans la littérature artistique de son temps », in : P. Jodogne (éd.), *Lodovico Guicciardini, 1521-1589. Actes du colloque international, 28-30 mars 1990*, Louvain : Peeters, 1991, pp. 321-335

Margolin (J.-C.), « Aspects du surréalisme au XVIe siècle: Fonction allégorique et vision anamorphotique », in: *Bibliothèque d'humanisme et renaissance*, tome XXXIX, 1977, pp. 503-530

Marin (L.), *Détruire la peinture*, Paris: Flammarion, 1997

Marin (L.), *L'écriture de soi*, Paris: PUF, 1999

Marin (L.), « Topiques et figures de l'énonciation. 'C'est moi que je peins ...' », in: *La part de l'oeil*, V (1989), pp. 140-153

Marsh (D.), « Alberti and Apuleius. Comic Violence and Vehemence in the Intercenales and Momus », in: in: Furlan (F.) (éd.), *Leon Battista Alberti. Actes du Congrès international de Paris, 10-15 avril 1995*, Paris : Vrin, 2000, pp. 405-26

Martens (D.), « Une curieuse effigie de Jean van Eyck », in : Vander Auwera (J.) (éd.), *Liber Amicorum Raphaël de Smedt*, Louvain : Peeters, 2001, pp. 133-52

Matthew (L. C.), « The Painter's Presence : Signatures in Venetian Renaissance Pictures », in : *The Art Bulletin*, vol. LXXX, n° 4 (1998), pp. 616-648

McGrath (E.), « The Painted Decoration of Rubens's House », in : *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 41 (1978), pp. 245-277

Melion (W.), « Hendrick Goltzius's Project of Reproductive Engraving », in : *Art History*, vol. XIII, n°4 (1990), pp. 458-487

Melion (W.), « Karel van Mander et les origines du discours historique sur l'art dans les Pays-Bas au XVIIe siècle », in: Pommier (E.) (éd.), *Histoire de l'histoire de l'art. De l'Antiquité au XVIIIe siècle.*, Tome I, Paris: Klincksieck, 1995, pp.177-227

Melion (W.), « Karel van Mander's *Life of Goltzius* : Defining the Paradigm of Protean Virtuosity in Haarlem around 1600 », in : Barnes (S. J.) et Melion (W.) (éds), *Cultural Differentiation and Cultural Identity in the Visual Arts*, Washington : National Gallery of Art, 1989, pp. 113-133

Melion (W.), « Love and Artisanhip in Hendrick Goltzius's *Venus, Bacchus and Ceres* of 1606 », in : *Art History* vol. XVI, n°1 (1993), pp. 60-94

Melion (W.), « Self-Imaging and the Engraver's *Virtue*: Hendrick Goltzius's *Pietà* of 1598 », in : *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*, vol. 6 (1995), pp. 104-43

Melion (W.), *Shaping the Netherlandish Canon. Karel van Mander's Schilder-Boeck*, Chicago: University of Chicago Press, 1991

Melion (W.), « *Vivae dixisses virginis ora* : the Discourse of Color in Hendrick Goltzius's *Pygmalion and the Ivory Statue* », in : *Word and Image*, vol. XVII, n° 1 (2001), pp. 153-176

Mensger (A.), *Jan Gossaert. Die niederländische Kunst zu Beginn der Neuzeit*, Berlin, 2002

Metzger (R.), « Work, Original and the Demise of the Author. Some Strategies of the Art of the Sixties », in : Eiblmayr (S.) & Fleck (R.) (éds), *Original. Symposium Salzburger Kunstverein*, Salzburg : Salzburger Kunstverein, 1995

Michalski (S.), *The Reformation and The Visual Arts. The Protestant Image question in Western and Eastern Europe*, London & New York: Routledge, 1993

Miedema (H.), « Karel van Mander: did he write art literature ? », in: *Simiolus*, n°1-2, XXII (1993-94), pp. 58-64

Miedema (H.), « Karel van Mander comme théoricien de l'art des Pays-Bas », in : Heck (M.-C.), Lemerle (F.) et Pauwels (Y.) (éds), *Théorie des arts et création artistique dans l'Europe du Nord du XVIe au début du XVIIIe siècle : Actes du colloque international, Lille, 14-16 décembre 2000*, Villeneuve d'Ascq : CeGes, 2002, pp. 233-240

Miedema (H.), *Kunst, Kunstenaar, en Kunstwerk bij Karel van Mander. Een Analyse van zijn Levensbeschrijvingen*, Alphen van den Rijn : Canaletto, 1981

Miedema (H.) & Schulting (T.), « Het Schuttersstuk van Cornelis Ketel (1588) », in : *Bulletin van het Rijksmuseum*, IXL (1991), pp. 355-62

Miernowski (J.), « La littérature anti-scientifique à la Renaissance comme réflexion sur les limites d'une culture », in: *Nouvelle revue du seizième siècle*, n°14/1 (1996), pp. 91-100

Minazzoli (P.), « L'art sans l'artiste », in: *Symboles de la Renaissance*, Paris: Presses de l'école normale supérieure, 1990, pp. 137-151

Moffitt (J.), « Painters 'Born under Saturn': The Physiological Explanation », in: *Art History*, n°2, XI (1988), pp. 195-216

Moiso-Diekamp (C.), *Das pendant in der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts*, Francfort: Peter Lang, 1987

Montagu (J.), « Interpretations of Timanthes's 'Sacrifice of Iphigenia' », in: Onians (J.) (éd.), *Sight and Insight. Essays on art and culture in honour of E.H. Gombrich at 85*, London: Phaidon, 1994, pp. 305-325

Mortier (R.), *L'Originalité. Une nouvelle catégorie esthétique au siècle des Lumières*, Genève : Droz, 1982

Müller (J.), *Concordia Pragensis. Karel van Manders Kunsttheorie im Schilder-Boeck*, München: Oldenburg, 1993

Müller (J.), « Les masques de la beauté. La vie d'Hendrick Goltzius dans le 'Schilder-Boeck' de Carel van Mander », in: Waschek (M.) (éd.), *Les "Vies" d'artistes. Acte du colloque international organisé par le Service culturel du musée du Louvre les 1^{er} et 2 octobre 1993*, Paris: Musée du Louvre et Ecole nationale supérieure des Beaux-Arts, 1996, pp. 149-176

Nahm (M.), « The Theological Background of the Theory of the Artist as Creator », in: *Journal of the History of Ideas*, n°3, VIII (1947), pp. 363-372

Naumann (F.), *The Art of Making Art in the Age of Mechanical Reproduction*, New York : Harry N. Abrams, 1999

Nelissen (G.), « Federigo Zuccaro and the 'Lament of Painting' », in: *Simiolus*, n°1 XIII (1983), pp. 44-53

Nesbit (M.), « Qu'est-ce qu'était un auteur », in : *Cahiers du musée national d'art moderne*, vol. XXXVI (1991), pp. 101-122

Nichols (L. W.), « The Pen Works of Hendrick Goltzius », in : *Philadelphia Museum of Art Bulletin*, n° 373-374 (1991), pp. 4-55

Nordenfalk (C.), « The Sense of Touch in Art », in: Selig (K.L.) & Sears (E.) (éds), *The Verbal and the Visual. Essays in Honor of William Sebastian Heckscher*, New-York: Italica Press, 1990, pp. 109-132

Oldenburg (R.), « Beiträge zu Cornelis Ketel », in: *Monatshefte für Kunstwissenschaft*, VII (1914), pp. 173-175

Orenstein (N.), « Prints and The Politics of The Publisher : the Case of Hendrick Hondius », in : *Simiolus*, vol. 23, n° 4 (1995), pp. 240-250

Pagano (E.), « L'eredità di Paolo Giovio nella storiografia artistica vasariana », in : *Atti della Accademia pontianana*, XXXVIII (1989), pp. 211-17

Panosky (E.), « Erasmus and the Visual Arts », in *Journal of the Warburg and Courtauld Institute*, XXXII (1969), pp. 200-28

Panofsky (E.), *The Life and Art of Albrecht Dürer*, Princeton: Princeton University Press, 1995

Panofsky (E.), *Idea. Contribution à l'histoire du concept de l'ancienne théorie de l'art*, Paris: Gallimard, 1989

Panofsky (E.), *L'oeuvres d'art et ses significations*, Paris: Gallimard, 1969

Parshall (P.), « Camerarius on Dürer – Humanist Biography as Art Criticism », in : F. Baron (éd.), *Joachim Camerarius (1500-1574). Beiträge zur Geschichte des Humanismus im Zeitalter der Reformation*, Munich : Fink Verlag, 1978, pp. 11-29

Parshall (P.), « German Renaissance Prints », in : *Print Quarterly*, XIII (1996), pp. 197-200

Parshall (P.), « Imago Contrafacta : Images and Facts in the Northern Renaissance », in : *Art History*, n° 4, XVI (1993), pp. 554-579

Parshall (P.), « Portrait Prints and Codes of Identity in the Renaissance : Hendrick Goltzius, Justus Lipsius, and Michel de Montaigne », in : *Word and Image*, vol. XIX, n° 1-2 (2003), pp. 22-37

Parshall (P.), « The Print Collection of Ferdinand, Archduke of Tyrol », in : *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, vol. XLII (1982), pp. 139-184

Perrot (F.), « La signature des peintres verriers », in : *Revue de l'art*, n° 26 (1974), pp. 38-43

Perrot (F.), « La signature emblématique », in : *Revue de l'art*, n° 26 (1974), pp. 29-30

Perrot (F.), « La signature imprévue », in : *Revue de l'art*, n° 26 (1974), pp. 31-37

Philippot (P.), *La peinture dans les anciens Pays-Bas. XVème-XVIème*, Paris: Flammarion, 1994

Pinelli (A.), *La Belle Manière. Anticlassicisme et maniérisme dans l'art du XVIIe siècle*, Paris : Librairie générale française, 1996

Pohlmann (H.), *Das neue Geschichtsbild der deutschen Urheberrechtsentwicklung*, Baden-Baden : Verlag für angewandte Wissenschaften, 1961

Pohlmann (H.), « Neue Materialien zum deutschen Urheberrechtsschutz im 16. Jahrhundert », in : *Börsenblatt für den Deutschen Buchhandel. Frankfurter Ausgabe*, XVII (1961), pp. 761-802

Pomian (K.), « Collections : une typologie historique », in : *Romantisme*, CXII (2001-2), pp. 9-22

Pomian (K.), *Collectionneurs, amateurs et curieux. Paris, Venise : XVIe-XVIIIe siècle*, Paris, 1987

Pomian (K.), *Des saintes reliques à l'art moderne. Venise-Chicago XIIIe-XXe siècle*, Paris : Gallimard, 2003

Pommier (E.), *Théories du portrait. De la renaissance aux Lumières*, Paris: Gallimard, 1998

Pon (L.), « Prints and Privileges : Regulating the Image in 16th-Century Italy », in : *Harvard University Art Museums Bulletin*, vol. VI, n°2 (1998), pp. 40-64

Pon (L.), *Raphael, Dürer, and Marcantonio Raimondi. Copyright and the Italian Renaissance Print*, New Haven : Yale University Press, 2004

Préaud (M.), « L'obscur clarté de la mélancolie. Les figures de mélancolie selon l'Iconologia de Cesare Ripa », in : *Nouvelles de l'Estampe*, n°75 (1984), pp. 3-19

Prieto (L. J.), « Le mythe de l'original. L'original comme objet d'art et objet de collection », in : Genette (G.) (éd.), *Esthétique et poétique*, Paris, 1992, pp. 131-156

- Prieto (L. J.), « On the Identity of the Work of Art », in : *Versus*, n° 46 (1987), pp. 31-41
- Puraye (J.), « Antonio Moro et Dominique Lampson », in : *Oud Holland*, 64 (1949), pp. 175-183
- Puraye (J.), *Dominique Lampson. Humaniste 1532-1599*, Liège : Desclée de Brouwer, 1950.
- Quint (D.), *Origin and Originality in Renaissance Literature. Versions of the Source*, New Haven - Londres : Yale University Press , 1983
- Radnóti (S.), *The Fake. Forgery and Its Place in Art*, Oxford : Rowman & Littlefield, 1999
- Raupp (H.-J.), *Untersuchungen zu Künstlerbildnis und Künstlerdarstellung in den Niederlanden im 17. Jahrhundert*, Hildesheim: Ohms, 1984
- Rensselaer (L.), *Ut Pictura Poesis. Humanisme et théorie de la peinture: XVème-XVIIIème siècles*, Paris: Macula, 1998
- Riegl (A.), *The Group Portraiture of Holland*, Los Angeles: Getty Research Institute, 1999
- Ritschard (C.), « Ces faux sont donc des vrais ! », in : cat. expo., *L'art d'imiter*, Musée d'art et d'histoire, Genève, 1997, pp. 18-21
- Roethlisberger (M.), « Abraham Bloemaert's Series of the Penitents. », in: *Print Quarterly*, n°1, vol. 9 (1992), pp. 36-45
- Rogers (M.) (éd.), *Fashioning Identities in Renaissance Art*, Aldershot : Ashgate, 2000
- Rosand (D.), « The Soliani Woodblocks », in : *Print Quarterly*, vol. VII, n° 1 (1990), pp. 72-74
- Rosand (D.), « Titian and the Eloquence of the Brush », in: *Artibus et Historiae*, n°3, vol. II (1981), pp. 85-96
- Rosand (D.), *La trace de l'artiste*, Paris: Gallimard, 1993
- Rudolph (E.) (éd.), *Die Renaissance und ihr Bild in der Geschichte. Die Renaissance als erste Aufklärung III*, Tübingen : Mohr Siebeck, 1998
- Rütter (T.), *Demokrit-Lachender Philosoph und sanguinischer Melancholiker. Eine pseudohippokratische Geschichte*, Leiden: Brill, 1992
- Salem (J.), *La légende de Démocrite*, Paris: Ed. Kimé, 1996
- Saxl (F.), « Veritas filia temporis », in : Klibansky (R.) & Paton (H. J.) (éds), *Philosophy and history. Essays presented to Ernst Cassirer*, Gloucester (Ma) : Smith, 1936, pp. 197-222

Schenkeveld (M.), *Dutch Literature in the Age of Rembrandt. Themes and Ideas*, Amsterdam-Philadelphia: J. Benjamins, 1991

Schmitt (L.), « Dürers Locke », in : *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, n°2, (2003), pp. 261-72

Schmitt (L.), « Ordnung im Gedächtnis : Alternative Überlegungen zum funktionalen und theoretischen Kontext des frühneuzeitlichen Sammlungswesens im deutschsprachigen Raum », in : W. Reinink & J. Stumpel (éd.), *Memory & Oblivion*, Dordrecht : Kluwer, 1999, pp. 183-190

Schneider (N.), *Les natures mortes. Réalité symbolique des choses. La peinture de natures mortes à la naissance des temps modernes*, Köln: Taschen, 1999

Schouten (J.), « Cornelis Ketel en Gouda », in: *Oud Holland*, LXXIX (1964), pp. 122-125

Schultheiss (W.), « Albrecht Dürers Beziehungen zum Recht », in : Herding (O.) (éd.), *Albrecht Dürers Umwelt. Festschrift zum 500. Geburtstag Albrecht Dürers am 21. Mai 1971*, Nuremberg, 1971, pp. 220-254

Schulting (T.), « Cornelis Ketel en zijn familie: een revisie », in: *Oud Holland*, n°4 CVIII (1994), pp. 171-207

Schulting (T.), « Hendrick Goltzius en Cornelis Ketel: 'hersten vrienden'? », in: *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*, XLII-XLIII (1991-92), pp. 455-480

Schulting (T.), « Sterckheyt van Wijsheyt en Voorsichticheyt verwonnen's': Overwegingen bij een Allegorie van Cornelis Ketel », in *Oud Holland*, n°3 CXI, (1997), pp. 153-162

Schwarz (H.-P.), *Das Künstlerhaus. Anmerkungen zur Sozialgeschichte des Genies*, Braunschweig : Vieweg Verl., 1990

Sciolla (G. C.) & Volpi (C.) (éds), *Da van Eyck a Brueghel. Scritti sulle arti di Domenico Lampsonio*, Turin : Utet, 2001

Shearman (J.), *Mannerism*, Londres : Penguin Books, 1990

Siguret (F.), *L'oeil surpris. Perception et représentation dans la première moitié du XVIIe siècle*, Paris: Klincksieck, 1993

Silver (L.), « The face is Familiar : German Renaissance Portrait Multiples in prints and Medals », in : *Word and Image*, vol. XIX, n° 1-2 (2003), pp. 6-21

Slatkes (J.), « Dutch Mannerism », in: *Art Quarterly*, XXXIII (1970), pp. 420-440

Sluijter (E. J.), *Seductress of Sight. Studies in Dutch Art of the Golden Age*, Zwolle : Waanders, 2000

Smith (A.), « Dürer and Bellini, Apelles and Protogenes », in : *Burlington Magazine*, CXIV (1972), pp. 326-9

Sman (G. J. van der), « Incisori e incisioni d'Oltralpe a Venezia nella seconda metà del Cinquecento », in : cat. expo., *Il Rinascimento a Venezia e la pittura del Nord ai tempi di Bellini, Dürer, Tiziano*, Palazzo Grassi, Venice, 1999-2000, pp. 151-59

Smith (C.), « Originality and Cultural Progress in the Quattrocento », in : *Rinascimento*, XXVIII (1988), pp. 291-318

Smith (J. C.), *German Sculpture of the Later Renaissance c. 1520-1580. Art in an Age of Uncertainty*, Princeton : Princeton University Press, 1994

Smits (R.), *Alles mit der linken Hand*, Berlin: Rowolt, 1994

Sohm (P.), *Pittoresco. Marco Boschini, his Critics, and their Critiques of Painterly Brushwork in Seventeenth- and Eighteenth-Century Italy*, Cambridge: Cambridge University Press, 1991

Son (R. van), « Lomazzo, Lampsonius en de noordelijke kunst », in : *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*, XLIV (1993), pp. 185-96

Soussloff (C.), *The Absolute Artist. The Historiography of a Concept*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997

Soussloff (C.), « 'Lives' of poets and painters in the Renaissance », in: *Word & Image*, VI (1990), pp. 154-162

Stalla (R.) (éd.), *Druckgraphik. Funktion und Form*, München - Berlin : Deutscher Kunstverlag, 2001

Starobinski (J.), « Le rire de Démocrite », in: *Bulletin de la société française de philosophie*, LXXXIII (1989), pp. 1-34

Stack (J.), « Artists into Heroes : the Commemoration of Artists in the Art of Giorgio Vasari », in : Rogers (M.) (éd.), *Fashioning Identities in Renaissance Art*, Aldershot : Ashgate, 2000, pp. 163-176

Stanneck (A.), *Ganz ohne Pinsel gemalt*, Francfort : Peter Lang, 2003

Stechow (W.), « Cornelis Ketel Einzelbildnisse », in: *Zeitschrift für bildende Kunst*, LXIII (1929-30), pp. 200-206

Stechow (W.), *Northern Renaissance Art 1400-1600. Sources and Documents*, Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1966

Stechow (W.), « Rembrandt-Democritus », in: *Art Quarterly*, VII (1944), pp. 233-238

Stechow (W.), « Sonder Borstel oft Pinseel », in: J. Bruyn & alii (éds), *Album Amicorum J.G. Van Gelder*, La Haye: M. Nijhoff, 1973, pp. 310-311

Stoichita (V.), *Brève histoire de l'ombre*, Genève : Droz, 2000

- Stoichita (V.), *L'instauration du tableau*, Genève: Droz, 1999
- Stouten (H.) et alii, *Histoire de la littérature néerlandaise*, Paris : Fayard, 1999
- Strieder (P.), « Copies et interprétations du cuivre d'Albert Dürer *Adam et Eve* », in : *Revue de l'art*, n° 21 (1973), pp. 44-47
- Strong (R.), *The English Icon*, London: Routledge and Kegan Paul, 1969
- Tapié (A.) (éd.), *Les Vanités dans la peinture au XVIIe siècle*, Caen: Musée des Beaux-Arts, 1990
- Thøfner (M.), « Helena Fourment's *Het Pelsken* », in : *Art History*, XXVII (2004), pp. 1-33
- Todorov (T.), *Eloge de l'individu. Essai sur la peinture flamande de la Renaissance*, Paris : Adam Biro, 2000
- Tristan (F.), *Le monde à l'envers*, Paris: Hachette, 1980
- Tzeuschler Lurie (A.), « The Weeping Heraclitus by Hendrick Terbrugghen in the Cleveland Museum of Art », in: *The Burlington Magazine*, n° 914, CXXI (1979), pp. 279-287
- Van de Velde (C.), « Quelques considérations sur Frans Floris et Willem Key, les élèves anversoises de Lambert Lombard », in : *Art & fact*, v. 15 (1996), pp. 102-03
- Van de Velde (C.), « The Painted Decoration of Floris's House », in : Cavalli-Björkman (G.) (éd.), *Netherlandish Mannerism. Papers given at a symposium in Nationalmuseum Stockholm, September 21-22, 1984*, Stockholm : Nationalmuseum, 1985, pp. 127-134
- Veldman (I.), « Maarten van Heemskerck and Hadrianus Junius: the relationship between a painter and a humanist », in: *Simiolus*, n°1, VII, 1974, pp. 35-54
- Verjat (A.), « Du pied d'Oedipe au talon d'Achille », in: *Le signe, le symbole et le sacré. Cahiers internationaux de symbolisme*, n°77-78-79 (1994), pp.259-268
- Waldman (L. A.), « Fact, Fiction, Hearsay : Notes on Vasari's Life of Piero di Cosimo », in : *Art Bulletin*, LXXXII (2000), pp. 171-79
- Waldmann (S.), *Der Künstler und sein Bildnis im Spanien des 17. Jahrhunderts. Ein Beitrag zur spanischen Porträtmalerei*, Frankfurt am M.: Vervuert Verlag, 1995
- Warnke (M.), *L'artiste et la cour. Aux origines de l'artiste moderne*, Paris : Maison des sciences de l'homme, 1989
- Warnke (M.), « Praxisfelder der Kunsttheorie. Über die Geburtswehen des Individualstils », in : *Idea, Jahrbuch der Hamburger Kunsthalle*, I (1982), pp. 54-71

Waschek (M.), *Les 'Vies' d'artistes. Acte du colloque international organisé par le Service culturel du musée du Louvre les 1^{er} et 2 octobre 1993*, Paris: Musée du Louvre et Ecole nationale supérieure des Beaux-Arts, 1996

Weisbach (W.), « Der sogenannte Geograph von Velazquez », in *Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen*, IL (1928), pp. 141-158

Wind (E.), « The Christian Democritus », in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, I (1937-38), pp. 180-82)

Wittkower (R. & M.), *Les enfants de Saturne. Psychologie et comportement des artistes, de l'Antiquité à la Révolution française*, Paris: Macula, 1991

Wolf (G.), « The Origins of Painting », in : *Res*, XXXVI (1999), pp. 60-78

Wood (C.), « 'Curious Pictures' ? and the art of description », in: *Word and Image*, v. 11 (1995), pp. 332-352

Woodall (J.), « Love is in the air – *Amor* as motivation and message in seventeenth-century Netherlandish painting », in : *Art History*, XIX (1996), pp. 208-246

Woods-Marsden (J.), « Introduction : collective identity / individual identity », in : Rogers (M.) (éd.), *Fashioning Identities in Renaissance Art*, Aldershot : Ashgate, 2000, pp. 1-16

Woods-Marsden (J.), *Renaissance Self-Portraiture. The Visual Construction of Identity and the Social Status of the Artist*, New Haven & London: Yale University Press, 1998

Zerner (H.), « A propos de faux Marcantoine. Notes sur les amateurs d'estampes à la Renaissance », in : *Bibliothèque d'humanisme et Renaissance*, XXIII (1961), pp. 477-481

Zimmermann (T. C.), *Paolo Giovio. The Historian and the Crisis of Sixteenth-Century Italy*, Princeton : Princeton University Press, 1995

V. Liste des illustrations

1. Marcel Duchamp, *Fontaine*, 1917/1964, Milan, coll. Arturo Schwarz, [L] 23,5 x [P] 18 x [H] 60 cm, porcelaine
2. Man Ray, *Duchamp en Rose Sélavy*, vers 1920, Milan, coll. Arturo Schwarz, 21,9 x 17,4 cm, photographie n/b
3. Marcel Duchamp, *Wanted, \$2'000 Reward*, 1923, Milan, coll. Arturo Schwarz, 49,5 x 35,5 cm, collage sur affiche,
4. Alfred Stieglitz, *Fontaine de Marcel Duchamp*, 1917, photographie n/b, publiée dans *The Blind Man*, n° 2 (Mai 1917), p. 4
5. Sherrie Levine, *Fountain (After Marcel Duchamp)*, 1991, Minneapolis, Walker Art Center, 66 x 38,1 x 35,6 cm, bronze sur structure de bois
6. Sherrie Levine, *Untitled (After Walker Evans)*, 1979, photographie n/b
7. Walker Evans, *Allie Mae Burroughs*, 1936, Londres, Victoria & Albert Museum, 23,2 x 19,2 cm, photographie n/b
8. Jan van Eyck, *Portrait du Christ*, 1440, Bruges, Groeninge Museum, 33,4 x 26,8 cm, huile sur bois
9. Jan van Eyck, *L'homme au turban rouge*, 1433, Londres, National Gallery, 25,5 x 19 cm, huile sur bois
10. Albrecht Dürer, *Portrait de l'artiste tenant un chardon*, 1493, Paris, Louvre, 57 x 45 cm, peinture sur parchemin (transféré sur toile)
11. Albrecht Dürer, *Autoportrait*, 1498, Madrid, Prado, 52 x 41 cm, huile sur bois
12. Albrecht Dürer, *Autoportrait*, 1500, Munich, Alte Pinakothek, 67,1 x 48,7 cm, huile sur bois
13. Albrecht Dürer, *Le martyre des dix mille chrétiens*, 1508, Vienne, Kunsthistorisches Museum, 99 x 87 cm, huile sur toile (transférée sur panneau)
14. Albrecht Dürer, *Adoration de la Sainte Trinité (Landauer Altar)*, 1511, Vienne Kunsthistorisches Museum, 135 x 123, 4 cm, huile sur bois
15. Albrecht Dürer, détail de l'*Adoration de la Sainte Trinité (Landauer Altar)*, 1511, Vienne, Kunsthistorisches Museum, huile sur bois
16. Albrecht Dürer, *Adoration de la Sainte Trinité (Landauer Altar) avec cadre*, 1511, Vienne, Kunsthistorisches Museum, huile sur bois
17. Albrecht Dürer, étude pour l'*Adoration de la Sainte Trinité (Landauer Altar)*, 1508, Chantilly, Musée Condé, 39,1 x 26,3 cm, dessin

18. Albrecht Dürer, *Armoiries d'Albrecht Dürer*, 1523, 33,8 x 25,8 cm, gravure sur bois
19. Albrecht Dürer, *La résurrection*, planche XII de *La grande passion*, 1510, 39 x 28 cm, gravure sur bois
20. Albrecht Dürer, *La fuite en Egypte*, planche XIII de la *Vie de la Vierge*, 1511, gravure sur bois
21. Page de titre de *vier Bücher von menschlicher Proportion*, Nuremberg, 1528
22. Atelier de Giovanni Bellini, *Madone à l'enfant*, vers 1475, Vérone, Museo di Castelvecchio, 77 x 57 cm, tempera sur bois
23. Atelier de Giovanni Bellini, *Madone à l'enfant*, 1475-80, Venise, Galleria dell'Accademia, 78 x 56 cm, huile sur bois
24. Albrecht Dürer, *Madone au rosaire (Pala dite Rosenkranzfest)*, 1506, Prague, Galerie nationale, 162 x 194,5 cm, huile sur bois
25. Giovanni Bellini, *Pala de San Zaccaria*, 1505, Venise, Eglise de San Zaccaria, 403 x 273 cm, huile sur bois (transféré sur toile)
26. Albrecht Dürer, détail de *Madone au rosaire (Pala dite Rosenkranzfest)*, 1506, Prague, Galerie nationale, huile sur bois
27. Albrecht Dürer, *Le Christ parmi les docteurs*, 1506, Madrid, Musée Thyssen-Bornemisza, 65 x 80 cm, huile sur bois
28. Jérôme Bosch, *Christ portant la croix*, 1515-16, Gand, Museum voo Schone Kunsten, 74 x 81 cm, huile sur bois
29. Albrecht Dürer, *Portrait de l'empereur Maximilien I*, vers 1519, 41,4 x 31,9 cm, gravure sur bois
30. Albrecht Dürer, *Armoiries de Don Pedro Lasso di Castilla*, vers 1520, 35,2 x 25,9 cm, gravure
31. Albrecht Dürer. *Portrait du cardinal Albrecht von Brandenburg*, 1523, 17,4 x 12,7 cm, gravure sur cuivre
32. Albrecht Dürer, *Portrait de Willibald Pirckheimer*, 1524, 18 x 11,3 cm, gravure sur cuivre
33. Albrecht Dürer, *Portrait d'Erasmus*, 1526, 25 x 19 cm, gravure sur cuivre
34. Albrecht Dürer, *Saint Jérôme dans son studiolo*, 1514, 25,9 x 20,1 cm, gravure sur cuivre

35. Hans Schwarz, *Médaille représentant Albrecht Dürer*, 1520, Nuremberg, Germanisches Nationalmuseum, diam. : 5,5 cm, bronze
36. Hans Schwarz, *Médaille représentant le cardinal Albrecht von Brandenburg*, 1518, Vienne, Kunsthistorisches Museum
37. Mathes Gebel, *Médaille représentant Albrecht Dürer*, recto, 1528, Nuremberg, Stadtgeschichtliche Museen, diam : 3,9 cm, bronze
38. Mathes Gebel, *Médaille représentant Albrecht Dürer*, verso, 1528, Nuremberg, Stadtgeschichtliche Museen, diam : 3,9 cm, bronze
39. Hans Petzolt, *Médaille représentant Albrecht Dürer*, recto, 1628 (?), Nuremberg, Germanisches Nationalmuseum, diam : 7,6 cm, argent doré et émaillé
40. Hans Petzolt, *Médaille représentant Albrecht Dürer*, verso, 1628 (?), Nuremberg, Germanisches Nationalmuseum, diam : 7,6 cm, argent doré et émaillé
41. Erhard Schön, *Portrait d'Albrecht Dürer*, vers 1528-29, 37,8 x 26 cm, gravure sur bois
42. Andrea Andreani d'après Erhard Schön, *Portrait d'Albrecht Dürer*, 1588, 29,7 x 29,4 cm, gravure sur bois
43. Albrecht Dürer, *Rhinocéros*, 1515, 24,8 x 31,7 cm, gravure sur bois
44. Konrad Gessner d'après Albrecht Dürer, *Rhinocéros*, gravure publiée in : Konrad Gessner, *Historiae animalium, Liber I : De quadrupedibus viviparis*, Zürich, 1551
45. Israhel van Meckenem, *Tête d'un Oriental*, 20,8 x 13,1 cm, gravure
46. Israhel van Meckenem, *Autoportrait avec sa femme Ida*, vers 1490, 12,9 x 17,4 cm, gravure
47. Albrecht Dürer, *Les quatre sorcières*, 1497, 19 x 13,1 cm, gravure sur cuivre
48. Israhel van Meckenem d'après Albrecht Dürer, *Les quatre sorcières*, après 1497, 20,5 x 13,8 cm, gravure sur cuivre
49. Marcantonio Raimondi d'après Albrecht Dürer, *Glorification de la vierge*, 29,7 x 21,7 cm, gravure sur cuivre
50. Albrecht Dürer, *Glorification de la vierge*, 1511, 29 x 21 cm, gravure sur bois
51. Albrecht Dürer, détail de *Glorification de la vierge*, 1511, gravure sur bois
52. Albrecht Dürer, *Crucifixion*, vers 1509, 12,7 x 9,7 cm, gravure sur bois
53. Marcantonio Raimondi d'après Albrecht Dürer, *Crucifixion*, 12,5 x 9,5 cm, gravure sur cuivre

54. Albrecht Dürer, *L'incrédulité de Saint Thomas*, vers 1510, 12,6 x 9,7 cm, gravure sur bois
55. Marcantonio Raimondi d'après Albrecht Dürer, *L'incrédulité de Saint Thomas*, 12,4 x 9,6 cm, gravure sur cuivre
56. Hendrick Goltzius, *La circoncision du Christ*, 1594, 47,5 x 35,3 cm, gravure sur cuivre
57. Hendrick Goltzius, détail de *La circoncision du Christ*, 1594, gravure sur cuivre
58. Hendrick Goltzius, détail de *La circoncision du Christ*, 1594, gravure sur cuivre
59. Hendrick Goltzius, *Autoportrait*, vers 1593-1595, Vienne, Albertina, 43 x 32,3 cm, dessin à la craie et aquarelle
60. Monogrammiste GH d'après Albrecht Dürer, *Saint Eustache*, vers 1579, 35,7 x 26,5 cm, gravure sur cuivre
61. Albrecht Dürer, *Saint Eustache*, 1501, 35,5 x 25,9 cm, gravure sur cuivre
62. Hendrick Goltzius, *Apollon du Belvédère*, vers 1592, 41,8 x 30 cm, gravure sur cuivre
63. Hendrick Goltzius, *Main droite de Goltzius*, 1588, Haarlem, Teylers Museum, 23 x 32,2 cm, dessin à l'encre
64. Hendrick Goltzius, *Adoration des mages*, vers 1598-1600, 21 x 15 cm, gravure sur cuivre
65. Anthony Van Dyck, *Autoportrait*, 1629-30, gravure sur cuivre
66. Anthony van Dyck et Jacob Neeffs, *Autoportrait*, retravaillé vers 1645, gravure
67. Albrecht Dürer, *Adam et Eve*, étape intermédiaire, 25,2 x 19,4 cm, gravure sur cuivre
68. Antonio Moro, *Autoportrait*, 1558, Florence, Offices, 113 x 84 cm, huile sur bois
69. Pierre Paul Rubens, *Les quatre philosophes*, vers 1611, Florence, Palazzo Pitti, 167 x 148 cm, huile sur toile
70. Dominique Lampson, *Calvaire*, 1576, Hasselt, Eglise de Saint-Quentin, 372 x 270 cm, huile sur toile
71. Lambert Lombard, *Calomnie d'Apelle*, Florence, Offices, 240 x 475 cm, dessin
72. Lambert Lombard, *Quinze études d'hommes drapés*, 1557, Rome, Farnésine, Gabinetto Nazionale delle Stampe, 21 x 29,5 cm, dessin
73. Lambert Lombard, *Etude d'après une fresque médiévale représentant l'histoire de Saint Nicolas de Myre*, Liège, Cabinet des Estampes, Album d'Arensberg (n° 265), 20 x 29,5 cm, dessin

74. Lancelot Blondeel, *Saint Luc peignant la Vierge*, 1545, Bruges, Groeningemuseum, 144,5 x 103 cm, huile sur toile
75. Frontispice de G. Vasari, *Le vite dei piu eccellenti pittori, scultori e architetti*, 1568, Florence
76. Première page de la *Vita* de Michel-Ange, in : G. Vasari, *Le vite dei piu eccellenti pittori, scultori e architetti*, 1568, Florence
77. Frontispice et dédicace de la *Vita* de Lambert Lombard, Bruges, H. Glotzius (éd.), 1565, f°1-verso et f°2-recto
78. Portrait de l'empereur Vitellius provenant d'un sesterce, tiré de : H. Goltzius, *C. Julius Caesar, sive historiae imperatorum Caesarumque romanorum ex antiquis numismatibus restituta*, Bruges, 1562
79. Lambert Lombard, *Autoportrait*, Düsseldorf, Kunstmuseum der Stadt, 18,5 x 13,3 cm, dessin
80. Ecole d'Anvers (milieu du XVIème siècle), Portrait de Lambert Lombard, Liège, Musée de l'Art wallon, 76 x 64 cm, huile sur bois
81. Lambert Lombard, *Le Christ en croix*, Berlin, Kupferstichkabinett, dessin
82. Hubert van Eyck, portrait tiré de : D. Lampson, *Pictorum Aliquot Celebrium Germaniae Inferioris Effigies*, Anvers, 1572, planche I, 26,5 x 16,5 cm, gravure
83. Frontispice de P. Giovio, *Le iscrizioni poste sotto le vere imagini de gli huomini famosi : le quali a Como nel museo del Giovio si veggiono*, Florence, Torrentino, 1552, gravure
84. Ulrich Zwingli, portrait tiré de : Philips Galle, *Virorum doctorum de disciplines benemerentium effigies*, Harlem, 1567, 17,6 x 12,3 cm, gravure
85. Pieter Brueghel l'ancien, portrait tiré de : D. Lampson, *Pictorum Aliquot Celebrium Germaniae Inferioris Effigies*, Anvers, 1572, planche XIX, 26,5 x 16,5 cm, gravure
86. Hubert et Jan van Eyck, détail du *Retable de l'agneau mystique*, 1432, Gand, Saint Bavon, huile sur bois
87. Jan van Eyck, portrait tiré de : D. Lampson, *Pictorum Aliquot Celebrium Germaniae Inferioris Effigies*, Anvers, 1572, planche II, 26,5 x 16,5 cm, gravure
88. Lucas de Leyde, portrait tiré de : D. Lampson, *Pictorum Aliquot Celebrium Germaniae Inferioris Effigies*, Anvers, 1572, planche II, 26,5 x 16,5 cm, gravure
89. Albrecht Dürer, *Portrait de Lucas de Leyde*, 1521, Lille, Musée des Beaux-Arts, 24,4 x 17,1 cm, dessin

90. Henri met de Bles, portrait tiré de : D. Lampson, *Pictorum Aliquot Celebrium Germaniae Inferioris Effigies*, Anvers, 1572, planche II, 26,5 x 16,5 cm, gravure
91. Jérôme Cock, portrait tiré de : D. Lampson, *Pictorum Aliquot Celebrium Germaniae Inferioris Effigies*, Anvers, 1572, planche II, 26,5 x 16,5 cm, gravure
92. Cornelis Cort (d'après Giulio Clovio), *Calvaire*, 1574, gravure sur cuivre
93. Pierre Furnius (d'après Michel Coxcie), *Crucifixion*, 1568, gravure
94. Giulio Bonasone d'après Michel-Ange, *Jesse, David et Salomon*, 20,8 x 30,4 cm, gravure
95. Cornelis Cort d'après Rogier van der Weyden, *Déposition*, 1565, 32 x 41 cm, gravure sur cuivre
96. Rogier van der Weyden, *Déposition*, vers 1435, Madrid, Prado, 220 x 262 cm, huile sur bois
97. Joachim Patinir, portrait tiré de : D. Lampson, *Pictorum Aliquot Celebrium Germaniae Inferioris Effigies*, Anvers, 1572, planche VIII, 26,5 x 16,5 cm, gravure
98. Jan Müller, *Harpocrates Philosophus*, 1593, gravure sur cuivre
99. Samuel van Hoogstraten, *Frontispice du chapitre sur la couleur*, tiré de Hoogstraten (S. van), *Inleyding tot de Hooge schoole der Schilderkonst*, Rotterdam, 1678, p. 215, gravure
100. Samuel van Hoogstraten, *Trompe-l'œil (planche d'affichage)*, 1666-68, Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle, 63 x 79 cm, huile sur toile
101. Théodore Galle d'après un dessin de Johannes Stradanus, *La peinture à l'huile*, fin du XVIème siècle, 20,2 x 26,7 cm, gravure
102. Samuel van Hoogstraten, détail du *Frontispice du chapitre sur la couleur*, tiré de Hoogstraten (S. van), *Inleyding tot de Hooge schoole der Schilderkonst*, Rotterdam, 1678, p. 215, gravure
103. Pieter Brueghel l'Ancien, *Le peintre et le connaisseur*, vers 1565, Vienne, Graphische Sammlung Albertina, 25 x 21,6 cm, dessin
104. Ch. Spruyt, *Cornelis Ketel peignant sans pinceau*, 1824, localisation inconnue, huile sur toile
105. Monogrammiste TG, *Allégorie des arts. Partie centrale de la façade de Frans Floris*, 1576, Anvers, Albertina Museum, gravure
106. Jost van Croes, *Façade de la maison de Frans Floris à Anvers*, 1696, Bruxelles, Bibliothèque royale, Cabinet des Estampes, dessin

107. Maarten van Heemskerck, *Saint Luc peignant la Vierge*, 1532, Haarlem, Frans Hals Museum, huile sur bois
108. Frans Floris, *Saint Luc peignant la Vierge*, 1556, Anvers, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten
109. L. van Opstal, *La maison de Cornelis van Dalem*, vers 1830, Anvers, Museum Plantin-Moretus, Stedelijk Prentenkabinet, dessin
110. Egidius Linnig, *Façade de la maison de Cornelis van Dalem*, 1849, gravure
111. Attribué à Willem van der Broecke, *Buste de Jan van Eyck (Belgarum Splendor)*, avant 1563, Anvers, Vleeshuis Museum, sculpture
112. Attribué à Willem van der Broecke, *Buste d'Albrecht Dürer (Germanorum Decus)*, avant 1563, Anvers, Vleeshuis Museum, sculpture
113. Maarten van Heemskerck, *Momus critiquant les travaux des dieux*, 1561, Berlin, Gemäldegalerie, huile sur bois
114. « La Vérité révélée par le Temps », in : William Marshall, *Goodly Prymer in Englyshe*, 1535, gravure sur bois
115. Jacques de Gheyn, *Vanitas*, 1603, New York, Metropolitan Museum of Art, 83 x 54 cm, huile sur bois
116. Cornelis Ketel, *Portrait d'Adam Wachendorff*, 1574, Amsterdam, Rijksmuseum, diamètre : 43 cm, huile sur bois
117. Cornelis Ketel, revers du *Portrait d'Adam Wachendorff*, 1574, Amsterdam, Rijksmuseum, diamètre : 43 cm, huile sur bois
118. Hendrick Hondius, *Homo Bulla*, 1595, gravure
119. Atelier de Jérôme Bosch, *Le Christ devant Pilate*, extérieur du triptyque représentant l'Adoration des Mages, vers 1510, Upton House, The Bearsted Coll., 91,4 x 72,9 cm, huile sur bois
120. Dosso Dossi, *Jupiter, Mercure et la « virtus »*, 1523-24, Vienne, Kunsthistorisches Museum, 111 x 150 cm, huile sur toile
121. Cornelis Ketel, *Portrait d'un homme de vingt-huit ans*, 1601, Amsterdam, coll. de Boer, 59 x 47 cm, huile sur toile
122. Ugo da Carpi, *Sainte Véronique entourée de Saint Pierre et Saint Paul*, vers 1525, Rome, Vatican, 158 x 145 cm, tempera sur panneau
123. Albrecht Dürer, *Voile de Véronique*, 1513, 10,2 x 14 cm, gravure sur cuivre

124. Carel van Mander, *Amor Omnibus Idem*, vers 1595, Duchcov, Zámecká Galerie, 73 x 52 cm, huile sur bois
125. Anonyme flamand, *Apelle peignant Campaspe*, Düsseldorf, Kunstmuseum, dessin
126. Rembrandt, *Saskia tenant un œillet*, 1641, Dresde, Gemäldegalerie, 98,5 x 82,5 cm, huile sur bois
127. Rembrandt, *La toilette de Bethsabée*, 1643, New York, Metropolitan Museum, 57,2 x 76,2 cm, huile sur bois
128. Lucas Vorsterman d'après la copie de Rubens de Titien, *Portrait de courtisane*, vers 1620, gravure
129. Cornelis Ketel, *Héraclite*, vers 1600, Washington D.C., coll. James Belden, 35,6 x 30,5 cm (état fragmentaire), huile sur bois
130. Johannes Moreelse, *Démocrite*, La Haye, Mauritshuis, huile sur toile
131. Jacob Matham d'après Cornelis Ketel, *Vincent Jacobsz Coster*, 1602, 25,7 x 18,6 cm, gravure sur cuivre
132. Cornelis Ketel, *La Compagnie du Capitaine Rosencrans et du Lieutenant Pauw*, 1588, Amsterdam, Rijksmuseum, huile sur toile
133. Crispin de Pas, *Démocrite et Héraclite*, 1635, gravure